



ИСТОРИЯ  
РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ



# ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



2



**АКАДЕМИЯ НАУК СССР**  
**ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**  
**(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)**

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ

Редакционная коллегия:

А. С. БУШМИН, Е. Н. КУПРЕЯНОВА, Д. С. ЛИЖАЧЕВ,  
Г. П. МАКОГОНЕНКО, К. Д. МУРАТОВА,

Н. И. ПРУЦКОВ (главный редактор)



ЛЕНИНГРАД  
«Н А У К А»  
Ленинградское отделение  
1981

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ВТОРОЙ

## ОТ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА К РОМАНТИЗМУ И РЕАЛИЗМУ



Редактор тома  
Е. Н. КУПРЕЯНОВА



ЛЕНИНГРАД  
«НАУКА»  
Ленинградское отделение  
1981

И  $\frac{70202-518}{042(02)-81}$  Подписное. 4603010100.

© Издательство «Наука»,  
1981 г.

## ОТ РЕДАКТОРА

Настоящий том посвящен русской литературе первой половины XIX в. (1800—1855). Заглавие тома «От сентиментализма к романтизму и реализму» отвечает методологии и историко-литературной концепции его авторов.

Следуя традиционному для нашей науки принципу рассмотрения литературного процесса как смены и борьбы литературных направлений, авторский коллектив полагал своей задачей по возможности восполнить те пробелы и устранить те неясности, которые еще существуют в освещении этого центрального вопроса.

Построение тома определяется предложенной в нем периодизацией литературного процесса первой половины XIX в. В нем выделяются два основных периода. Первый характеризуется движением от сентиментализма к романтизму; второй — от романтизма к реализму. Эта литературная периодизация естественно совмещается с исторической. Согласно последней, первый период охватывает путь, пройденный русской литературой от всемирно-исторических событий первой буржуазной революции во Франции через Отечественную войну 1812 г. к восстанию и поражению декабристов; второй — от николаевской реакции к демократическому подъему, начало которому кладет 1855 г., ознаменованный окончанием Крымской войны и смертью Николая I.

Литературные явления рассматриваются в томе в основном под одним, но двуединым углом зрения — в аспекте их генезиса, с одной стороны, и возникающих в них новых перспектив — с другой. Далеко еще не во всем ясный вопрос о генезисе русского романтизма и времени его самоутверждения в качестве самостоятельного и передового направления заставил авторов уделять значительно большее внимание, чем это имеет место обычно, не только поэзии, но и прозе 1800—1810-х гг. Прослеживается самый процесс формирования романтизма и устанавливается первостепенное значение, которое приобретает в это время проблема литературного «слога» для национального самоопределения русской литературы и культуры в целом.

Том состоит из краткого Введения и 22 глав.

Во Введении дана краткая характеристика романтизма и реализма как двух важнейших общеевропейских литературных направлений XIX в. Их возникновение и развитие диктовалось теми новыми проблемами, которые были поставлены перед общественно-литературным сознанием Великой французской революцией и ее результатами и которые решались каждой из национальных литератур соответственно уровню и потребностям буржуазного развития ее страны. Кроме того, в томе есть вводные, однотипные по своему названию и характеру главы — 1-я и 14-я, — характеризующие в общих чертах основные направления и течения русской литературно-общественной мысли первой половины XIX в. до и после восстания декабристов. Из остальных глав десять носят обзорный, девять — персональный и одна одновременно и обзорный, и персональный характер, будучи посвящена драматургии 1800—1810-х гг. и творчеству Грибоедова, в основном его комедии «Горе от ума».

В интересах читателя, для его удобства, все обзорные главы строятся по совмещенному хронологически-систематическому принципу рассмотрения материала, т. е. отдельно поэзии и отдельно прозы в их эволюции не только от одного периода к другому, но и в пределах каждого периода. Специальные главы посвящены поэзии декабристов и поэтам ближайшего пушкинского окружения. Персональные главы представляют собой очерки творчества Жуковского, Батюшкова, Крылова-баснописца, Пушкина, Баратынского, Кольцова, Лермонтова и Гоголя. Том завершается главой о «натуральной школе» и соотношении ее реалистических завоеваний с новыми тенденциями, возникающими в литературе первой половины 1850-х гг.

Все главы книги, за исключением двух (об «Истории государства Российского» Карамзина и о Кольцове), написаны сотрудниками Пушкинского Дома.

В обсуждении рукописи настоящего издания принимали участие проф. В. И. Кулешов (МГУ), проф. Н. Н. Скатов (Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена), доктор филологических наук Н. В. Измайлов (Пушкинский Дом), а также сотрудники Сектора русской классической литературы Института мировой литературы им. А. М. Горького. Редколлегия благодарна всем за полезные советы и замечания.

Техническую подготовку рукописи к изданию осуществляла научный сотрудник Пушкинского Дома Г. В. Степанова.

Французской революцией 1789—1794 гг. открывается эпоха победоносного утверждения буржуазных отношений не только во Франции, но и на всем континенте Европы. В каждой из европейских стран этот революционный процесс протекал по-своему, сообразно уровню ее собственного экономического и социально-политического развития. Поэтому «весь XIX век, тот век, который дал цивилизацию и культуру всему человечеству, прошел под знаком французской революции. Он во всех концах мира только то и делал, что проводил, осуществлял по частям, доделывал то, что создали великие французские революционеры буржуазии, интересам которой они служили, хотя они этого и не сознавали, прикрываясь словами о свободе, равенстве и братстве».<sup>1</sup> Вопреки освободительным и уравнивательным лозунгам французской революции, утвердившаяся после нее система буржуазной эксплуатации, конкуренции и социального неравенства оказалась, по выражению Энгельса, «злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей»<sup>2</sup> — великих мыслителей XVIII в., идеологов той же революции. В процессе осмысления опеломляющей неожиданности ее объективных результатов возникают новые, общеевропейские и основные для XIX в. художественные направления — романтическое и реалистическое. Знаменуя различные стадии художественного развития, романтизм и реализм имеют своим общим историческим основанием те новые проблемы, которые поставила перед общественным сознанием эпоха интенсивного утверждения буржуазных отношений, при всех ее прогрессивных завоеваниях чреватая неведомыми до того социальными, идейными, психологическими коллизиями и нравственными пороками.

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 33 с. 367

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19. с. 193.



Романтизм — это «первое, — по выражению Белинского, — литературное детище» XIX в., родившееся и развившееся в 1800—1820-е гг., — явился непосредственной и суммарно-отрицательной реакцией на ближайшие результаты французской революции. Захват власти крупной буржуазией, поправшей права и интересы творивших революцию демократических масс — третьего сословия; развязанные ставленником крупной буржуазии Наполеоном „империалистские“ войны,<sup>3</sup> перекроившие политическую карту Европы, принесшие ее народам неисчислимые бедствия и страдания; завершивший грозную наполеоновскую эпопею «Священный союз» — международное единение сил феодально-монархической реакции против национально-освободительной борьбы народов и демократических преобразований; наконец, реставрация силами того же «Священного союза» королевской власти Бурбонов не только во Франции, но и в ряде других стран, — сквозь призму этих событий прежде всего воспринималось и оценивалось романтиками значение французской революции в истории человечества.

Грандиозный размах, сила, неожиданность социальных и военных потрясений, пережитых Европой в конце XVIII—начале XIX в., вызвали потребность постичь их механизм и общее начало. Этой потребности отвечает философская широта романтического осмысления современности, его обобщенность и суммарность, сведение всего многообразия конкретных общественно-политических событий к той или иной глобальной закономерности или сущности.

Торжество международной реакции после падения Наполеона и его империи, равно как и сама империя и ее претензии на мировое господство, свидетельствовали в глазах романтиков о невозможности революционного преобразования общества на началах свободы, равенства и братства, о бессмысленности всех жертв, принесенных французским и другими народами Европы во имя их освободительных идеалов. Такова реальная историческая почва, на которой возникает философия романтизма, философия извечного, онтологического, неустранимого противоречия между силами добра и зла, между высшими устремлениями свободолубивого человеческого духа и общественно-исторической практикой человеческих отношений, управляемых самыми низменными страстями и вожделениями.

Философский пессимизм — общая черта романтического сознания, свойственная всем его национальным и идейным модификациям на Западе в эпоху 1800—1820-х гг. Он не исключал революционных устремлений так называемого «прогрессивного» или «активного» романтизма, но лишал его освободительный пафос конкретного социального прицела и содержания. Соответственно «невостовое» подчас вольнолюбие прогрессивных романтиков — и

<sup>3</sup> См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 30, с. 5—6.

величайшего из них, Байрона — облекается в форму индивидуалистического, а потому и бесперспективного «бунта» исключительной личности, носительницы высших абстрактных ценностей человеческого духа и его протеста против меркантильности послереволюционной действительности, ее ханжества, лицемерия, рабской покорности людей и народов прежним или вновь явленным «тиранам» и «деспотам». Столь же пессимистична, но существенно по-другому, философия реакционного романтизма. Она вдохновлялась неприятием послереволюционной действительности справа, с позиций защиты ниспровергнутого или до основания потрясенного революцией феодально-абсолютистского строя. С этим связана присущая многим романтикам и совершенно чуждая Байрону идеализация средних веков, их «рыцарских» обычаев и нравов. Но обращение к далекому прошлому, включая античность, интерес к национальному «духу» и временному колориту его различных исторических напластований и самовыражений — одна из существеннейших и перспективнейших новаций романтического сознания, впервые открытый им способ критического осмысления современности, однако еще не столько по ее связи, сколько по контрасту с прошлым. В этом огромная актуальность для своего времени созданного романтиками жанра исторического романа, отцом которого явился Вальтер Скотт, и философского смысла обильных исторических реминисценций восточных поэм и предшествующего им «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрона. Собственно же «восточная» — правильнее было бы сказать юго-восточная — экзотика этих поэм несет ту же идейно-художественную функцию, что и их обширные лирико-исторические отступления, оттеняя, как и они, яркостью своих «местных» красок и энергией страстей духовную опустошенность «века и человека» буржуазной цивилизации.

Основным полем романтического осмысления современности, ее трагических коллизий и нравственных пороков становится духовный мир личности, его внутренние противоречия. Личности опять же современной и в этом смысле конкретно-исторической, но еще не социальной, освобожденной французской революцией от вековых сословных и религиозных пут феодальной морали, но обманутой в своих лучших надеждах результатами революции и обреченной злу вопреки своему врожденному стремлению к добру. Эмоциональная и противоречивая реакция индивидуалистического сознания на столь же противоречивые «впечатления бытия» — таков эстетический ракурс романтического мировосприятия и изображения, проникнутых ощущением трагической несовместимости высоких идеалов человеческого существования с реальной действительностью. В этом — принципиальное отличие романтических «страстей» и их рокового действия от сентименталистских «чувствований» — врожденных и благих свойств абстрактного «естественного человека». Романтическая страсть наполнена конкретным историческим и в принципе индивидуальным содержа-

нием, выражая столь же бескомпромиссное, как и бесперспективное отрицание пафосной общественной действительности.

Романтизм утверждался в борьбе с рационалистической нормативностью и условностью классицизма, далеко еще не преодоленных до конца сентиментализмом. Суть же этой борьбы — в завоевании искусством права быть прямым и откровенным откликом на конкретные события и коллизии современной общественной жизни, а тем самым и право на активное в ней участие.

По мере стабилизации буржуазного общества и все более явного проявления его противоречий философско-эстетические принципы романтизма постепенно обретают конкретное социальное содержание, что приводит на рубеже 20—30-х гг. к его самоотрицанию, к самопереходу в другое художественное направление — реалистическое. Реализм вырастает из романтизма, но в то же время во многом ему противоположен. Процесс формирования реалистического сознания и его отмежевания от романтического падает во всех европейских литературах в основном на период 30—40-х гг. XIX в.

Аналогичный путь от романтизма к реализму проходит в первой половине века и русская литература. Но она имеет особые идейные грани и национальные рубежи своего развития, далеко не во всем и не всегда совпадающие с западноевропейскими.

Важнейшими из таких национально-исторических рубежей явились для русской литературы первой четверти XIX в. Отечественная война 1812 г. и декабрьское восстание. Но они не отвлекли внимание русской литературно-общественной мысли от общеевропейских проблем «века», порожденных французской революцией, а наоборот, актуализировали их, в частности и потому, что Наполеон и наполеоновские войны представлялись современникам непосредственным «детисцем» той же революции.

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНО-ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ  
ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX в.

I

Огромное воздействие, оказанное Великой французской революцией на русское общественное самосознание конца XVIII—начала XIX в., не привлекло еще должного внимания литературоведов, несмотря на то, что оно достаточно ярко охарактеризовано в ряде исторических трудов, специально посвященных этому вопросу. Наибольший интерес для истории литературы представляет собой книга М. М. Штранге.<sup>1</sup> Прослеженный в ней извилистый процесс восприятия русским обществом революционных событий во Франции и их международных последствий в общих чертах сводится к следующему.

Первый этап революции, ознаменованный созывом Генеральных Штатов, деятельностью Учредительного собрания, «Декларацией прав человека и гражданина», широко и беспрепятственно освещался русской печатью вплоть до полной перепечатки «Декларации», вызывая живейший интерес и сочувственный отклик всех слоев русского общества.

Наиболее бурную и на этот раз резко отрицательную реакцию вызвало дальнейшее, восходящее развитие революционных событий — казнь короля, ниспровержение монархии, провозглашение республики, якобинская диктатура и революционный террор, успешное отражение военной интервенции, завершившееся вступлением республиканских войск на территорию ряда близлежащих стран, вовлеченных тем самым в процесс антифеодальных преобразований. Во всем этом дворянские идеологи как правительственной, так и просветительской ориентации увидели потрясение всех основ общественного порядка и прямую угрозу суверенитету России.

Одним из многочисленных свидетельств панической растерянности, охватившей русское дворянство и правительство перед ли-

<sup>1</sup> Штранге М. М. Русское общество и французская революция 1789—1794 гг. М., 1956.

цом такого разворота революционных событий, может служить статья, появившаяся на страницах «Политического журнала» в самом начале 1793 г. В ней подведен следующий и поистине устрашающий итог года предшествующего, переломного в истории французской революции: «1792 год учинился ужаснейшим годом в сем столетии, поразительнейшим в истории народов, жесточайшим в человечестве. Ужасы происшествий превосходят силы слов, выражений не достаает для глубоко уязвленного чувствования... многие князья изгоняются из своих земель — многие земли наполняются возмущениями против своих князей... тысячи... бегут из своего отечества... тысячи и тысячи умерщвляются в городах, в королевских чертогах, в тюрьмах, на публичных площадях... тысячи и тысячи поедает огонь и меч войны... многие земли наводняются войною без всякого ее объявления — подданные принуждаются отречься от повиновения своим государям, вводятся в заблуждение и подстрекаются объявить себя мятежниками — возмущение именуется святейшею из должностей, — защитники спокойствия, порядка, законов поруганы, гонимы... явные богоотступники становятся законодателями... Вот отличия 1792 года!».<sup>2</sup>

Приведенное высказывание не исключение. И рассматривать его как только официальное также нельзя. Ужасом перед происходящим на Западе и опасением повторения того же в России проникнуты не только все печатные, подцензурные отклики на революционные события во Франции 1793—1794 гг. и их международные последствия, но также и дошедшие до нас эпистолярные высказывания видных литераторов и деятелей этого времени.<sup>3</sup> Тем не менее выводы, которые делают из этих событий их русские обозреватели, далеко не однозначны, а иногда и противоположны. В одних случаях — и их подавляющее большинство — вся ответственность за «злокозненное буйство» революции возлагается на «французских философов», т. е. просветителей, «развративших умы». В частности, это мнение разделял и Д. И. Фонвизин, утверждая в своей последней комедии «Выбор гувернера», что «равенство состояний» есть «вымысл ложных философов, кои красноречивыми своими умствованиями довели французов до настоящего их положения».<sup>4</sup> Но были и другие выступления, в том числе и в печати, авторы которых, защищая просветителей, справедливо указывали, что французская революция и все ее «крайности» явились неизбежным следствием злоупотреблений, владычествовавших во Франции до того.<sup>5</sup> В такого рода высказываниях звучит более или менее явный, а иногда

<sup>2</sup> Политический журнал, 1793, ч. 1, с. 3—7. — Журнал издавался с 1790 г. при Московском университете П. А. Сохацким и состоял в основном из переводных статей, по это дела не меняет.

<sup>3</sup> См.: *Штрассе М. М.* Русское общество..., с. 124—153.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: *Пигарев К. В.* Творчество Фонвизина. М., 1954, с. 255.

<sup>5</sup> См.: *Штрассе М. М.* Русское общество..., с. 128.

и прямой призыв немедленно облегчить положение русских крестьян и вообще ограничить самодержавно-крепостнический произвол.

Весьма характерна в этом отношении появившаяся в 1796 г. брошюра «О духе экономистов, или экономисты, оправданные от обвинения в том, что их принципы легли в основу французской революции». Она написана Д. А. Голицыным, последователем Кенэ, в защиту физиократов как самых мудрых, трезвых и дальновидных мыслителей XVIII в. Соглашаясь с тем, что «роковая революция имела самые пагубные следствия во всех частях земного шара... перевернула все понятия, развратила все нации... внося в умы смятение и расстройство, следствие и конец которых трудно предвидеть», и уже привела к тому, что все монархи и дворянство «стоят на краю пропасти», Голицын убежден, что только «возрожденный физиократизм» способен обеспечить «личное и общественное благополучие, мир и счастье для всех» и защитить «алтарь, трон, собственность».<sup>6</sup>

В такого рода соображениях и выступлениях, выражавших страх перед революцией, подкрепленный крестьянскими волнениями, которые охватили в 1796—1798 гг. более тридцати русских губерний, намечается одна из важнейших идеологических тенденций русской общественной жизни начала XIX в. Страх перед народной революцией, «новой пугачевщиной», органически и трезво сочетается в ней с признанием во избежание этого срочной необходимости «либеральных», объективно — буржуазных, реформ. Этому во многом способствовал заключительный эпизод французской революции — термидорианский переворот, совершенный крупной буржуазией, ниспровергшей революционно-демократическую диктатуру якобинцев. Термидор и его логическое следствие — империя Наполеона на время примирили русское дворянство с французской революцией, заставив признать благотворность ее конечных результатов и необходимость для блага России и собственного спасения постепенных и мирных антикрепостнических преобразований. Таковы исторические и идеологические предпосылки «дней Александровых прекрасного начала», либеральных намерений и обещаний царя, либеральных надежд и настроений, охвативших прогрессивные круги русского дворянства. Показательно свидетельство одного из ближайших друзей и советчиков молодого Александра I — Адама Чарторыжского: «Оправившаяся от террора французская республика, казалось, победоносно шла к удивительной будущности, полной благоденствия и славы».<sup>7</sup>

В сознательной ориентации на «образец» социально-политического строя империи Наполеона и выражается конкретное социально-историческое содержание идеологии дворянского и пра-

<sup>6</sup> См.: там же, с. 175—176.

<sup>7</sup> Чарторыжский Адам. Мемуары, т. 1. М., 1912, с. 88.

вительственного «либерализма» 1800-х гг. — идеологии безусловно политического свободомыслия, по своей сути пробуржуазного, но отнюдь еще не революционного.

Одновременно с формированием дворянского либерализма и в противовес ему активизируются идеологи реакционного дворянства. Они ратуют за сохранение самодержавно-крепостнических устоев русской жизни во всей их неприкосновенности и выдвигают программу полной изоляции и очищения русского национального самосознания от каких бы то ни было западных влияний, усматривая в любом из них, и в особенности идущем из Франции, тлетворный микроб революционной, губительной для России заразы. Отождествление всего западноевропейского с революционным, а феодально-крепостнических пережитков русской культуры с ее истинно национальными, живородящими традициями — таков логический костяк воинствующей антипросветительской идеологии и программы реакционного дворянства 1800-х гг.

В противоположность этому просветительские и европейские по своему происхождению традиции русской литературы XVIII в. органически совмещаются с идеями и настроениями либерального дворянства, пройдя, однако, жестокое испытание на прочность в 1793—1794 гг. Оно выразилось в кризисе дворянских иллюзий русского Просвещения, довольно быстро преодоленном его крупнейшими представителями. Два замечательных памятника свидетельствуют об этом. Первый из них — «Мелодор к Филалету» и «Филалет к Мелодору» Н. М. Карамзина (1794), второй — последнее, предсмертное произведение А. Н. Радищева «Осьмнадцатое столетие» (1801—1802). Оба произведения примечательны тем, что в них сформулированы важнейшие проблемы русской литературно-общественной мысли первой четверти XIX в., завещанные ей всемирно-историческими итогами века предшествующего. Об этих итогах и связанных с ними национальных перспективах и идет речь в карамзинской «переписке» Мелодора с Филалетом и «Осьмнадцатом столетии» Радищева.

Примечательно, что столь идейно далекие один от другого авторы этих произведений с одинаковой скорбью и почти в одних и тех же образных выражениях говорят о катастрофическом «кораблекрушении», которое потерпели все грандиозные завоевания и светлые, оптимистические надежды «великого» «Века Просвещения» в кровавой «буре» завершивших его социальных потрясений.

Мелодор и Филалет — «друзья людей» и «добродетели», верные сыны этого «мудрого» века, одинаково потрясенные увенчавшим его «безумием». Воплем отчаяния, криком растерзанной души звучит письмо Мелодора: «Конец нашего века почитали мы концом главнейших бедствий человечества и думали, что в нем последует важное, общее соединение теории с практикою, умозре- ния с деятельностью; что люди, уверясь нравственным образом

в изящности законов чистого разума, начнут исполнять их во всей точности и под сению мира, в крове тишины и спокойствия, насладятся истинными благами жизни. О Филалет! где теперь сия утешительная система?.. Она разрушилась в своем основании. Осьмойнадесятый век кончается: что же видишь ты на сцене мира? — Осьмойнадесятый век кончается, и несчастный филантроп (то есть друг людей)<sup>8</sup> меряет двумя шагами могилу свою, чтобы лечь в ней с обманутым растерзанным сердцем своим и закрыть глаза навеки!»<sup>9</sup>

Было бы ошибкой рассматривать последний абзац только как риторическую фигуру. В ней отражены реальные факты русской современности — ряд самоубийств, в которых нашли свое крайнее выражение глубина и сила разочарования передовой части русской дворянской молодежи в просветительских идеалах.<sup>10</sup>

Далее у Карамзина идет речь о том, что вызвало и оправдывает, казалось бы, это разочарование: «Свирепая война опустошает Европу, столицу Искусств и Наук, хранилище всех драгоценностей ума человеческого; драгоценностей, собранных веками; драгоценностей, на которых основывались все планы мудрых и добрых! — И не только миллионы погибают; не только города и села исчезают в пламени; не только благословленные, цветущие страны (где щедрая Натура от начала мира изливала из полной чаши лучшие дары свои) в горестные пустыни превращаются — сего не довольно: я вижу еще другое, ужаснейшее зло для бедного человечества». В чем же это зло? Оно в «торжестве» «мизософов», «ненавистников Наук»: «„Вот плоды вашего просвещения! говорят они: вот плоды ваших Наук, вашей Мудрости! Где воспылал огонь раздора, мятежа и злобы? Где первая кровь обагрила землю? и за что?.. И откуда взялись сии пагубные идеи?.. Да погибнет же ваша Философия!..“ — И бедный, лишенный отечества, и бедный, лишенный крова, и бедный, лишенный отца, или сына, или друга, повторяет: да погибнет! И доброе сердце, раздираемое зрелищем лютых бедствий, в горести своей повторяет: да погибнет! А сии восклицания могут составить наконец общее мнение: вообрази же следствия!»<sup>11</sup> С этим-то важнейшим для Карамзина и лучших людей его времени вопросом и обращается Мелодор к Филалету, а сам Карамзин — к русскому читателю, к русскому просвещенному обществу. Ответ на вопрос дан в письме Филалета к Мелодору. Это страстная отповедь врагам просвещения и призыв к верности ему уже поколебавшихся его друзей. Не просвещение

---

<sup>8</sup> Заключенные в скобки слова вынесены Карамзиным в подстрочное примечание к слову «филантроп».

<sup>9</sup> Карамзин. Соч., т. 7. СПб., 1834, с. 83—84.

<sup>10</sup> См.: Штранге М. М. Русское общество..., с. 124—125.

<sup>11</sup> Карамзин. Соч., т. 7, с. 84—85. — Приведенная часть письма Мелодора полностью процитирована А. И. Герценом в качестве лирического введения к своим собственным «письмам» «С того берега» (1848—1850), посвященным революции 1848 г.



вызвало «ужасные происшествия Европы», а недостаточная просвещенность людей и народов. И только «одно просвещение живодейтельною теплотою своею может иссушить сию тину нравственности, которая ядовитыми парами своими мертвит все изящное, все доброе в мире; в одном просвещении найдем мы спасительный антидот для всех бедствий человечества».<sup>12</sup> Это не отвлеченное философское рассуждение, а смелое выступление против отечественных «мизософов», идеологов правительственной и дворянской реакции, своими нападками на просвещение пытающихся пресечь необратимый и благотворный процесс европеизации, а тем самым и либерализации русской жизни и культуры.

К «ужасным происшествиям Европы» Карамзин безусловно относит и якобинский террор, хотя прямо о нем и не говорит. Но это общая черта просветительской мысли конца XVIII—начала XIX в., как русской, так и западноевропейской, положившая начало ее кризису и усвоенная романтиками.

Омрачившие конец века «происшествия Европы» предстают в изображении Радищева не менее «ужасными», чем под пером Карамзина, и по тем же причинам:

... сокрушил наконец корабль, надежды несущий,  
Пристани близок уже, в водоворот поглощен,  
Счастье и добродетель, и вольность пожрал омут ярый,  
Зри, воспылают еще страшны обломки в струе.  
Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро,  
Будешь проклято вовек, ввек удивлением всех,  
Крови — в твоей колыбели, припевание — грома сраженьев,  
Ах! омоченно в крови ты ниспадаешь во гроб...<sup>13</sup>

Но победа мудрости над безумием уже близка, и ее заря взойдет в России, преобразованной и приуготовленной к тому Петром.

Утро столетия нова кроваво еще нам явилось,  
Но уже гонит свет дня нощи утрюмую тьму;  
Выше и выше лети ко солнцу орел ты российский,  
Свет ты на землю снеси, молнии смертельны оставь.  
Мир, суд правды, истина, вольность лиются от трона,  
Екатериной, Петром воздвигнут, чтоб счастлив был росс.  
Петр и ты, Екатерина! дух ваш живет еще с нами.  
Зрите же новый вы век, зрите Россию свою.  
Гений хранитель всегда, Александр, будь у нас...<sup>14</sup>

Этими, казалось бы, верноподданническими и потому столь неожиданными для Радищева строками и обрывается его явно не завершенное последнее произведение. Но все встанет на свои места, если предположить, что оно было задумано как своего рода «ода на восшествие на престол» Александра I, но ода от-

<sup>12</sup> Карамзин. Соч., т. 7, с. 100.

<sup>13</sup> Радищев А. Н. Стихотворения. Л., 1975, с. 181.

<sup>14</sup> Там же, с. 182.

нюдь не похвальная, а программная, призывающая молодого и либерально настроенного царя стать просвещенным монархом, преобразователем отечества. Одновременно Карамзин призывал Александра в своей обращенной к нему оде:

Ты будешь солнцем просвещения —  
Наукой щастлив человек —  
И блеском Твоего правления  
Осыпан будет новый век.<sup>15</sup>

Вера в близость правительственных, антикрепостнических и конституционных реформ, которые приведут Россию к мирному осуществлению просветительских идеалов, — характерная черта русского дворянского «либерализма» (свободомыслия) 1800-х гг., представленного в литературе самым популярным тогда «карамзинским», сентименталистским направлением. Чуждое каких-либо революционных устремлений и особо значительных художественных достижений, оно, развиваясь уже не вглубь, а вширь, внесло свой немалый вклад в процесс гуманизации русской духовной культуры. В условиях ожидания либеральных реформ и порожденных этим иллюзий «дней александровых прекрасного начала» Радищев и формулирует свою программу-минимум.

## 2

Наиболее распространенным и популярным среди читателей жанром русской литературы 1800-х гг. становится «чувствительная», сентименталистская повесть, первые и лучшие образцы которой были созданы Карамзиным еще в конце XVIII в. Герой сентиментальной повести — «чувствительный», повинующийся голосу нежного и доброго сердца человек, погруженный в сферу сугубо личных, «частных» переживаний, но в то же время и человек самый обыкновенный, рядовой представитель русского общества. В этом его принципиальное отличие от лирического и драматургического героя литературы классицизма, с одной стороны, от нарочитой демократической «грубости» героя «низовой» литературы конца XVIII в. — с другой, и от высокой гражданственности в принципе также сентименталистского героя «Путешествия из Петербурга в Москву» — с третьей. Однако усматривать в этом общественный индифферентизм русского сентиментализма 1800-х гг. неосновательно. Личное и частное, мир интимных переживаний, «жизнь сердца» — все это противостоит в сентиментализме, в том числе и русском, отнюдь не гражданской активности и сознательности, а иерархическим принципам официальной феодально-монархической идеологии и морали и утверждает самоценность человеческой личности как таковой, независимо от того места, которое она занимает в сословной иерархии.

<sup>15</sup> Карамзин Н. М. Соч., т. 1. Стихотворения. Пг., 1917, с. 269.

То же значение приобретает и свойственный русскому сентиментализму культ «сельской жизни». Он также имеет свой конкретный социально-исторический и несомненно «либеральный» подтекст. Жизненные корни или истоки его — в тех глубоких сдвигах, которые происходят в идеологии дворянского общества под воздействием французской революции. Помимо прочего, в нем выражается и новое понимание гражданского долга и достоинства дворянина, отождествляемых ранее с верноподданнической службой на военном или гражданском поприще и измеряемых чинами, перстнями и прочими знаками монаршего благоволения.

В конце XVIII в. не менее важной дворянской обязанностью начинает почитаться «отеческая» забота дворянина о благе его собственных «подданных» — крепостных крестьян. В речи Ф. С. Туманского, произнесенной весной 1794 г. на заседании Вольного экономического общества, об этом говорится так: «Хозяин не токмо владетель избытков своей деревни, но и отец своих поселян...». Такова «цель благоразумия; се польза и услуга Отечеству».<sup>16</sup>

Эта новая идея, возникшая в годы французской революции и под ее воздействием, прочно утвердилась в русской литературе только в 1800-е гг. и сохраняла свою актуальность вплоть до 1850-х. Освоенная Карамзиным, подхваченная Шаликовым, развитая Пушкиным и Гоголем, она оказала немалое влияние на молодого Толстого и легла в основу самого значительного из ранних художественных замыслов писателя — замысла «Романа русского помещика» (письмо Нехлюдова к тетушке). Столь же перспективным потенциалом обладали и многие другие аспекты эстетики русского сентиментализма, не получившие, однако, полноценного художественного выражения в его по сути дела уже эпигонской, но завоевавшей широкую читательскую аудиторию прозаической продукции 1800-х гг. Но при всех ее несовершенствах и наивностях «чувствительная повесть» вовлекла в сферу художественного и сочувственного изображения рядового, подчас «маленького» человека и тем самым в немалой степени способствовала не только гуманизации, но и демократизации русского литературно-общественного сознания.

На протяжении первого десятилетия XIX в. сентиментализм остается самым популярным, но, естественно, далеко не единственным направлением русской литературы. Заняв командное положение в прозе, успешно соперничая с классицизмом в поэзии, именно сентиментализм, а не романтизм, как это теперь принято думать, противостоит в первое десятилетие XIX в. классицизму, расчищая путь романтизму, и уступает ему свое место не ранее середины или даже конца следующего десятилетия. Тем не менее предшествующий этой смене вех период русской литературы

---

<sup>16</sup> Труды Вольного экономического общества, ч. 49. СПб., 1794, с. 312, 314.

именовать сентименталистским было бы столь же неосновательно, как и романтическим. Дело в том, что по аналогии с тем или другим из общеевропейских художественных направлений историческая специфика данного периода русской литературы охарактеризована вообще быть не может. Недооценка этого обстоятельства приводит к искажению общей перспективы развития русской литературы первой четверти XIX в., увенчанной «колоссальным», по определению Герцена, явлением Пушкина. Так, например, до сих пор остается неясным, кем же все-таки — сентименталистом или романтиком — был ближайший предшественник Пушкина и крупнейший до него русский поэт Жуковский. По мнению одних исследователей — сентименталистом, по мнению других — романтиком. Та же неясность сохраняется в отношении Батюшкова, Вяземского и других членов «Арзамаса», к числу которых принадлежал и юный Пушкин. Но зато несомненно другое: все они, начиная с Жуковского и кончая Пушкиным, были и считали себя карамзинистами.

Карамзин — и прежде всего Карамзин-прозаик — общепризнанный глава русского сентиментализма. Но из этого отнюдь не следует, что его действительные единомышленники и последователи непременно должны были также быть сентименталистами. Сентименталистами и не более того оставались в последний предпушкинский период только эпигоны Карамзина, в то время как он сам и его соратники ушли вперед, углубляя и развивая самую перспективную тенденцию русского сентиментализма, его изначальную либерально-просветительскую, а тем самым и проевропейскую ориентацию. Проевропейскую в том смысле, что она полагала насущнейшей потребностью русской жизни преодоление ее крепостнической отсталости, приближение к культурно-историческому уровню, уже достигнутому передовыми западноевропейскими странами, творческое освоение их исторического и духовного опыта в свете задач и перспектив национального прогресса. Ведь и на языке русской литературы XVIII в. слово «просвещение» в широком и общеупотребительном его смысле означало преодоление национальной замкнутости и феодальной отсталости отечественной культуры, приобщение ее к духовным ценностям и бытовому обиходу европейской «общезителности». Что же касается философии Просвещения как таковой, то она находила своих русских приверженцев в «век Екатерины» как последнее слово и высшее достижение западноевропейской мысли, преимущественно французской.

Соответственно русские просветители XVIII в. выступали борниками и продолжателями дела Петра, начавшейся при нем интенсивной европеизации русской государственности и культуры как магистральной, с просветительской точки зрения, линии национального развития России. Объективно это была линия буржуазного развития, но лишь в тех пределах, в которых оно совмещалось с политическими и экономическими интересами пере-

довой части русского дворянства, осознавшей — особенно ясно после движения Пугачева и в годы французской революции — настоятельную необходимость ограничения самодержавно-крепостнического гнета.<sup>17</sup> Но поскольку от него страдала вся страна и в наибольшей мере закрепощенное крестьянство, русские просветители XVIII в., оставаясь идеологами «просвещенного» дворянства, представляли общенациональные, в том числе и народно-крестьянские интересы.

Идеологически возглавленный дворянскими просветителями процесс европеизации русской духовной культуры обогатил ее огромным количеством новых общественных и философских идей, эстетических и нравственных представлений, художественных форм, без освоения которых ее дальнейшее развитие и самоопределение было невозможно. Но для того, чтобы русское культурное самосознание действительно смогло в своем собственном просвещении «стать с веком наравне», всего этого было мало. Необходимо было решить еще одну задачу огромной национально-исторической важности — привести лексический состав и синтаксический строй родного языка в соответствие с инородными ему западноевропейскими идеями и понятиями, так или иначе уже освоенными образованной частью русского общества, и тем самым сделать их общенациональным достоянием.

Вот почему центральным вопросом в литературной борьбе «дней Александровых прекрасного начала» стал вопрос о литературном языке, или «слоге». Ожесточенная полемика по этому вопросу, развернувшаяся после выхода в 1803 г. «Рассуждения о старом и новом слоге» А. С. Шишкова, не утихала вплоть до начала 20-х гг. Этой полемикой и характеризуется действительное размежевание и борьба двух основных и важнейших идейно-эстетических тенденций русской литературы последнего ее допушкинского периода, не случайно названного Белинским «карамзинским периодом». Одна из них, представленная карамзинистами, приверженцами «нового слога», продолжает проевропейские традиции русского Просвещения XVIII в., другая, возглавленная Шишковым, теоретиком и ярким защитником «старого слога», направлена против этих традиций во имя защиты средневековых устоев и пережитков русской жизни от разрушающего воздействия просветительских идей и буржуазно-демократических устремлений западноевропейской культуры.

---

<sup>17</sup> См.: Берков П. Н. Понятие «европеизация» в истолковании В. И. Лепина и спорные вопросы истории русской литературы конца XVII—начала XVIII в. — В кн.: Наследие Лепина и наука о литературе. Л., 1969, с. 300—312.

Принято думать, что языковая реформа Карамзина преследовала цель сблизить книжный язык с разговорным языком дворянского «света» и, ориентируясь на его «салонность», пренебрегала выразительными средствами не только народного, но также и дворянского просторечия, в чем и выразилась ее дворянская ограниченность, если не реакционность.<sup>18</sup> При этом совершенно не учитывается следующее обстоятельство: в сфере интеллектуального общения разговорным языком не только дворянского «света», но и всех образованных русских людей того времени был язык французский. И ничего общего с «галломанией», космополитизмом, пренебрежением к народу это в основе своей не имело. Причина была в другом — в огромном разрыве, возникшем вследствие петровских реформ между духовными запросами образованных слоев русского общества и семантическим строем русского языка. В силу этого разрыва все образованные русские люди были вынуждены не только говорить в своем кругу, но также часто и думать по-французски. Даже Пушкину, по его собственному признанию, французский язык, «язык Европы», в ряде случаев оказывался «привычнее нашего».<sup>19</sup> Объясняется это тем, что в эпоху Просвещения французский язык становится международным языком культурного обмена и дипломатии. Поэтому не только русская, но и немецкая интеллигенция предпочитала его родному языку, что, в частности, оскорбляло национальное чувство Гердера не менее, чем Карамзина. На преодоление этого исторически обусловленного парадокса русской культуры начала XIX в. и была направлена карамзинская реформа литературного языка.

В статье 1802 г. «О любви к отечеству и народной гордости» Карамзин писал: «Беда наша, что мы все хотим говорить по-французски и не думаем трудиться над обработыванием собственного языка: мудрено ли, что не умеем изъяснять им некоторых тонкостей в разговоре».<sup>20</sup> Суть высказывания — в призыве придать родному языку все «тонкости» языка французского.

Карамзин и Шишков одинаково видели в литературном языке не только средство выражения национальной мысли, но и ее строительный материал. И поэтому стремились в сущности к од-

<sup>18</sup> Эта концепция опирается на известный труд В. В. Виноградова «Язык Пушкина» (М.—Л., 1935), где она была впервые выдвинута. Однако в следующем своем труде — «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» (М., 1938) — В. В. Виноградов внес в нее существенные коррективы, к сожалению, оставленные без внимания историками литературы.

<sup>19</sup> Письмо к П. Я. Чаадаеву от 6 июля 1831 г. (написано по-французски) (см.: *Пушкин. Полн. собр. соч.*, т. 14. Л., 1941, с. 187. — Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>20</sup> *Карамзин. Соч.*, т. 7. с. 122.

ному и тому же, а именно к преодолению двуязычия современного им русского культурного сознания. Но для Шипкова задача состояла в том, чтобы пресечь развращающее, по его убеждению, влияние на русское общество западноевропейской культуры; Карамзин же стремился привить русскому национальному сознанию европейскую культуру мышления, уже усвоенную образованной частью дворянского общества. Соответственно суть и значение начатой Карамзиным реформы русского литературного языка состояли совсем не в сближении его «книжных» норм с нормами и формами разговорного языка дворянского «света», а в создании, сотворении общенационального, одновременно и литературного, и разговорного русского языка, речевой формы непосредственного интеллектуального общения, как устного, так и письменного, отличной не только от «книжного» языка, но и от бытового просторечия, в том числе и дворянского.

Двуязычие русского образованного общества представлялось Карамзину, и совершенно справедливо, одним из главных препятствий для национального самоопределения европеизированной русской литературы и культуры в целом.

Этому вопросу Карамзин посвятил в 1802—1803 гг. несколько специальных программных и столь же программно озаглавленных статей — «О любви к отечеству и народной гордости», «Отчего в России мало авторских талантов», «О книжной торговле и любви ко чтению в России» и др. «Язык важен для патриота», «авторы помогают согражданам лучше мыслить и говорить», «достоинство народа оскорбляется бессмыслием и косноязычием худых писателей», «варварский вкус» которых «есть сатира на вкус народа»,<sup>21</sup> — так аргументировал Карамзин просветительское, гражданско-патриотическое назначение разрабатываемого им «нового слога» русской литературы. Он был важен для Карамзина не сам по себе, а как необходимый проводник европейского, ненавистного Шипкову просвещения. И в этом все дело. Отвечая на вопрос, «отчего в России мало авторских талантов», Карамзин писал: «Истинных писателей было у нас еще так мало, что они не успели дать нам образцов во многих родах; не успели обогатить слов тонкими идеями; не показали, как надобно выражать приятно некоторые даже обыкновенные мысли». Поэтому «русский кандидат авторства, недовольный книгами, должен закрыть их и слушать вокруг себя разговоры, чтобы совершеннее узнать язык. Тут новая беда: в лучших домах говорят у нас более по-французски... Что ж остается делать автору? выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения!». Обмануть и скрыть — для того

<sup>21</sup> Там же, с. 122, 200.

чтобы «новые выражения» и их новый гуманный смысл, их «тонкие идеи» стали для читателя «языком его собственного сердца».<sup>22</sup>

Выдвинутая Карамзиным задача создания средств адекватного выражения на родном языке «тонких идей» и «чувствований» просвещенной части русского общества в принципе была не нова. Она была поставлена перед русской литературой реформами Петра и практически решалась всеми писателями и поэтами XVIII в., начиная от Кантемира и Тредиаковского, не говоря уже о Ломоносове, и кончая Державиным и самим Карамзиным. Но только Карамзин понял и сформулировал эту не новую для русской литературы задачу как дело первостепенного национального, культурно-исторического, идейного значения.

Ее окончательное решение принадлежит тем не менее, конечно, не Карамзину, а Пушкину, но на основе сделанного Карамзиным и карамзинистами. От них воспринял юный Пушкин арзамасскую школу «гармонической точности», точности не только поэтического выражения мысли, но также и самой поэтической мысли, способной охватить все грани внутреннего мира, все состояния души русского человека, ставшего или стремящегося стать «в Просвещеньи с веком наравне». Здесь обнаруживается теснейшая генетическая связь карамзинизма с сентиментализмом и одновременно одно из его существеннейших отличий как от сентиментализма, так и от романтизма. Карамзинистское «точное» слово, равно как и точная, ясная по своей логической структуре поэтическая мысль — это основополагающий стилистический принцип поэтики французского классицизма, а отнюдь не сентименталистской и тем более не романтической.<sup>23</sup>

Но из этого не следует, что карамзинисты были классиками и антагонистами двух других направлений. Ни одно из них в русской литературе тогда в чистом виде или уже, или еще не существовало и тем самым не могло полностью совместиться с ее отживающими или формирующимися тенденциями. Поэтому и карамзинисты, и шишковисты находили в каждом из общеевропейских литературных направлений нечто «свое».

Убежденный литературный старовер, поклонник Ломоносова и враг сентиментализма, Шишков менее всего был классиком. Выдвинутый им в противовес карамзинистскому европейцу принцип «народности» отвечал одной из важнейших черт романтизма, но в интерпретации Шишкова — романтизма реакционного, отрицавшего западную послереволюционную действительность с феодальных, а не демократических позиций. Такой же характер носило и обращение Шишкова к народному просторечью как одному из источников истинно русского поэтического красноречия. Непревзойденным же и несправедливо забытым образцом оставалась для Шишкова церковнославянская книжность,

<sup>22</sup> Там же, с. 196, 218.

<sup>23</sup> См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 56—57.



а прекраснейшим «предметом» — средневековая «мудрость». В ее возрождении, своего рода гальванизации и заключалась для Шишкова высокая национально-патриотическая, а по существу охранительная функция «старого слога».

Необходимо отметить, что Шишков демонстративно отказался видеть в «новом» литературном «слоге» как таковом орудие мысли, на чем настаивал и из чего исходил Карамзин. Более того, именно это исходное положение Карамзина, развитое его последователями, и представлялось Шишкову самым крамольным, угрожающим дорогим его сердцу феодально-церковным традициям русской культуры. С охранительной точки зрения Шишкова, русский писатель-патриот обязан придерживаться этих традиций не только в способе выражения своих мыслей, но и в способе и направлении своего мышления. По убеждению Шишкова, русский писатель обязан «живописать» неизъяснимые красоты и высокие незыблемые истины церковнославянских речений их же собственными и лишь слегка обновленными языковыми средствами и таким способом отвращать читателя от соблазна всякого рода европейских «лжеучений». «Вместо изображения мыслей своих по принятым издревле правилам и понятиям, многие веки возраставшим и укоренившимся в умах наших, изображаем их по правилам и понятиям чуждого народа...»<sup>24</sup> — вот в чем усматривает Шишков разрушительное действие на национальное самосознание «нового слога». Шишков не оригинален. Он непосредственно следует за Павлом I, издавшим специальный указ о запрещении употреблять в печати такие крамольные слова, как «общество», «гражданин», «отечество» и другие руссифицированные просветительские понятия.

Если исходить из главного — из конкретно-исторического содержания спора о «старом» и «новом слоге», то нельзя не признать, что он был не просто одним из эпизодов литературной жизни и борьбы предпушкинского периода, а центральным, стержневым идеологическим процессом. Ибо в ходе его решался важнейший из всех вопросов, поставленных перед русской литературой французской революцией, — вопрос о национальном самоопределении русской культуры, русского общественного самосознания, а тем самым и всего строя русской жизни по отношению к буржуазно-демократическим устремлениям западноевропейской действительности и мысли. И вся острота, казалось бы, узкопрофессионального, не затихавшего целых пятнадцать лет спора о литературном «слоге», т. е. стиле, определялась тем, что «стиль литературного языка был приметой идеологической принадлежности автора»,<sup>25</sup> т. е. его либеральной или охранительной ориентации.

---

<sup>24</sup> Шишков А. С. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1803, с. 13.

<sup>25</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и Франция, с. 29.

Спор Карамзина и Шишкова решила история. Ни одно из предложенных Шишковым словообразований по образцу церковнославянских лексем не привилось в русском литературном языке, в то время как большинство созданных Карамзиным и его последователями галлицизмов и неологизмов прочно вошло в него (например: культура, цивилизация, публика, энтузиазм, промышленность, развитие, переворот — в значении революция). Исторически оправдали себя и многие из фразеологических новшеств Карамзина и карамзинистов, стремившихся приблизить синтаксис русского книжного языка, отягощенный церковнославянскими конструкциями, к гибкому, логически стройному и ясному синтаксису языка французского.

Но все эти несомненные завоевания «нового слога» имели и свою оборотную сторону. Стремление к «тонкости» мысли и точности ее словесного выражения приводило подчас к манерности, вычурности стиля, его гипертрофированной перефразистичности; «чувствительность» оборачивалась у эпигонов Карамзина приторной, бессодержательной слезливостью; резкий и не всегда оправданный разрыв с традициями «высокого» стиля древнерусской литературы и русского классицизма ограничивал возможности «нового слога» сферой выражения интимных переживаний «частного» человека и был мало приспособлен к выражению мыслей и чувств гражданского и патриотического звучания.

В известной мере тем же страдал и прозаический слог молодого Карамзина, автора «Писем русского путешественника» и «Бедной Лизы», но повесть «Марфа Посадница» (1802), критические и исторические статьи «Вестника Европы» и особенно «История государства Российского», созданию которой Карамзин отдал последние двадцать пять лет своей жизни, написаны слогом уже не только «чувствительного» автора, но вместе и просвещенного русского гражданина и патриота. Это и заставило Пушкина признать прозу Карамзина лучшей для своего времени, однако с оговоркой — «похвала небольшая» (11, 19). Оговорка относится к состоянию русской прозы вообще, ее отставанию от насущных потребностей современности, которым в 20—30-е гг., естественно, не отвечали и произведения Карамзина-прозаика. Тем не менее новый слог многочисленных переводов Карамзина и его оригинальных сочинений намного опережает стилистический уровень русской прозы 1800—1810-х гг. Что же касается «Истории государства Российского», то она явилась безусловно самым примечательным, общественно значимым событием литературной жизни этих лет и крупнейшим достижением русской допушкинской прозы, будучи повествованием не только собственно историческим, но в то же время художественным и публицистическим.

Художественное задание своего капитального труда Карамзин, по свидетельству одного из мемуаристов, определил так:

«Историк должен ликовать и горевать со своим народом... он может, даже должен все неприятное, все позорное в истории своего народа передавать с грустью, а о том, что приносит честь, о победах, о цветущем состоянии, говорить с радостью и энтузиазмом. Только таким образом может он сделаться национальным бытописателем, чем прежде всего должен быть историк».<sup>26</sup>

Карамзин-историк открыл современникам глаза на величие и драматизм исторического прошлого России. Карамзин — художник и публицист нашел краски для выражения гражданской скорби и патриотической гордости, которые должно вызывать это прошлое у русского читателя. Вот почему «История» Карамзина, несмотря на ее монархическую концепцию, сурово осужденную поначалу декабристами, — впрочем, не всеми, — оказала огромное воздействие на их творчество, предвосхитив некоторые существенные черты стиля гражданского романтизма.

Сверх того и главное: какова бы ни была политическая концепция Карамзина, его фундаментальный исторический труд был задуман, написан и встречен современниками как произведение остро современное и злободневное. «Настоящее бывает следствием прошедшего. Чтобы судить о первом, надо вспомнить последнее...»<sup>27</sup> — такова идейная предпосылка исторического труда Карамзина и его публицистического пафоса.

В историческом прошлом Карамзин ищет ответ на самый животрепещущий политический вопрос современности: в какой форме правления нуждается Россия? И, оставаясь «в душе республиканцем»,<sup>28</sup> приходит к выводу: в монархическом. И это главный урок, который Карамзин извлек из «прошедшего». Он обращен, однако, не только к «народу», фактически — общественному мнению, но не менее того и к государю, к царствующему Александру I, и призван убедить царя в страшном и нетерпимом зле неограниченного «самовластья», превращающего монарха из «отца» своих подданных, каким он должен быть по идее, в ненавистного «тирана» и преступника. Такими и предстали в последних изданиях при жизни Карамзина томах его «Истории» — 9-м, 10-м и 11-м — «великие государи всея Руси» Иван Грозный и Борис Годунов.

Гражданская смелость, с которой Карамзин дерзнул назвать вещи своими именами, а также необыкновенная художественная выразительность и негодование, с каким изображены им деяния и характеры вепчанного злодея Иоанна и преступного царя Бо-

---

<sup>26</sup> Майков Л. Н. Николай Михайлович Карамзин у графа Н. П. Румянцева в 1824 г. — Рус. старина, 1890. кн. 9, с. 453.

<sup>27</sup> Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России. СПб., 1914, с. 1.

<sup>28</sup> Письма Н. М. Карамзина к князю П. А. Вяземскому. 1810—1826. СПб., 1897, с. 60.

риса, буквально потрясли современников, в том числе декабристов, и дали все основания Пушкину впоследствии назвать «Историю государства Российского» «не только созданием великого писателя, но и подвигом честного человека» (11, 57). Советские исследователи не в праве игнорировать эти факты.<sup>29</sup>

Девятый том «Истории государства Российского» вышел в 1821 г. Прочитав его, Рылеев не знал, «чему больше удивляться, тиранству ли Иоанна, или дарованию нашего Тацита». <sup>30</sup> Другой декабрист, Штейнгель, признал, что тот же том, «смелыми резкими чертами изобразивший все ужасы неограниченного самовластия и одного из великих царей наименовавший тираном», есть «феномен, небывалый в России». <sup>31</sup> Следующие два тома, посвященные Борису Годунову и Смутному времени, вышли только в 1825 г. «Это злободневно, как свежая газета», — отозвался о них Пушкин (13, 211) за четыре месяца до декабрьского восстания, в течение которых и был создан им «Борис Годунов».

Все сказанное не означает, что творчество Карамзина 1800—1820-х гг. лишено реакционных тенденций. Но они присущи в основном социальным воззрениям историографа, не дошедшего до понимания зла крепостных отношений в «прошедшем» и их нетерпимости в «настоящем». Что же касается политической позиции Карамзина, наиболее полно выраженной в той же «Истории», то можно говорить об ее исторической ограниченности, но не реакционности. Ибо она по существу отвечает духу дворянского либерализма 1800—1810-х годов и не так уж далека от конституционных проектов декабристов, что стало очевидно и им самим после выхода последних томов «Истории государства Российского». Но не только этим определяется ее общественно-литературное значение. Нравственно-психологическое истолкование Карамзиным исторических характеров и деяний, особенно в последних томах «Истории», приближало ее местами к романтическому жанру исторического романа, под влиянием Вальтера Скотта получившего широкое распространение в русской литературе 1830-х гг., и подготовило почву для этого влияния, прогрессивность которого не раз отмечалась Белинским. И не только Пушкин, многим обязанный Карамзину, но и Белинский полагал, что «История государства Российского» «навсегда останется великим памятником в истории русской литературы вообще и в истории литературы русской истории». <sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Объективную, весьма содержательную характеристику концепции «Истории государства Российского» и ее восприятия декабристами см. в кн.: Ланда С. С. Дух революционных преобразований... Из истории формирования идеологии и политической организации декабристов 1816—1825. М., 1975.

<sup>30</sup> Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. М.—Л., 1934, с. 458.

<sup>31</sup> Из писем и показаний декабристов. СПб., 1906, с. 67.

<sup>32</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 135.

Подлинными соратниками и продолжателями Карамзина — создателя «нового слога» русской художественной и исторической прозы — явились, однако, не прозаики 1800—1810-х гг., а заявившие о себе тогда молодые поэты: Жуковский, Батюшков, Вяземский и другие воинствующие карамзинисты, к которым примыкал и молодой Пушкин.

Прочитав в 1822 г. «Шильонского узника» Байрона в переводе Жуковского, Пушкин заметил: «Должно быть Байроном, чтоб выразить с столь страшной истиной первые признаки сумасшествия, а Жуковским, чтоб это перевыразить» (13, 48).

Не перевести, а перевыразить. В чем же разница между тем и другим? В том, что перевести «Шильонского узника» мог каждый русский поэт, владеющий английским языком, а перевыразить — только Жуковский. Переведенное произведение остается принадлежностью литературы, на языке которой написан оригинал; перевыраженное же становится вместе с тем достоянием той литературы, на язык которой оно переведено. Применительно к проблеме «слога» это означало: для перевода и только перевода нужно знать язык оригинала не хуже собственного; перевыражение требовало обратного — знать русский язык не хуже языка оригинала.

Во времена Карамзина, Жуковского, Пушкина «знать» русский язык значило самостоятельно, творчески открыть и сообщить ему возможности, равные по своей выразительности языку оригинала. Актуальностью этой задачи для русской поэзии 1800—1810-х гг. обуславливается совершенно особое место и значение широко в ней распространенных, почти обязательных для каждого поэта переводов, часто принимавших форму открытого творческого соревнования. Так, например, элегию Мильвуа «*La chute des feuilles*» («Падение листьев») перевели, и каждый по-своему, шесть поэтов, в их числе Батюшков и Баратынский. Ее отзвук слышен в лирических раздумьях Ленского перед дуэлью. И каждый такой перевод или отзвук, будучи «вольным» по отношению к иноязычному оригиналу, представляет собой новое слово русской поэзии. Но до этого, что обычно не учитывается, таким же новым словом русской художественной прозы были высоко ценимые современниками, а теперь начисто забытые карамзинские переводы сентиментальных повестей, преимущественно французских авторов. Из восемнадцати, в общей сложности, томов сочинений Карамзина (1834—1835) девять занимают переводы.

В стихотворных переводах-перевыражениях оттачивалось стилистическое мастерство русских поэтов 1800—1810-х гг., обогащалась его европейская культура. Первое место в этом исторически необходимом процессе принадлежит Жуковскому. Недаром литературную известность ему принесла элегия «Сельское кладбище» — так называемый вольный, вернее сказать — русифицированный перевод одноименной элегии английского поэта-сенти-

менталиста Грея. Но самое замечательное в том, что этот вольный перевод отмечен характерными чертами творческой личности Жуковского. В силу этого он и прозвучал в свое время как новое слово оригинальной русской поэзии.

Большинство из самых известных и популярных у современников стихотворений Жуковского 1800—1820-х гг. являются такими же переводами-перевыражениями иноземных поэтических образцов. Но все они принадлежат к лучшим произведениям русской поэзии этого периода и в стилистическом отношении ничем не отличаются от оригинальных стихотворений Жуковского.

Сделанное Жуковским и другими карамзинистами для культуры русского поэтического языка значительно превышает достигнутое Карамзиным — реформатором языка русской прозы. «Новый слог» прозы Карамзина, переводной и оригинальной, остается в основном в пределах просветительской и преимущественно французской культуры литературной мысли. «Новый слог» поэзии Жуковского неизмеримо богаче и гибче по своим возможностям, по своим психологическим оттенкам и другим «тонкостям». Он свободен от каких бы то ни было национальных и культурно-исторических ограничений, универсален в том смысле, что способен к перевыражению любых образцов мировой поэзии, начиная от античных и кончая поэтическими произведениями английских, немецких и французских романтиков.

В поэзии Жуковского нашла свое высшее выражение идейно-стилевая тенденция карамзинского периода русской литературы, подготовившая почву для «всемирности» Пушкина и обретшая в его творчестве качество доподлинной народности, т. е. национальной выразительности, к чему и была устремлена.

Однако «новый слог» Карамзина и его последователей в силу указанных выше причин был недостаточен для решения этой насущной задачи, продиктованной двуязычием русского образованного общества. Альтернативный карамзинистскому и восполняющий его недостаточность путь преодоления двуязычия мощно заявил о себе народным просторечием басен Крылова и дворянским просторечием же комедии Грибоедова «Горе от ума». Но этот путь также не обладал всеразрешающими перспективами, будучи ограничен возможностями одних только сатирических жанров, единственных жанров русской литературы XVIII—начала XIX в., допускавших употребление «низкого» просторечного слога в качестве средства (а отчасти и предмета) осмеяния отрицательных сторон национального бытия в их обыденном типическом выражении. Последнее и составляло реалистические потенции сатирических жанров, начиная от сатир Кантемира и кончая комедиями Фонвизина. Тем самым просторечие как таковое не принадлежит к числу стилистических новшеств басен Крылова и комедии Грибоедова, но уже не воспринимается в них как нарочито «низкий» слог, сочетая традиционную обличительную функцию последнего с функцией национального самоутверждения.

То, что именуется реализмом и народностью басенного творчества Крылова и «Горя от ума», остается еще на уровне речевого реализма, суть которого в стилистически дифференцированном выражении различных социальных оттенков, непосредственных данностей, как отрицательных, так и положительных, современного состояния русского «ума» и характера, их национальной специфики.

Обличительная функция дворянского просторечия комедии Грибоедова обращена против «полупросвещения» служилого дворянства, которое при всем своем нравственном падении далеко не полностью утратило такие свойства русского «ума», как сметливость, ироническая острота, практическая хватка и др. К примеру, чиновно-барское просторечие Фамусова не менее хлестко-афористично, чем саркастические реплики и обличительные монологи Чацкого, и тяготеет к синтаксическому строю народной пословицы и поговорки. Однако единственной актуальной ценностью национального сознания, которая противостоит дворянской «полупросвещенности», оказывается в комедии Грибоедова беспощадное осмеяние той же «полупросвещенности» и всех ее последствий. Непосредственно это выражено в следующих стихах одного из монологов Чацкого:

Хоть есть охотники поподличать везде,  
Да нынче смех страшит и держит стыд в узде...<sup>33</sup>

В основном и главным слог, а отчасти и «смех» «Горя от ума» восходит к басням Крылова, народное просторечие которых выступает общей стилевой нормой сатирического изображения. Это и отличает басни Крылова от абстрактного морализма и светской «разговорности» басен Дмитриева, а также и от стилистического эклектизма сатирических же басен («притч») Сумарокова, комизм которых строится на контрастном сочетании нарочито «низких» лексем (*вошь, бабы, мужики, гады* и т. п.) с традиционными оборотами и штампами «высокого» лиро-эпического слога. Таким образом, суть объективного соотношения карамзинистского в принципе, но сугубо лирического, психологизированного стиля Жуковского и поэтов его школы с бытовым просторечием комедийно-сатирического стиля Крылова и Грибоедова сводится к тому, что первый устремлен и приспособлен к выражению внутреннего мира «просвещенной» личности, а второй — к обличению общественно-нравственных пороков национального бытия и выражению в самом их обличении структуры и ценностей национального сознания.

Изначальное тяготение Пушкина к синтезу этих противоположных, но исторически равноправных, дополняющих одна дру-

<sup>33</sup> Грибоедов А. С. Соч. в стихах. Л., 1967, с. 92.

гую идейно-стилистических тенденций русской поэзии 1800—1810-х гг. во многом определило реалистические потенции его романтического творчества и жанрово-стилистические формы их самоопределения в «Евгении Онегине» и «Борисе Годунове».

#### 4

В качестве более или менее оформленного явления романтизм возникает в русской литературе не ранее второй половины 10-х гг. К этому времени в России сложилась общественно-политическая ситуация, во многом сходная с положением дел в ряде стран европейского континента.

В годы «Священного союза» возглавленная им международная реакция не могла не сопровождаться внутриполитической реакцией во всех европейских странах, в том числе и в России. На Западе под эгидой «Священного союза» были восстановлены феодальные порядки, частично отмененные или поколебленные в ряде стран во время их оккупации Наполеоном. В России наступление международной реакции было ознаменовано учреждением военных поселений, усилением цензурного гнета, в частности запретом обсуждать в печати положение крепостных крестьян, гонениями на университетскую науку, мистицизмом официозной идеологии, сбросившей свои либерально-просветительские покровы, наконец антинациональным характером международной политики Александра I — одного из самых ревностных деятелей и идеологов «Священного союза». Однако общественной поддержки все эти правительственные мероприятия не получили. Отечественная война 1812 г. вызвала подъем русского национально-освободительного сознания. Крепостное состояние народа, сумевшего отстоять свою независимость и освободить Европу от тирании Наполеона, предстало нетерпимым более чем когда-либо. Народ, армия, общество, гордые только что одержанной победой над завоевателем Европы, были оскорблены неограниченным крепостническим «самовластьем» нового любимца Александра I — «временщика» Аракчеева, тупого и грубого солдафона.

Аракчеевщина нанесла сокрушительный удар либеральным надеждам, но не могла остановить стимулированный Отечественной войной рост антикрепостнических настроений народно-солдатских масс и передовых, прежде всего военных кругов дворянского общества. На подъеме этих настроений и в противовес правительственной реакции возникают сначала полулегальные, потом строго конспиративные объединения дворянских революционеров и формируется идеология дворянской революционности. Одновременно активизируется идеология дворянского либерализма. Ее оппозиционность реакционному курсу правительства возрастает, но в то же время проникается пессимизмом, вызванным разочарованием в возможности каких бы то ни было уступок правитель-



ства антикрепостническому общественному мнению. Такова одна из национальных предпосылок возникновения русского романтизма и его особенностей.

Аналогичные процессы, протекавшие в конце 10-х—начале 20-х гг. на Западе, — национально-освободительная борьба, организация сообществ итальянских и французских карбонариев, деятельность немецкого Тугенбунда, революция 1820 г. в Испании, греческое восстание против турецкого владычества — привлекали к себе самое пристальное внимание русских дворянских революционеров и либералов, давая им основание чувствовать себя участниками общеевропейского освободительного движения. Но, не имея единого центра и общей программы, преследуя в каждой стране свои национальные цели, оно выливалось в разрозненные восстания, беспощадно подавляемые объединенными и превосходящими силами международной реакции.

Наиболее глубокое и цельное художественное отражение эта трагическая для западных освободительных движений ситуация получила в творчестве Байрона, особенно в бескомпромиссном свободолюбии и философском пессимизме его лиро-эпического героя.

Байрон и становится властителем дум первого поколения русских романтиков, поколения Пушкина и декабристов, вступившего в литературу на рубеже 10-х и 20-х гг. Уже охваченное романтическими веяниями, оно вместе с тем оставалось верным оптимизму просветительских идеалов, на которых было воспитано. Поэтому гражданский, революционный романтизм раннего творчества Пушкина, как и творчества самих декабристов, сочетается вполне органически с гражданско-патриотическими традициями «высокого» стиля русского классицизма. В результате, будучи, как и все другие национальные модификации романтического сознания, «поэзией чувства», «жизни сердца», романтическое творчество декабристов и Пушкина преддекабрьских лет становится поэзией революционно-гражданских мыслей и чувств. В таком аспекте переосмыслиется русскими романтиками декабристской ориентации идейно-эстетическая и психологическая структура байронического протестующего героя, обреченного на скитальчество и трагическое духовное одиночество. Лиро-эпический герой поэтов-декабристов наследует от байронического героя энергию его свободолюбивой души, но свободен от ее трагической разочарованности и философского скепсиса. Он не одинок, у него есть хотя и немногочисленные, но крепкие духом единомышленники, такие же, как и он, «отчизны верные сыны».

Трагическая разочарованность и философский скепсис образуют основную, элегическую тональность другого течения русского романтизма 1810—1820-х гг.: романтизма Жуковского и молодых поэтов его школы, крупнейшим из которых был Баратынский. Обычно это течение в отличие от декабристского, революционного романтизма именуется «пассивным». Вернее и логич-

нее было бы именовать его либеральным — в том значении этого слова, которое оно имело на языке эпохи, в значении духовно-нравственной оппозиции самодержавно-крепостнической реакции, но оппозиции, выражавшейся в условиях реакции в форме уже не политического, а психологического вольномыслия и вольнолюбия, проникнутого неверием в возможность революционных преобразований.

Политическое в основном расхождение между двумя течениями русского романтизма преддекабристской эпохи, принимавшее подчас формы довольно ожесточенной полемики, препятствовало четкому самоопределению его общей, собственно романтической программы и рождало у приверженцев романтизма весьма различные и в целом неопределенные мнения о его художественной специфике. Она и до сих пор остается не до конца проясненной. Но к русскому романтизму рассматриваемой эпохи вполне применимы слова Виктора Гюго. По определению Гюго, относящемуся к французскому романтизму конца 20-х гг., его «воинствующая сторона» есть «либерализм в литературе», «литературная свобода — дочь свободы политической». Свободы отнюдь еще не реальной, а той, к которой неудержимо и необратимо стремится после Великой французской революции все прогрессивное и не удовлетворенное этой революцией человечество. «Свобода искусства, свобода общества, — поясняет Гюго, — вот та двойная цель, к которой должны стремиться все последовательные и логически мыслящие умы...».<sup>34</sup>

Так думали и русские романтики, не только декабристы, но и Жуковский, Батюшков, Баратынский и другие поэты той же ориентации. Однако Жуковский в отличие от декабристов был более, чем его последователи, убежден, что политическую свободу завоевать революционным переворотом невозможно, что единственно верным путем к ней остается путь постепенного просвещения и гражданского воспитания русского общества и правительственного аппарата, включая самого монарха. Иначе говоря, политическим идеалом Жуковского, как и Карамзина, остается «просвещенный абсолютизм». Этой идущей от Карамзина и разделяемой Гоголем просветительской иллюзией вдохновлен тот энтузиазм, с которым Жуковский исполнял свои «придворные», как это обычно иронически именуется, обязанности воспитателя и учителя вел. кн. Александра Николаевича, будущего Александра II. Современники же, принадлежавшие к ближайшему окружению Пушкина и Жуковского, хорошо его понимали. В сентябре 1824 г. А. А. Дельвиг пишет Пушкину: «Жуковский, я думаю, [уже] погиб невозвратно для поэзии... Как обвинять его! Он исполнен великой идеи: образовывать, может быть, царя. Польза и слава народа русского утешает несказанно сердце его» (см.: 13, 110).

<sup>34</sup> Гюго В. Драммы. М., 1958, с. 197, 198.

При всем том политическая ограниченность романтизма Жуковского несомненна. Но ограниченность не означает реакционность.

В истории русской литературы Жуковскому и поэтам его школы, а из них прежде всего Батюшкову, принадлежит не меньшее место, чем гражданской поэзии декабристов. Продолжая начатое Карамзиным-прозаиком, основоположником «нового слога», автором первых в русской литературе опытов психологической прозы («Моя исповедь», 1802; «Чувствительный и холодный», 1803; «Рыцарь нашего времени», 1803), Жуковский первым из русских поэтов создал поэтический стиль самовыражения романтической личности, тончайших эмоциональных оттенков и состояний ее внутреннего мира, сугубо субъективных, во многом еще условных, но психологически реальных и до того не имевших в русском поэтическом языке средств для своего выражения.<sup>35</sup>

Отходя от классицистического канона предметного рационального слова, Жуковский создал стиль («слог») необыкновенно точной и богатой эмоциональной выразительности, следуя карамзинскому принципу отыскивать «новый смысл» и «новые связи» «старых слов», превращая их привычные значения в сложные многозначные метафоры — символы текущих состояний и размышлений индивидуализированного человеческого характера. У Жуковского и его последователей — это характер романтической личности, не приемлющей социальную действительность и бессильной бороться с ее злом, но духовно от нее независимой, неизменно тоскующей по заключенному в собственной душе идеалу добра и красоты и тем прекрасной, прекрасной своей духовной непримиримостью с царствующим злом. Одновременно большой вклад в создание психологизированного и индивидуализированного поэтического стиля внес К. Н. Батюшков. И этим определяется его место в истории русской поэзии.

Оба извода русского романтизма 1800—1820-х гг. встречали сопротивление и подвергались нападкам со стороны разного рода литературных «староверов», приверженцев классицизма. Тем не менее сводить все содержание литературной жизни этих лет к борьбе романтизма с классицизмом неверно. Неверно потому, что русский романтизм, особенно гражданского, декабристского толка, не только боролся с классицизмом, но и во многом с ним блокировался как с искусством (точнее — стилем) высокого общественного, патриотического звучания. В этом смысле, т. е. прежде всего по стилистической фактуре своего творчества, Катенин, Кюхельбекер, Рылеев, Грибоедов были одновременно и романтиками, и классиками. Действительное же содержание и ге-

---

<sup>35</sup> Аналитическая и строго историческая характеристика стиля Жуковского дана Г. А. Жуковским в его книге «Пушкин и русские романтики» (М., 1965, с. 3—137).

неральный путь романтического самоутверждения русской литературы, в основном поэзии, преддекабрьских лет характеризуются борьбой ее освободительных, романтических по своим художественным формам устремлений с господствующей официозной самодержавно-крепостнической идеологией. Это в равной мере относится к обоим романтическим течениям, проявляясь в каждом по-своему, но преимуществу в одном или другом аспекте — психологическом или гражданском в собственном смысле этого слова. Но они находят свой художественный синтез в преддекабрьском творчестве Пушкина. Поэтому оно и явилось вершиной русского романтизма 1800—1820-х гг., причем такой его вершиной, с которой гениальному поэту открылась перспектива иного, уже реалистического осмысления действительности, как русской, так и западноевропейской.

---

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ И ЖУРНАЛЫ  
ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX в.

---

1

Общественно-политическая ситуация, сложившаяся в России в первой четверти XIX в., способствовала весьма заметному оживлению разных сфер и сторон литературной жизни. Впитывая в себя новые идеи и понятия, русская литература обретает более тесные связи с насущными запросами времени, с происходившими в это время политическими событиями, глубокими внутренними переменами, переживаемыми в эти годы русским обществом и всей страной. Характерной особенностью этой новой исторической эпохи стал повышенный интерес к области политической и общественной жизни. «Ведущими вопросами времени становятся государственное устройство и крепостное право; эти вопросы волновали умы современников, страстно обсуждались в существовавших тогда общественно-литературных организациях... проникали на страницы периодических изданий».<sup>1</sup> Уже в 1800-х гг. общее число таких изданий достигает 60 и в последующее десятилетие неуклонно возрастает. Но к началу 1820-х гг. резко сокращается, что объясняется отчетливо обозначившимся поправением правительственного курса, наступлением реакции, гонениями на просвещение.

В условиях общественного подъема и стремительного роста гражданского и национального самосознания, вызванного Отечественной войной 1812 г., происходит дальнейшее расширение и демократизация читательской аудитории, выработка новых форм и критериев литературной критики, формирование новых принципов и жанров русской публицистики. Все это приводит к воз-

---

<sup>1</sup> Березина В. Г. Русская журналистика первой четверти XIX века. Л., 1965, с. 4—5. См. также: Гиппиус В. В. «Вестник Европы» 1802—1830 годов. — Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук, 1939, вып. 3, с. 201—228; Михайловская Н. М. Журнал «Сын отечества» периода восстания декабристов в 1825 году. — Учен. зап. Удмурт. гос. пед. ин-та, 1958, вып. 10, с. 51—65; Базанов В. Г. Ученая республика. М.—Л., 1964.

никновению и новых типов журналов. Приобщая читателей к широкому умственному движению, они активизируют передовое общественное мнение.

Важную общественную роль сыграли в начале XIX в. периодические издания, в которых нашли свое продолжение лучшие традиции передовой русской журналистики XVIII в. («Северный вестник» (1804—1805) И. И. Мартынова и «Журнал Российской словесности» (1805) Н. П. Брусилова). Боевым, наступательным характером в особенности отличались петербургские издания («Северный Меркурий» (1805), «Цветник» (1809—1810) А. Е. Измайлова и А. П. Бенитцкого и др.), к которым постепенно переходит журнальное первенство.

Если в эпоху 1800-х—середины 1810-х гг. наибольшей популярностью пользуются московские журналы («Вестник Европы», 1802—1830), то в конце 1810-х—первой половине 1820-х гг. приобретают особый вес выходящие в Петербурге прогрессивные издания («Сын отечества», «Соревнователь просвещения и благотворения» и др.). В 1820-х гг. передовые литературные рубежи прочно завоевывают альманахи.

Отражая весьма заметные сдвиги и внутренние перемены в общественно-политической и культурной жизни России, многие русские журналы первой четверти XIX в. становятся проводниками передовых общественных идей и политических устремлений. Несмотря на известную эклектичность, журналы этой поры с большей, нежели прежде, определенностью выражают взгляды различных социальных слоев русского общества, вступая в сложную по своим проявлениям и конечным результатам идейно-эстетическую борьбу.

С широкой программой просвещения и национально-культурного преобразования страны выступил в самом начале нового столетия «Вестник Европы», издателем которого в 1802—1803 гг. был Н. М. Карамзин. Именно в эти годы журнал сформировался как периодическое издание нового типа, сочетающее серьезность и разнообразие публикуемого материала (на его страницах освещались современные политические новости, как русские, так и зарубежные, печатались и разбирались наиболее интересные произведения отечественной словесности) с живостью и доступностью его изложения. Основную задачу своего издания Карамзин (как позднее и Жуковский, редактировавший «Вестник Европы» в 1808—1810 гг.) видел в приобщении широких слоев русского общества к достижениям европейской культуры. По мысли Карамзина, журнал должен был способствовать дальнейшему сближению России с Европой, быть «вестником» всего наиболее выдающегося в жизни европейских стран, держать русского читателя в курсе международных политических событий и воспитывать его национальное самосознание.

Выразителем иных тенденций, во многом противоположных европеизму и широте карамзинского журнала, стал издававшийся

с 1808 г. «Русский вестник» С. Н. Глинки, защищавший патриархальные устои национального бытия и ожесточенно боровшийся с французоманией русского дворянства. Тяготая к официальному патриотизму, журнал С. Н. Глинки сыграл, однако, важную роль в эпоху антинаполеоновских кампаний и в особенности в Отечественную войну 1812 г. С. Н. Глинка стремился привлечь внимание русской публики к национальной истории, истокам отечественного искусства, ревностно оберегая все истинно «российское» от вторжения иноземного, как он считал, чуждого всему русскому элементу. В осуществлении этого узко понимаемого принципа Глинка доходил до анекдотических пристрастий (например, не принимал в свой журнал стихов, в которых встречались мифологические имена), что в конце концов лишило его журнал серьезной в художественном отношении поддержки. Оказавшись на сугубо охранительных позициях, «Русский вестник» после 1816 г. полностью утратил какое бы то ни было значение и был ликвидирован самим издателем в 1824 г.

На общей волне патриотического подъема возник в 1812 г. «Сын отечества» (инициаторами издания были А. Н. Оленин, С. С. Уваров, И. О. Тимковский, а многолетним бессменным редактором — Н. И. Греч). На первых порах журнал наполнялся известиями о ходе военных действий. После окончания войны он стал журналом обычного для этого времени литературного типа. На протяжении 1810—1820-х гг. «Сын отечества» вместе с другими печатными органами («Соревнователем просвещения и благотворения» и декабристскими альманахами «Полярная звезда» и «Мнемозина») способствовал консолидации передовых общественно-литературных сил, отстаивал и защищал принципы формирующегося романтизма декабристского толка.

Необходимо подчеркнуть, что при известной пестроте содержания и не всегда достаточной четкости своих исходных позиций журналы и альманахи первой четверти XIX в. концентрировались вокруг тех или иных литературно-общественных группировок. Становясь ареной острой идейной борьбы, они превращаются в своеобразные центры действующих в эти годы кружков, обществ, литературных объединений. Связь журналов с литературными организациями указывается в «Очерках по истории русской журналистики и критики», подчеркивает их общественную направленность, помогает точнее определить специфические особенности каждого из них и наметить расслоение внутри борющихся направлений.<sup>2</sup>

В атмосфере общественного подъема значительно возрастает гражданское самосознание русской литературы. «Писатель, уважающий свое звание, есть так же полезный слуга своего отечества, как и воин, его защищающий, как и судья, блюститель закона», —

---

<sup>2</sup> Очерки по истории русской журналистики и критики, т. 1. Л., 1950, с. 156.

писал Жуковский, выражая новые взгляды на назначение литературы.<sup>3</sup>

А. Ф. Мерзляков, вспоминая об оживлении общественных надежд в начале 1800-х гг., писал, что в «сие время блистательно обнаружилась охота и склонность к словесности во всяком звании...».<sup>4</sup> Склонность эта вызвала приток в литературу свежих сил (не только дворян, но и разночинцев). Исполненные возвышенных представлений о целях поэзии, молодые авторы стремились принести ею посильную пользу своей стране. В окружении своих единомышленников, столь же восторженных энтузиастов добра и правды, они стремились к активной литературной деятельности.

Таковы были «психологические мотивы» объединения молодых авторов в особые кружки и общества, ставшие характернейшей для того времени формой организации литературной жизни. Они способствовали эстетическому самоопределению разных тенденций и направлений в литературном процессе и их более четкой дифференциации.

## 2

Литературные общества и кружки, возникшие в начале XIX в., позволяют увидеть глубинные, внутренние процессы, зачастую не выходящие на поверхность литературной жизни, но тем не менее весьма существенные в общем поступательном развитии русской литературно-общественной мысли.

Самое раннее из таких объединений — «Дружеское литературное общество», возникшее в январе 1801 г., незадолго до известных событий 11 марта (убийства Павла I группой заговорщиков из числа его ближайшего окружения). В условиях деспотического режима организация подобного кружка выявила тягу молодого поколения к общественно полезной деятельности. Участник «Дружеского литературного общества» А. Ф. Мерзляков писал: «Сей дух, быстрый и благотворительный, произвел весьма многие частные ученые собрания литературные, в которых молодые люди, знакомством или дружеством соединенные, сочиняли, переводили, разбирали свои переводы и сочинения и таким образом совершенствовали себя на трудном пути словесности и вкуса».<sup>5</sup> Собрания эти базировались на тесном дружеском единении и общности литературных влечений. Камерное по форме общество, однако, не ограничивало свою деятельность решением узко понимаемых эстетических задач.

<sup>3</sup> Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895, с. 162.

<sup>4</sup> Труды Общества любителей российской словесности, 1817, ч. 7, с. 102.

<sup>5</sup> Там же.



«Дружеское литературное общество» далеко не случайно возникает в Москве, которая в начале XIX в. являлась средоточием лучших литературных сил той эпохи. Здесь жил Карамзин, а сами участники общества принадлежали к тем литературным кругам, которые концентрировались вокруг маститого писателя. Тяготение к карамзинизму становится исходной позицией для большинства его членов. Вырастая из студенческого кружка, состоявшего из воспитанников Московского университета и Университетского Благородного пансиона (Андрей и Александр Тургеневы, А. Воейков, А. Кайсаров, С. Родзянка, В. А. Жуковский), оно включало в свои ряды преподавателя университета А. Ф. Мерзлякова. Остальные только начинали свою литературную деятельность. Однако в их лице заявило о себе новое поколение писателей, не удовлетворенных общим направлением современного им литературного развития и искавших новые формы приобщения писательского труда к насущным нуждам российской действительности начала XIX в. Общественная ситуация, сложившаяся в эти годы, требовала более решительного вторжения литературы в разные сферы русской жизни. Наиболее радикальные члены общества (Андрей Тургенев, А. Кайсаров) проходят стремительную эволюцию, пересматривая свое отношение к карамзинизму, что дало серьезные основания современному исследователю расценить их позицию как один из ранних путей формирования декабристской идеологии в России.<sup>6</sup> Другие сохраняют верность принципам карамзинизма (такова позиция Жуковского и Александра Тургенева). Однако участников общества характеризовали прежде всего не различия, а общие устремления: горячая заинтересованность в судьбах России и ее культуры, вражда к косности и общественному застою, желание посылить содействовать развитию просвещения, идея гражданского и патриотического служения родине. Так раскрывается и конкретизируется понятие «дружеской общности», легшей в основу этого объединения, состоявшего из молодых энтузиастов, горячих поборников справедливости, неавистников тирании и крепостного права, исполненных сочувствия к беднякам. Собраниям общества присущи неофициальный, непринужденный тон и атмосфера горячих споров, предвосхищающих организационные формы «Арзамаса», основное ядро которого составили участники «Дружеского литературного общества».

Как дружеский кружок молодых литераторов-единомышленников начинало свою деятельность и «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств», возникшее в Петербурге 15 июля 1801 г. и просуществовавшее значительно дольше «Дружеского общества». Оно было вызвано к жизни той же общественной атмосферой, питалось тем же энтузиазмом и пре-

---

<sup>6</sup> См.: Логман Ю. М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958.

следовало близкие, хотя и не тождественные цели. Названное сначала «Дружеским обществом любителей изящного» и вскоре переименованное, оно объединяло лиц различного происхождения, интересовавшихся не только литературой, но и другими видами искусства: живописью, скульптурой. В составе общества со временем оказались скульпторы (И. И. Терещенев и И. И. Гальберг), художники (А. И. Иванов и др.), а также представители разных отраслей научного знания: археологии, истории и даже медицины (А. И. Ермолаев, И. О. Тимковский, Д. И. Языков и др.). «Вольное общество» характеризуется пестротой своего социального состава: оно включает в свои ряды выходцев из среды мелкого чиновничества, духовенства и даже из купечества. Казанским купцом был, например, поэт Г. П. Каменев, автор «Громвала» (1804). Людьми безвестного происхождения являлись поэты и публицисты И. М. Борн и В. В. Попугаев, представители наиболее радикальной части «Вольного общества». Из незаконнорожденных дворянских детей происходили И. П. Пнин и А. Х. Востоков, испытавшие с детских лет тяготы положения этой не столь уж малочисленной социальной прослойки, лишенной наследственных прав и вынужденной пробиваться в жизни собственными силами. Недаром перу Пнина, «незаконного» сына, не признанного отцом, фельдмаршалом Н. В. Репниным, принадлежит такой волнующий документ, как трактат «Вопль невинности, отвергаемой законами» (1802), представляющий собою «замечательную по силе гражданского чувства критику семьи и брака в современном ему дворянском обществе».<sup>7</sup>

Политический радикализм, повышенная общественная активность, демократизм социальных симпатий определяют «особое лицо» «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» в 1800-е гг. В отличие от «Дружеского литературного общества» его участники стремятся во всеуслышание заявить о своем существовании, добиваются официального признания и знаков внимания со стороны властей. Так, оба известных трактата И. Пнина («Вопль невинности» и «Опыт о просвещении относительно к России») были представлены Александру I и заслужили «высочайшее одобрение». Автор, разумеется, добивался не наград, а практических, реальных результатов, надеясь с помощью властей осуществить широкую программу развития просвещения и общественных реформ в России.

Стремясь содействовать выполнению этой задачи, «Вольное общество» получает в 1803 г. официальное утверждение, а вместе с тем и право устраивать открытые заседания и выпускать свои труды. Члены общества издавали альманах «Свиток муз» (1802—1803), начали было выпускать журнал под названием «Периодическое издание „Вольного общества любителей словесности, наук и художеств“» (вышел в 1804 г., правда, лишь единственный его

<sup>7</sup> Орлов В. Н. Русские просветители 1790—1800 гг. М., 1958, с. 152.

номер), активно сотрудничали в других повременных изданиях начала XIX в.

Интенсивная деятельность общества притягивала к себе прогрессивные силы художественного и литературного мира Петербурга и Москвы. В 1804—1805 гг. его членами стали К. Н. Батюшков, А. Ф. Мерзляков, С. С. Бобров, Н. И. Гнедич и др.

Наибольшее историко-литературное значение имел первый период деятельности общества (1801—1807), далеко не случайно совпавший с эпохой либеральных веяний. В конце 1800-х гг. оно переживает кризис, вызванный смертью (1809) одного из активнейших членов общества — И. П. Пнина (вносившего в его работу дух широкой общественной инициативы), а также напряженной внутренней борьбой, которая закончилась победой правого, «благонамеренного» крыла общества (Д. И. Языков, А. Е. Измайлов и др.). Некоторое оживление в его деятельность вносит приход новых членов-карамзинистов (Д. Н. Блудова, В. Л. Пушкина и в особенности Д. В. Дашкова, ставшего в 1811 г. президентом общества). Они стремились придать обществу боевой, наступательный характер, обратить его против своих литературных противников — «славенофилов»-пишковистов. Эти усилия наталкивались на упорное сопротивление консервативно настроенных членов Общества, приверженцев «высокого слога» русского классицизма.

«Усиленное и оживленное новыми членами общество положило издавать с 1812 года ежемесячный литературный журнал, — свидетельствует Н. Греч. — После жарких и упорных прений решили назвать его „Санктпетербургским вестником“. Сначала дело шло довольно хорошо!.. Но уж с третьей книжки начались разногласия и раздоры. „Вестник“ был направлен прямо против славянофилов: это не нравилось некоторым членам, связанным почему-либо с партией Шишкова. Других давило превосходство ума и дарований одного из членов. Сделали так, что он должен был выйти из общества».<sup>8</sup> Речь идет о Дашкове, выступившем на одном из заседаний с язвительной «похвальной речью» графу Хвостову, столь же бездарному, сколь и плодовитому поэту-пишковисту. С уходом Дашкова «Вольное общество» постепенно угасает, а в 1812 г. и вовсе прекращает свою деятельность, с тем чтобы возобновить ее лишь с 1816 г. в значительно обновленном составе и во главе с новым президентом — А. Е. Измайловым. В этот последний период вокруг общества (прозванного в среде литераторов Измайловским, по имени его президента, или Михайловским — по месту его заседаний) группируются мелкие литераторы, сотрудничающие в издаваемом им журнале «Благонамеренный». По замечанию В. Н. Орлова, в эти годы оно не оказывает сколько-нибудь существенного воздей-

<sup>8</sup> Сев. пчела, 1857, № 125, с. 587.

ствия на литературное движение и остается «на периферии „большой“ литературной жизни».<sup>9</sup> Вступление в общество поэтов лицейского круга делает его выразителем новых тенденций литературного процесса, характерных уже для поэзии 1820-х гг. Существенными представляются уточнения, которые даются в связи с последним этапом работы этого общества в книге В. Г. Базанова «Ученая республика». Исследователь справедливо отмечает, что в Михайловское (Измайловское) общество во второй половине 1810-х гг. входили не только «третьестепенные писатели», но и будущие декабристы, искавшие форм и путей активного воздействия на современное им общественно-литературное движение. Созданию первых объединений декабристов-литераторов предшествует период вхождения будущих членов тайных обществ в некоторые литературные общества 1810-х гг. «Декабристы учитывают прежние традиции и стремятся подчинить своему влиянию ранее созданные литературные общества», — подчеркивает исследователь,<sup>10</sup> напоминая, что членами Измайловского общества были К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев, В. К. Кюхельбекер, А. Ф. Раевский (брат В. Ф. Раевского), О. М. Сомов и другие видные литераторы-декабристы. Тайные политические организации («Союз Спасения», а затем и «Союз Благоденствия») сначала ориентируются на «Вольное общество словесности, наук и художеств», постепенно подчиняя своему влиянию и другие литературные объединения первой четверти XIX в.

### 3

Дальнейшая кристаллизация идейно-эстетических принципов, происходившая в условиях размежевания различных общественных лагерей и социальных групп, становится основой ряда литературных обществ, возникших в 1810-х гг., которые по праву могут быть названы временем наивысшего расцвета этой организационной формы литературной жизни преддекабристской эпохи.

Наиболее традиционным по своей структуре было одно из самых долголетних литературных объединений — «Московское общество любителей русской словесности». Оно просуществовало более 100 лет. Созданное при Московском университете, это общество включало в свои ряды его преподавателей, московских литераторов и просто любителей словесности. Подробные сведения об организационной структуре и деятельности общества содержатся в мемуарах М. А. Дмитриева, который сообщает, что оно «было учреждено в 1811 году. Председателем его был с са-

<sup>9</sup> История русской литературы, т. 5. М.—Л., 1941, с. 205.

<sup>10</sup> Базанов В. Г. Ученая республика, с. 38, 42, 52.

мого начала профессор Антон Антонович Прокопович-Антонский». Общество устраивало ежемесячные публичные заседания, накануне которых собирался подготовительный комитет (из шести членов), решавший вопрос о том, «какие пьесы читать публично, какие только напечатать в Трудах общества и какие отвергнуть». М. А. Дмитриев пишет далее: «Каждое заседание начиналось обыкновенно чтением оды или псалма, а оканчивалось чтением басни. Промежуток посвящен был другим родам литературы, в стихах и прозе. Между последними бывали статьи важного и полезного содержания. В их числе читаны были: „Рассуждение о глаголах“ профессора Болдырева; статьи о русском языке А. Х. Востокова; рассуждения о литературе Мерзлякова; о церковном славянском языке Каченовского; опыт о порядке слов и парадоксы из Цицерона красноречивого Ивана Ивановича Давыдова. Здесь же был прочитан и напечатан в первый раз отрывок из „Илиады“ Гнедича: „Распря вождей“; первые переводы Жуковского из Гебеля: „Овсяный кисель“ и „Красный карбункул“; стихи молодого Пушкина: „Гробница Анакреона“. — Баснею, под конец заседания, утешал общество обыкновенно Василий Львович Пушкин».<sup>11</sup>

Как видим, деятельность общества не отличается строгой выдержанностью какой-то одной литературно-эстетической линии; оно остается в пределах местного, московского объединения литераторов, однако в целом его позиция тяготеет к классицизму, защитниками принципов которого выступают организаторы и руководители общества (в особенности А. Ф. Мерзляков, выступивший в 1818 г. против гекзаметра и балладного жанра).<sup>12</sup>

Временем наибольшего расцвета этого литературного объединения был 1818 год, когда, по свидетельству М. А. Дмитриева, в его работе одновременно участвовали видные петербургские поэты (Жуковский, Батюшков, Ф. Н. Глинка, А. Ф. Воейков и др.).

Более последовательной общественно-эстетической платформой отличалась «Беседа любителей русского слова» (1811—1816) — объединение консервативно настроенных петербургских литераторов. Организатором и главою «Беседы» был А. С. Шишков, ревностный защитник классицизма, автор известного «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка» (1803), вызвавшего ожесточенную полемику (см. гл. 1).

Борьба с карамзинизмом, защита патриархальных устоев русской жизни (понимаемых в реакционно-охранительном плане), стремление вернуть русскую литературу к стилистическим и этическим нормам допетровской культуры, к узко понимаемому ломоносовскому началу в русской поэзии — становятся той почвой, на которой возникает это весьма пестрое, неоднородное в литературно-эстетическом и общественно-политическом отношении

<sup>11</sup> Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869, с. 169.

<sup>12</sup> См.: там же, с. 166—168.

объединение. Деятельность «Беседы» нередко получала в научных работах односторонне негативную оценку. За «Беседой» закрепились репутация оплота литературного староверства и последнего прибежища отмирающего классицизма. В исследованиях Ю. Н. Тынянова, Н. И. Мордовченко и Ю. М. Лотмана раскрыта существенная неточность подобного представления.<sup>13</sup> Наряду с яркими реакционерами — охранителями и эпигонами классицизма, в «Беседу» входили такие прославленные авторы, как Державин, Крылов и даже карамзинист И. И. Дмитриев (не принимавшие, впрочем, участия в работе общества).

По свидетельству Ф. Ф. Вигеля, по своей организационной структуре «Беседа» имела более «вид казенного места, чем учебного сословия», и в ней «в распределении мест держались более табели о рангах, чем о талантах».<sup>14</sup> Заседания общества, как рассказывает Вигель, обычно продолжались «более трех часов... Дамы и светские люди, которые ровно ничего не понимали, не показывали, а может быть, и не чувствовали скуки: они исполнены были мысли, что совершают великий патриотический подвиг, и делали сие с примерным самоотвержением».<sup>15</sup> Однако в кругу «Беседы» не только «витийствовали» и «зевали», не только звали к патриотическим чувствам русского дворянства. Здесь делались первые шаги к изучению памятников древнерусской письменности, здесь с увлечением читали «Слово о полку Игореве», интересовались фольклором, ратовали за сближение России со славянским миром. Далеко не однозначной была и литературно-эстетическая продукция «беседчиков». Даже Шишков не только защищает «три стиля», но и признает необходимость сближения «выспренного», «славянского» слога с простонародным языком. В своем поэтическом творчестве он отдает дань сентиментальной традиции («Стихотворения для детей»). Еще более сложным является вопрос о литературной позиции С. А. Ширинского-Шихматова, сочетавшего приверженность к эпопее классицизма с интересом к преромантической поэзии (Юнгу и Оссиану). В этом отношении справедливо наблюдение Г. А. Гукковского, отметившего, что в своей литературной продукции «Беседа» была «упорной, хоть и неумелой, ученицей романтизма». В писаниях Д. Горчакова, Ф. Львова, Н. Шапошникова, В. Олина и других исследователь находит «и элегии в духе Жуковского, и романтическую балладу, и сентиментальную лирику, и легкую поэзию».<sup>16</sup> Подобные опыты носят, однако, экспериментальный характер, а основная деятельность поэтов-«беседчи-

<sup>13</sup> Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 89—106; Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., 1959, с. 77—78; Лотман Ю. М. Поэзия 1790—1810-х годов. — В кн.: Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971, с. 38—42.

<sup>14</sup> Вигель Ф. Ф. Записки, ч. 3. М., 1892, с. 152.

<sup>15</sup> Там же, с. 151—152.

<sup>16</sup> Гукковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 96.

ков» осуществляется на иной эстетической основе, связанной с классицизмом, и свидетельствует о том, что основные жанры в системе классицизма (ода, эпопея) перемещаются на литературную периферию и становятся достоянием эпигонов.

Создание «Беседы» провело резкую границу между «шишковистами» и их литературными противниками — карамзинистами, активизировало литературную борьбу 1810-х гг., в ходе которой оказались мобилизованными не только прежние литературно-полемические жанры (такие как «прои-комическая поэма», пародия), не только «легальные» возможности русской печати (журналы, книги), но и рукописная литература, имевшая своего прилежного и внимательного читателя. Ожесточенные споры, выходя за пределы узких дружеских кружков и литературных объединений, становились достоянием более широких слоев общества. В них активно вовлекался и зритель, наполнявший театральные залы. Русская сцена также становится местом ожесточенных литературных схваток. С нею, в частности, оказалась связанной история возникновения самого значительного литературного общества этой поры — «Арзамаса», давшего в своей деятельности образцы новой организационной структуры и более разнообразных форм литературной полемики (памфлет, эпиграмма, шуточная кантата и т. п.).

Поводом к созданию «Арзамаса» послужила премьера комедии А. А. Шаховского (активного «беседчика») «Урок кокеткам, или Липецкие воды», состоявшаяся в петербургском Малом театре в сентябре 1815 г. Известный своими выпадами против Карамзина и его молодых сторонников (комедия «Новый Стерн», прои-комическая поэма «Расхищенные шубы»), Шаховской на этот раз высмеял балладника Жуковского, приобретающего широкую известность в литературно-читательских кругах.

В окружении Жуковского появление «Липецких вод» было воспринято как объявление открытой войны карамзинистам и вызвало мобилизацию всех «внутренних резервов» этого лагеря. Для организации отпора «Беседе» было решено создать свое литературное общество, используя мотивы памфлета Д. Н. Блудова «Видение в какой-то ограде, изданное обществом ученых людей», адресованного Шаховскому и его приверженцам. Под видом тучного проезжего, заночевавшего на постоялом дворе в г. Арзамасе Нижегородской губ., Блудов изобразил автора «Липецких вод», ополчившегося «на кроткого юношу» (Жуковского), «блистающего талантами и успехами». На этом же постоялом дворе памфлетист оказался случайным свидетелем собрания никому не известных молодых людей — любителей словесности. Эти воображаемые арзамасские собрания подали друзьям Жуковского мысль о создании литературного общества «безвестных любителей словесности», названного «Арзамасом».

Основанное с литературно-полемическими целями, арзамасское общество пародировало в своей структуре организационные

формы «Беседы» с царившей в ней служебно-сословной и литературной иерархией. В противовес «Беседе» «Арзамас» был замкнутым дружеским, подчеркнуто партикулярным обществом, хотя большинство его участников по роду своей служебной деятельности близко соприкасалось с правительственными — в том числе и дипломатическими — кругами.<sup>17</sup> Пародируя официальный ритуал собраний «Беседы», при вступлении в «Арзамас» каждый его член должен был прочитать «похвальную речь» своему «покойному» предшественнику из числа здравствующих членов «Беседы» и «Российской Академии» (графу Д. И. Хвостову, С. А. Ширинскому-Шихматову, самому А. С. Шишкову и др.). «Похвальные речи» арзамасцев пародировали излюбленные беседчиками «высокие» жанры, высмеивали витиевато-архаическую стилистику, погрешности против вкуса и здравого смысла, звуковую какофонию их поэтических описов.

Шутливые арзамасские послания и протоколы (писанные секретарем «Светланой», т. е. Жуковским) и в особенности речи арзамасцев явились живым стимулом к расцвету юмористических жанров русской литературы.<sup>18</sup>

Несмотря на свою внешнюю «несерьезность», «Арзамас» отнюдь не был чисто развлекательным обществом. Члены его вели смелую и решительную борьбу с рутинной, с общественным и литературным консерватизмом, с устаревшими эстетическими принципами, со всем тем, что мешало утверждению новой литературы. На арзамасских заседаниях звучали лучшие произведения А. Пушкина, Жуковского, Батюшкова, Вяземского, В. Л. Пушкина и др. «Арзамас», по верному определению П. А. Вяземского, был школой «литературного товарищества», взаимного литературного обучения. Общество стало центром передовой русской литературы, притягивающим к себе прогрессивно мыслящую молодежь.

В деятельности «Арзамаса» нашли отражение глубокие внутренние перемены и в самой русской жизни и в общественно-литературной обстановке после Отечественной войны 1812 г. В боевых схватках арзамасцев с «покойниками» «Беседы», в насмешках над мертвой схоластикой их писаний, в колких выпадах арзамасских пародий и разящей остроте эпиграмм было нечто большее, чем вражда с уходящим в прошлое литературным направлением. За всем этим скрывались новые понятия о личности, постепенно освобождавшейся из-под власти узкой, сословно-феодалной морали, из-под идейного гнета представлений, выработанных в эпоху абсолютизма. В «Арзамасе» спорили не только о литературе, но и об историческом прошлом и будущих судьбах России. Горячо осуждали все то, что мешало общественному про-

<sup>17</sup> Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века, с. 95.

<sup>18</sup> См.: «Арзамас» и арзамасские протоколы. Л., 1933; Краснокутский В. С. О своеобразии арзамасского наречия. — В кн.: Замысел, труд, воплощение. М., 1977, с. 20—41.



прессу. Участники общества любили называть свой союз «арзамасским братством»,<sup>19</sup> подчеркивая не только организационную общность, но и свое глубокое духовное родство.

Своей важнейшей задачей арзамасцы считали борьбу за сплочение лучших литературных сил. И здесь их союзниками оказывались не только литераторы-единомышленники,<sup>20</sup> но нередко и писатели иной литературно-эстетической ориентации, например Крылов и Державин, которые, как известно, состояли членами «Беседы любителей русского слова».

В 1817 г. в «Арзамас» вступили члены тайных декабристских организаций М. Ф. Орлов, Н. И. Тургенев, Н. М. Муравьев. Они предприняли попытку реформировать арзамасское общество, настаивая на принятии «законов» и устава, на создании своего печатного органа (арзамасского журнала). Не удовлетворенные общим направлением деятельности «Арзамаса», связанной по преимуществу с решением литературных вопросов (хотя и понимаемых в достаточной мере широко), декабристы стремились обратить арзамасцев к животрепещущим проблемам эпохи, сделать общество трибуной острой политической борьбы. Созданный для решения иных идейно-творческих задач, «Арзамас» по своей внутренней структуре не соответствовал требованиям и устремлениям радикально настроенных новых членов общества, что привело к внутреннему расколу, а затем и прекращению всей его деятельности (1818).

Те тенденции общественно-литературного развития, выразителями которых выступили в «Арзамасе» М. Орлов и Н. Тургенев, приводят к возникновению новых организационных форм — литературных объединений декабристской поры. Основанные в 1818—1819 гг. «Вольное общество любителей российской словесности» и «Зеленая лампа» явились литературными филиалами («управами») тайных обществ.

В соответствии с уставом «Союза Благоденствия» декабристы стремились подчинить своему влиянию те литературные общества, которые казались способными к выполнению задач широкой просветительской и пропагандистской работы («попирать невежество», обращать «умы к полезным занятиям», «познанию отечества», «к истинному просвещению»).

Создание собственно декабристских объединений — на принципиально новой идейно-организационной основе — относится уже

<sup>19</sup> Термин введен в научный оборот М. И. Гиллельсоном. См. подробнее его монографию «Молодой Пушкин и арзамасское братство» (Л., 1974).

<sup>20</sup> Почетным членом «Арзамаса» был Карамзин, не принимавший активного участия в его работе, но присутствовавший неоднократно на его заседаниях.

<sup>21</sup> Рус. архив, 1875, № 12, с. 424—425. — Необходимо подчеркнуть, что ни «Беседа», ни «Московское общество любителей российской словесности» не включаются в орбиту подобного воздействия. «Резервом» декабристского движения был лагерь прогрессивно мыслящих литераторов, сторонников нового романтического направления в искусстве.

ко второй половине 1810-х гг., ознаменованной стремительным созреванием декабризма. Участникам тайных обществ вменялась в обязанность деятельность по созданию легальных и нелегальных литературных филиалов («управ») с последующим контролем их работы. С реализацией этого важнейшего, с общественно-литературной точки зрения, принципа связана организация названных выше обществ.

«Зеленая лампа», получившая свое название по месту своих постоянных собраний (происходивших в Петербурге, в доме Н. Всеволожского, в зале, освещавшейся лампой с зеленым абажуром), была нелегальным литературным обществом с сильной политической окраской. Общество включало в свои ряды молодых «радикалов», сторонников политического преобразования России и даже республиканцев по убеждениям. В «Зеленой лампе» господствовал дух независимости, резкого отрицания современного российского порядка. Участники общества, среди которых находим Пушкина, Ф. Глинку, А. Дельвига, Н. Гнедича, театральные критиков Д. Баркова, Я. Толстого, публициста А. Улыбышева, молодых «повес», исполненных «вольнодумства» (П. Каверина, М. Щербинина и др.), отличаются широтой и разнообразием своих культурных интересов, активно сотрудничают в петербургских журналах. По показаниям деятелей тайных обществ (в следственной комиссии), — стремившихся, однако, из тактических целей несколько приуменьшить политическое значение этого общества, — на его заседаниях читались республиканские стихи и антиправительственные эпиграммы.

В иные, легальные формы выливалась деятельность «Вольного общества любителей российской словесности». Пройдя сложную внутреннюю эволюцию, сопровождавшуюся ожесточенной борьбой ее правого, «благонамеренного» (Н. А. Цертелев, Б. М. Федоров, Д. И. Хвостов, В. Н. Каразин) и левого, декабристского крыла (Ф. Н. Глинка, Н. и А. Бестужевы, К. Ф. Рылеев, А. О. Корнилович, В. К. Кюхельбекер, О. М. Сомов и др.), общество к 1821 г. превратилось в подлинный центр русской передовой культуры, средоточие ее наиболее прогрессивных сил. Разнообразна деятельность общества: регулярные заседания с обсуждением всего наиболее замечательного в «русской словесности», принципиальная идейно-эстетическая борьба за создание подлинно национальной литературы, разработка и анализ научных проблем (гражданской истории, политической экономики, эстетики); открытые публичные заседания, привлекающие широкий круг участников; наконец, поддержка своими произведениями прогрессивных журналов («Сын отечества», «Невский зритель», позднее организация Рылевым и Бестужевым альмапахы «Полярная звезда»), выпуск собственного журнала («Соревнователь просвещения и благотворения») — вот далеко не полный перечень тех направлений, в которых осуществлялась программа этого декабристского литературного объединения. Масштабы его работы

характеризуют то огромное влияние, которое приобрело в литературных кругах «Вольное общество» в 1820-е гг., став самым влиятельным и наиболее значительным из всех организаций подобного типа.

В 1823 г. в Москве возникло «Общество любителей», в состав которого вошли такие видные впоследствии литературные деятели, как В. Ф. Одоевский, Д. В. Веневитинов, И. В. Киреевский, С. П. Шевырев, М. П. Погодин и др. Это общество по существу явило собой объединение нового типа, тяготея уже не столько к общественно-литературным и политическим, сколько к философско-эстетическим проблемам, которые приобрели первостепенное значение уже в последекабрьскую эпоху. Однако в преддверии 14 декабря 1825 г. и любомудры оказались вовлеченными в сферу декабристского воздействия. На заседаниях общества также ставился вопрос о необходимости «перемены в образе правления».<sup>22</sup> После поражения декабристов любомудры прекратили свои собрания и уничтожили архив общества.

Литературные общества и кружки первой четверти XIX в. были не только особой формой литературного быта. Им принадлежит значительная роль в общественно-литературном процессе той поры, в выработке эстетических платформ и консолидации идейно-художественных сил, в совершенствовании форм литературной полемики. Они содействовали сближению литературы с нуждами общественного развития России, пробуждению более широкого интереса к литературному творчеству. Выполнив эту важнейшую задачу, литературные общества и кружки исчерпали свою функцию, и настоятельная потребность в их деятельности постепенно отпадала.

Консолидация и размежевание литературных сил происходит в годы николаевской реакции уже на существенно иной и преимущественно социально-философской основе.

---

<sup>22</sup> Кошелев А. И. Записки. Берлин, 1884, с. 13.

## ПРОЗА 1800—1810-х гг.

К концу XVIII в. соотношение поэзии и прозы, установленное практикой и узаконенное поэтикой классицизма, было поколеблено. Прежде наиболее сложные философские, нравственные и политические проблемы жизни общества, важнейшие вопросы существования и развития человеческой личности служили предметом для поэзии и высоких жанров драматургии. Эпопея, ода, трагедия апеллировали к разуму и предполагали аудиторию, подготовленную к восприятию всей суммы идей «века просвещения». Иное дело проза. Она либо изображала жизнь в ее конкретно-чувственном, грубовато-бытовом аспекте, либо создавала прозаический вариант эпической поэмы, где условный мир и условный герой конструировались автором на основе мифологических и псевдоисторических реалий. Замысловатый сюжет, калейдоскопическая смена декораций сообщали роману XVIII в. ту занимательность, которой искал в нем широкий читатель.

Таким образом, прозаические жанры имели свою, отличную от произведений «высокой» литературы читательскую среду и свой предмет изображения. Теперь картина меняется. Условная грань между «высоким» и «низким», между жизнью идей и житейской прозой, между сферами разума и чувства начинает смещаться. Художественная проза отвоевывает у поэзии все более широкий круг тем и предметов. Она шаг за шагом расширяет свои границы, разрабатывает язык, равно пригодный для изображения любых явлений внешнего мира и противоречивых процессов духовной жизни «чувствующей» личности.

В европейских литературах становление новой прозы растянулось более чем на столетие, в России в силу особенностей ее общественного и литературного развития оно совершилось за несколько десятилетий, от начала 1790-х гг., когда созданы первые повести Карамзина, до 30-х гг. XIX в. — времени появления «Повестей Белкина» и «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

На протяжении всего этого переходного периода поэзия сохраняет ведущую роль, будь то поэзия Жуковского и Батюшкова или — на следующем этапе — Пушкина. Зависимость прозы от стиха явственно ощутима и в кругу тем, разрабатываемых прозой, и в самых ее структурных особенностях: «поэтическая» проза несомненно преобладает до начала 1820-х гг. Исключения составляют сатирические жанры, а также различные образцы правосудительного и бытового повествования, продолжающие традиции прозы XVIII в. и противостоящие «поэтической» прозе сентименталистов и романтиков.

Существенные изменения происходят в 1800—1810-х гг. в системе жанров. Как это часто бывает в переходные эпохи, канонические жанры на время отступают, очищая место свободному поиску. Прежние формы построения романа — переводного и оригинального — оказываются препятствием, искусственно сдерживающим проникновение в него живого, созвучного впечатлениям, чувствам и умонастроениям современного человека содержания. Широкое распространение приобретают различные виды лирической прозы: пейзажные зарисовки, медитации, элегии в прозе, психологический портрет и т. п. Малые жанры завоевывают права литературного гражданства и становятся теми «клеточками», через которые в прозу проникают новые веяния. Не менее симптоматичен интерес к «истинным» происшествиям, «справедливым» повестям, «анекдотам», основанным на реальных событиях.

Своеобразной формой объединения прозаических миниатюр становится путешествие, которое в литературе русского сентиментализма оказывается основным «большим жанром», оттесняя на второй план сюжетное повествование. Отдельные образцы сентиментального романа, которые появляются в 1800-х гг., ни по своему художественному достоинству, ни по литературному успеху не могут соперничать с литературой путешествий.

## 1

В последнее десятилетие XVIII в. в России возникли два совершенно различные по своему внутреннему пафосу образца жанра — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева и «Письма русского путешественника» Карамзина. Из них лишь произведению Карамзина суждено было стать на ближайшие годы активным действующим фактором литературного развития. Художественное и просветительское влияние «Писем», поддержанное успехом повестей и журналов Карамзина, столь велико, что как образец массовой русской литературы путешествий они в какой-то мере заслонили широкоизвестные в России произведения Стерна и Дюпати. По-разному понятая и воспринятая разными авторами манера Карамзина-путешественника отзывалась в многочисленных

путешествиях, появившихся в первые годы XIX в. Таковы «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии» П. Сумарокова (1800), «Путешествие в полуденную Россию» В. Измайлова (1800—1802), «Моя прогулка в А. или новый чувствительный путешественник К. Г.» (1802), «Письма из Лондона» П. Макарова (1803), «Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году» М. Невзорова (1803), «Досуги крымского судьи или второе путешествие в Тавриду» П. Сумарокова (1803). «Путешествие в Малороссию» (1803) и «Другое путешествие в Малороссию» (1804) кн. П. Шаликова.

Еще Карамзин в «Письмах русского путешественника» зорко подметил то основное, что отличало новый жанр от распространенного типа географического или историко-этнографического путешествия. «Читайте Тавернье. Павла Люкаса, Шарденя и прочих славных путешественников, — писал он, — которые почти всю жизнь свою провели в странствиях: найдете ли в них нежное чувствительное сердце? Тронут ли они душу вашу?»<sup>1</sup> В литературном путешествии «нежное чувствительное сердце» становится одним из главных, если не главным предметом изображения. Не менее существенна и другая отмеченная Карамзиным программная установка путешествия «чувств» — оно стремится тронуть читателя, вызвать родственный отклик в его душе.

Внутренний мир путешественника во всем многообразии его зачастую противоречивых чувств и переживаний, его ум и сердце. способ восприятия и оценки действительности, его повседневные занятия и привычки — вот то, что объективно оказывается центром повествования уже у Карамзина, что осознано как главная цель «путешествия» его соратниками и эпигонами и что с конца 1790-х гг. дает пищу для пародий. Благодаря этому в сентиментальном путешествии (независимо от сознательной установки и даже от профессиональной выучки автора) впервые в истории русской литературы складывается образ современного человека, наделенного и в сфере чувства и разума, и в сфере быта рядом примет, которые сливаются для нас в понятие культурно-исторического типа. Одновременно внимание к интеллектуальному и эмоциональному миру частного человека подготавливало почву для восприятия его как героя произведения искусства в более широком смысле слова.

В силу особой роли автора строй авторской индивидуальности оказывается решающим фактором, формирующим структурные особенности путешествия и, в частности, определяющим соотношение двух ведущих тем: рассказа о виденном в ходе поездки и рассказа о переживаниях, вызванных дорожными впечатлениями, воспоминаниями и т. д. Богатство духовных и интеллектуальных возможностей Карамзина расширяет сферу его восприятия. В «Письмах русского путешественника» описание чувств.

<sup>1</sup> Карамзин Н. М. Избранные соч., т. 1. М.—Л., 1964, с. 299.

размышлений, воспоминаний не только уравнивается потоком информации о современной европейской действительности и культуре, но и само по себе касается предметов, имеющих большой историко-культурный интерес. У последователей Карамзина область «чувствительности» получает несомненный перевес. И дело не только в масштабах личной одаренности автора и сознательном ограничении задач жанра. В подавляющем большинстве случаев русский сентиментальный путешественник странствует по родной стране и сталкивается с фактами ее текущей жизни и с образами отечественной истории, которым еще предстояло завоевать право на воплощение в произведении искусства.

Характерным образцом жанра путешествий, как он сложился в литературной практике начала 1800-х гг., может служить «Путешествие в полуденную Россию» В. В. Измайлова (1773—1830). Вслед за Карамзиным Измайлов избирает форму писем к друзьям. Это мотивирует интимно-доверительный тон и лирическую окраску повествования, одновременно придавая ему характер непосредственной «истинности», жизненной достоверности. Автор стремится заставить читателя сопутствовать путешественнику, вместе с ним переживать дорожные встречи и впечатления.

Измайлов подчеркивал, что его книга — «путешествие русского по России... первое в сем роде».<sup>2</sup> Здесь можно усмотреть попытку отделить себя от Карамзина. Был ли, однако, автор в эти годы знаком с «Путешествием» Радищева — неизвестно; во всяком случае сочинение его вмещается в русло карамзинской традиции. Маршрут поездки Измайлова пролегает из Москвы через Тулу, Киев, Одессу — в Крым, на Северный Кавказ и по Волге обратно в Москву. Можно выделить четыре круга явлений, привлекающих поначалу преимущественное внимание путешественника, возбуждающих его мысль и чувство. Это природа; места, связанные с историческими и патриотическими воспоминаниями (Киев, Полтава); проявления любви, дружбы, материнства, воспринятые как приметы идеальной общественной природы человека; наконец, хозяйство, в частности торговля и промышленность (Тула, Херсон). В конце первого же письма автор замечает: «Не осуждайте невольных восторгов моих, невольного моего энтузиазма. Скоро отцветет весна жизни моей, и тогда настанет угрюмое время истины. Пока оставьте меня наслаждаться теми светлыми призраками, которые в легком тумане играют над долиною». В такой форме Измайлов предупреждает, что «несправедливость человеческая, заблуждения, предрассудки, пороки» остались вне поля его зрения.<sup>3</sup>

Известно, что Измайлов пустился в путь по примеру Карамзина. Искусством путешествовать он овладевает на глазах у чи-

<sup>2</sup> Измайлов В. Путешествие в полуденную Россию. В письмах, ч. 1. М., 1802, с. 3.

<sup>3</sup> Там же. с. 11, 12.

тателя. В условном образе чувствительного «пилигрима», готового лить слезы или восхищаться красотами «натуры», постепенно проступают черты чувствующего и мыслящего человека своего времени, почитателя Руссо и энциклопедистов, не чуждого рационалистической мысли эпохи. Соответственно усложняется и углубляется круг переживаний автора-героя. Яркая национальная характерность нравов и обычаев, которые путешественник подмечает в Крыму и на Кавказе, заостряет его наблюдательность. Внимание Измайлова упорно привлекают особенности правления и общественной организации отдельных национальных и этнических групп. Успешные в прошлое республиканские порядки Запорожской Сечи, обычаи черкесов, уклад общины гернгутеров в Сарепте он мысленно соотносит с новейшими событиями европейской истории, с современными политическими теориями. Своеобразной демонстрацией авторской позиции звучит описание пути через северокавказские степи: уступив коляску своим больным «людям», автор проделывает его сидя на козлах рядом с кучером. В конце путешествия, вернувшись в исконно русские области, Измайлов внезапно умолкает. Это наводит на мысль, что сентиментальная умиленность первых глав — не простая дань традиции, но своего рода маска, от которой писатель постепенно отказывается по мере удаления от мест, населенных помещичьими крестьянами.

Другой образ путешественника — трезвого, наблюдательного, занятого более картинами внешнего мира, чем своими чувствами и переживаниями, — встает со страниц книги Максима Невзорова «Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году» (1803). Автор описывает те самые губернии, по которым Измайлов проехал в безмолвии. И не случайно: его программа откровенно консервативна. В своих путевых письмах он утверждает незыблемость существующего правопорядка, опровергает идеи французской революции, отстаивая принцип «естественного» неравенства людей.

И для Измайлова и для Невзорова характерно творческое использование возможностей жанра. Но успех Карамзина и его последователей вызвал к жизни и обширную эпигонскую литературу. Показательны в этом смысле два путешествия кн. П. И. Шаликова («Путешествие в Малороссию», 1803 и «Другое путешествие в Малороссию», 1804), которые дали обильную пищу для насмешливой полемики и многочисленных пародий.

С самого появления в русской литературе жанра путешествий в ней складывается и своеобразный, крайне характерный для эпохи спутник этого жанра — путешествие ироническое. Объектом иронии порой являются черты жанровой структуры, порой — круг привычных тем и ассоциаций, однако их своеобразная трансформация укладывается в рамки той же сентиментальной традиции. Часто подобные путешествия рассматривались как пародия на сентиментальную разновидность жанра. Такое истолкование да-



леко не всегда оправдано: уже пример «Сентиментального путешествия» Стерна показывает, что первый классический образец иронического путешествия возник на Западе как видоизменение и углубление традиций сентиментализма, а не как их отмена. То же можно сказать и про сходные явления в России — «Филон» И. И. Мартынова (1796), «Мое путешествие, или приключение одного дня» Н. П. Брусилова (1803), анонимное «Путешествие моего двоюродного брата в карманы» (1803). Их появление — симптом того, что при самом возникновении жанра общая его формула была ясна современникам и воспринималась ими аналитически. Ироническая игра традиционными приметам путешествия, связанная с наследием эпохи рационализма, сочеталась у авторов подобных перелицовок с вниманием к мгновенным переливам чувства, с «миниатюризмом» описаний, характерными для сентиментального стиля.

Обособленное положение среди путевых очерков, возникших в 1800-х гг., занимает «Путешествие критики, или Письма одного путешественника, описывающего другу своему разные пороки, которых большею частью сам был очевидным свидетелем» С. фон Ферельтца. Оно полемично не столько по отношению к форме сентиментального путешествия (местами Ферельтц отдает дань чувствительным описаниям), сколько по отношению к одному из определяющих его принципов — принципу «приятности» изображаемого. Разрешенное цензурой в 1810 г. «Путешествие» по неясным ныне мотивам смогло появиться лишь в 1818 г. Некоторый свет на причины такой задержки бросает то обстоятельство, что издание его пришлось на дни кратковременного ослабления цензурного гнета после варшавской речи Александра I. Автор не мог открыто назвать имя Радищева, но идейная зависимость его от «Путешествия из Петербурга в Москву» очевидна, как очевидна общая литературная ориентация Ферельтца не на современную ему литературу сентиментализма, а на традицию просветительского рационализма, традицию новиковских журналов, Фонвизина, Крылова, на различные образцы правоописательной сатирической литературы XVIII в. В первом же письме, подхватывая одну из тем крыловского «Кайба», автор соотносит мир сентиментально-идиллических представлений с проходящими перед его глазами картинами реальной действительности. Вместо «прекрасных равнин, усеянных благоуханными цветами», «резвых ручейков с нежным журчаньем», «зелено-бархатных лугов» он видит прекрасную и величественную в простоте своей природу; вместо «хоров резвых пастухов», «веселых пастушек» и «земледельцев» — людей, изнемогающих под бременем тяжелого труда.<sup>4</sup> Целью Ферельтца становится не изучение сложного внутреннего

---

<sup>4</sup> *Ферельтц* С. фон. Путешествие критики, или Письма одного путешественника, описывающего другу своему разные пороки, которых большею частью сам был очевидным свидетелем. М., 1951, с. 23, 24.

мира и чувствительной души путешественника, не изображение услаждающих его « пленительных предметов », но бичевание социальных « пороков » и преступлений. На своем пути он встречает Беспорядкова, Безчестова, Простакова, Конокрадова, Банкометова, Высокомерова и других грубых, жестоких и невежественных помещиков — скряг, развратников, любителей псовой охоты и карточной игры. Обличение дворянских пороков приобретает особую глубину благодаря тому, что автор показывает, как в жертву этим низким страстям приносят трудящегося мужика. С негодованием описывает Ферельтц « белого, торгующего белыми », барина, насилующего дворовую девушку, и другие проявления крепостнического произвола. Сочувствие путешественника с теми, кто трудом своим доставляет « пропитание не только себе, но и . . . чувствительным сочинителям ». <sup>5</sup>

В 1810-х гг. жанр путешествия претерпевает существенную трансформацию. Складывается новый тип путевых очерков, широко раздвинувший их традиционные границы, — письма и записки участников войн с Наполеоном, в особенности Отечественной войны 1812 г. и заграничных походов русской армии. Первое место среди них по праву занимают « Письма русского офицера » Ф. Н. Глинки (1808, 1815—1816). Характерна уже история создания « Писем ». Первая их часть возникла как отражение впечатлений юного автора — участника заграничного похода 1805—1806 гг. В последующие годы поездки по России, а затем Отечественная и европейская войны дали Глинке материал для продолжения. Так сама история вторглась в замысел, определив его границы и содержание. Вместе с замыслом менялся и автор.

Самое название « Писем русского офицера » выбрано не случайно. Соотносясь с названием знаменитой книги Карамзина, оно привлекает внимание к новому типу рассказчика — воина, путешественника « по обязанности, а не от праздности или пустого любопытства ». <sup>6</sup> Пафос Радищева-путешественника — в его страстном гражданском чувстве, Карамзина — в одушевленности проблемами интеллектуальной и политической жизни современной Европы. В « Письмах » Глинки привлекает не столько масштаб авторской личности, ее чувств и мыслей, сколько ее связь с исторической жизнью эпохи.

Глинка настаивает на литературной безыскусственности своего труда. Но она относительна. Автор владеет всеми жанрами журнальной прозы 1800-х гг. В его записки вкраплены и повесть, и анекдот, и разные виды лирических описаний, и размышление. Помимо прозы литературной — в ее сентиментальной и нравоописательно-бытовой разновидностях, он использует традиции обиходной и деловой прозы. Путешествие в письмах сменяется под его пером подневными « воинскими записками », за ними следуют

<sup>5</sup> Там же, с. 25.

<sup>6</sup> Глинка Ф. Письма русского офицера, ч. 1. М., 1815, с. 2.

небольшие этюды, исполненные философской символики. Тема войны окрашивает воспоминания, картины природы и быта чужой земли. О войне Глинка пишет и как непосредственный участник событий, и со слов очевидцев, и обобщает в особом очерке свои размышления о военном искусстве французов. По долгу штабного историка он описывает европейский поход, опираясь на документы архива, и рядом — сообщает этой документальной сводке черты исторических воспоминаний.

В поле зрения предшественников Глинка попадали либо Европа, либо Россия. У автора «Писем» впечатления от русской и европейской действительности под давлением обстоятельств сплетаются воедино. Переломный момент отечественной и мировой истории, свидетелем которого оказался «русский офицер», значительно расширил проблематику его записок по сравнению с путешествиями предшествующих лет и придал им гораздо большее внутреннее разнообразие. Как позднее в эпопее Льва Толстого, внимательно читавшего «Письма» Глинка, здесь сменяются дни «войны» и «мира», причем австрийский поход 1805—1806 гг. оказывается (хотя автор не мог этого предвидеть) прологом к грозной и величественной народной войне 1812 г.

По мере духовного становления автора центральной проблемой, цементирующей повествование, становится проблема национального самоопределения и самосознания. Уже в первой части «Писем» за рассказом о чужеземном «образе жизни» постоянно ощущается мысль о русской жизни и о русских порядках. Во время поездки по внутренним губерниям России Глинка переполняют национально-исторические воспоминания. В стороне от столбовых дорог он ищет и находит островки старинного русского быта, присматривается к национальным «нравам, обычаям, *коренным добродетелям*», не затронутым «*наносными пороками*». Особый интерес автора вызывают русские «*самородные дарования*»<sup>7</sup> — проявления народной самодеятельности и исконной одаренности. 1812 год дает мыслям Глинка новое, решающее направление. Мысль о народном характере войны становится во второй половине книги определяющей. Она преобразует и подчиняет себе те отголоски программы патриархально-консервативного «Русского вестника» — журнала, издававшегося С. Н. Глинкой, братом Ф. Н. Глинка, — которые временами ощутимы в «Письмах». «Русский офицер» становится выразителем национально-патриотических веяний эпохи, а его произведение — документом, запечатлевшим формирование ранних декабристских настроений.

Трансформация жанра путешествия и расширение его тематического диапазона, наметившиеся под воздействием исторического опыта 1812 г. в «Письмах русского офицера», подготовили появление ряда декабристских «путешествий» и «писем» конца 1810-х гг. Среди них письма М. Ф. Орлова к Д. П. Бутурлину

<sup>7</sup> Там же, ч. 2, с. 7, 9.

(1819), «Письма к другу в Германию», приписываемые А. Д. Улыбышеву (1819—1820), и др. Общая тенденция развития жанра определяется усилением роли общественно-гражданской проблематики, вытеснявшей (а частично — обновлявшей) стиль и образы сентиментальной прозы. Однако и в начале 1820-х гг. продолжали появляться произведения, отдававшие дань «чувствительной» традиции. Таковы, например, «Походные записки русского офицера» (1820) И. И. Лажечникова, первое «большое» сочинение будущего исторического романиста. Национально-патриотическая тема, установка на отражение впечатлений «простого походного наблюдателя» сближают книгу Лажечникова с «Письмами» Глинки, в стиле же и языке ее сильно ощущается зависимость от прозы Карамзина.

## 2

Другой излюбленный жанр прозы 1800—1810-х гг. — повесть. И здесь Карамзин дал образцы, надолго определившие пути развития и основные структурные элементы жанра.

Отказавшись от громоздкой формы авантюрного романа, Карамзин в каждой из своих повестей ограничивается легко обозримой сценической площадкой с небольшим числом действующих лиц. Ослабление роли сюжета, строгая локализация повествования во времени и пространстве, изгнание из него всего усложняющего и запутывающего сопровождалось у Карамзина стремлением к максимальной простоте и ясности построения, предельному сокращению роли служебных элементов и аксессуаров, к стилистическому изяществу и законченности. Рассказ приобретает внутреннюю глубину: простейшие на первый взгляд ситуации исключают однозначное решение, рассчитаны на то, чтобы пробудить ум и сердце читателя и вызвать в его душе ответный отклик. Психологическая напряженность действия распространяется на все компоненты повествования, создавая в произведении единую музыкально-лирическую атмосферу.

Повествовательные опыты Карамзина по типу не повторяли друг друга. Среди них и образцы бессюжетной лирической прозы («Деревня»), и любовно-психологическая повесть со сложной социально-нравственной проблематикой («Бедная Лиза»), и ироническая повесть-сказка («Прекрасная царевна и щастливой Карла»), и разные типы исторической повести, и «таинственный» рассказ с элементами преромантической готики («Остров Борнгольм»), и едкая сатира на нравы современного дворянства («Моя исповедь»), и начало социально-психологического романа («Рыцарь нашего времени»). Это разнообразие прозаических жанров было характерно для Карамзина — литературного реформатора, стремившегося усвоить для отечественной словесности разные типы повествования.

В 1800-е гг. художественные искания Карамзина отливаются, как правило, в жанровые формы, существенно отличные от сентиментальной повести той поры, канонизировавшей композиционные принципы его первых повестей (и прежде всего — «Бедной Лизы»). «Моя исповедь. Письмо к издателю журнала» (1802) использует приемы жанра исповеди, причем (и это особенно важно для характеристики меняющейся манеры Карамзина-прозаика) личность героя-«исповедника» — антипод личности автора, заявляющей о себе лишь отбором нравственных ценностей, которые оскверняет и которыми пренебрегает современный циник граф NN. «Чувствительный и холодный. Два характера» (1803) — своеобразный психологический очерк, «история двух человек, которая представляет в лицах сии два характера»,<sup>8</sup> контрастирующие во всех своих проявлениях, но равно являющие собой диалектическую связь достоинств и слабостей. «Рыцарь нашего времени» (1802—1803) — начальные главы романа, «романическая история» (по выражению автора) ровесника Карамзина, человека его круга, рассказанная легким, изящным, ироническим слогом, вызывающим в памяти слог «Сентиментального путешествия» Стерна, и лишь отдельными интонациями связанная с повествовательной манерой «Бедной Лизы». Каждому из этих трех опытов предпослано извещение о жанровых образцах (которым следует или от которых отталкивается автор) и задачах повествования. Все они по своей природе аналитичны и тяготеют к изучению природы современного человека. Карамзина интересуют разные типы психического склада, определяющие общественное поведение и личные судьбы представителей его сословия; история нравственного падения отпрыска «знатной фамилии», презревшего обязанности человека и гражданина; душевный мир ребенка и формирование его личности. Простые, по внешности однозначные явления жизни и человеческой психологии писатель наблюдает в их сложных, многообразных, противоречивых проявлениях.

В художественной прозе Карамзина времени издания им «Вестника Европы» (1802—1803) уже явственно ощутим анализирующий ум будущего историка Государства Российского. С другой стороны, здесь зарождаются методы изображения человеческой души, внимание к психологическим мотивировкам действий и поступков, ставшие неотъемлемым свойством исторического труда Карамзина и получившие в нем дальнейшее развитие.

Из писателей 1800—1810-х гг. никому не удалось достичь художественного уровня Карамзина-прозаика. Точно так же не все намеченные им пути развития отечественной прозы были использованы его ближайшими последователями. Тем не менее в повести этого периода мы имеем дело не только с усвоением карамзинской традиции, но и с ее осложнением и видоизменением.

<sup>8</sup> Карамзин Н. М. Избр. соч., т. 1, с. 742.

В начале XIX в. по-прежнему широко разрабатывается жанр прозаических миниатюр. Пейзажные зарисовки, медитации, элегии в прозе делают ее достойным ряд тем, бывших в XVIII в. исключительно предметом поэзии. Проза усваивает композиционные принципы стихотворных жанров — лексические и синтаксические повторы, кольцевое построение, ритмический строй, приемы звукописания. Большое значение приобретают сложные перифразы, психологические эпитеты. Характерен интерес к контрастным состояниям: в природе и человеке подчеркивается то мирное, идиллическое, то бурное, разрушительное или скорбно-меланхолическое начало.

Наиболее распространен в начале 1800-х годов тип сентиментальной повести о несчастных влюбленных. Повести такого рода, подобно «Бедной Лизе» или «Евгению и Юлии» Карамзина, выдаются обычно за «истинное» происшествие. Для них характерны подзаголовки: «истинная русская повесть», «российская, отчасти справедливая повесть» и т. п. Автор стремится подчеркнуть достоверность своего повествования, противопоставляя его «романическому» вымыслу. Сюжет таких повестей крайне прост. Нежные, чувствительные любовники наталкиваются на сопротивление родителей, обычно ослепленных сословными или имущественными предрассудками. Чаще всего у героя есть соперник. Низкий или просто лишенный чувствительности, он наделен высоким общественным положением и богатством.

Другой распространенный мотив — обольщенная невинность. В подавляющем большинстве случаев чувствительные герои гибнут, а виновников их бед постигает раскаяние. Встречаются и другие варианты: великодушный соперник устраивает счастье любовников, но более обычна трагическая, нередко кровавая развязка.

Можно отметить некоторые общие черты и в построении любовно-сентиментальных повестей. Большей частью они открываются авторской медитацией, взывающей к сочувствию нежных сердец. Нередко здесь же дается пейзажная зарисовка, гармонирующая с картинами счастья героев либо предвещающая их мрачную судьбу. По ходу рассказа автор не раз возникает перед читателем, комментируя происходящее и заключая повесть эпитафией или моральной сентенцией.

При известной композиционной однотипности и устойчивости основных тем и образов повесть 1800-х гг. — явление внутренне разнородное. И дело не в том, что распространенную сюжетную схему можно было варьировать посредством различной комбинации мотивов: не сюжет в эти годы определял возможности жанра. Сентиментальная повесть активно взаимодействовала с традицией нравоописательной и сатирической прозы («Бедная Маша» А. Е. Измайлова, 1801; анонимная «Несчастливая Маргарита», 1803), усваивала ранние романтические веяния («Инна» Г. П. Каменева, 1806). Повести на историческую и современную

тому, из жизни светского общества, купечества или «поселян» еще связаны общностью проблематики. Но как и литература путешествий, которая при всей своей условности и тематической узости оперировала реальным маршрутом поездки и описывала реальные предметы, явления и чувства, «истинная», «справедливая», «полусправедливая» повесть внутренне тяготеет к конкретности. Чистая чувствительная повесть-идиллия, лишенная примет места и времени (какова, например, «История бедной Марьи» Н. Брусилова, 1805), чем далее, тем более становится достоянием эпигонов. Сохраняя свою поэтическую функцию, обретает индивидуальные черты пейзаж, сочная бытовая характеристика среды осложняется робкими попытками ее социальной дифференциации, разнообразится стилистическая палитра. Однако уже в силу своей программы сентиментальная повесть прежде всего занята строем чувств и переживаний героев. Рядом с описанием любовных восторгов или элегической скорби все чаще возникают картины борьбы чувства и долга (как у Линдора в повести Н. Брусилова «Линдор и Лиза, или Клятва», 1803), пылких страстей и добродетели (как у Мельтона — героя повести В. Измайлова «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор», 1804). Вслед за Карамзиным массовая повесть 1800-х гг. вступала на путь анализа противоречивых движений человеческой души.

Особая разновидность сентиментальной повести — повесть преромантическая. Первые ее русские образцы возникли в творчестве Карамзина и относятся к 1793 году. Резкие контрасты радости и страдания, устремленность из «системы эфемерного бытия» к «святому безмолвию» «вечного покоя» окрашивают в романтические тона сентиментальную стилистику «Сиерры-Морены»; «Остров Борнгольм» воспроизводит в миниатюре структуру и идейный комплекс готического романа. Однако в ближайшие годы малые жанры и повесть лишь механически воспроизводят некоторые из тем и мотивов, затронутых Карамзиным в повестях 1790-х гг. Творческое освоение романтических веяний остается достоянием поэзии. Только повесть Жуковского «Марьяна роца» (1809) позволяет говорить о дальнейшем развитии романтических тенденций в прозе.

Карамзин в «Бедной Лизе» создал предание, поэтизовавшее окрестности Симонова монастыря. Жуковский окружил ореолом мечтательной романтики другой уголок Москвы — Марьяну роццу.

«Марьяна роца» — повесть-элегия. Действие ее, приуроченное ко временам князя Владимира, соотнесено с историей чисто поэтически. Имена с условным колоритом русского средневековья (Рогдай, Пересвет), соседствующие с именами былинных богатырей, приметы исторического быта («дружина», «соборище народное» и «посадники новгородские»), преломленные сквозь призму преромантической готики, мрачный оссиановский лиризм придают повести колорит «старинного предания». Характерные для «Марьяной роци» контрасты пейзажа, освещения, лирической

тональности оттеняют контрастность основных, сменяющих друг друга поэтических мотивов, а сочетание того и другого определяет общую музыкальную атмосферу повествования. Самое построение повести близко к построению музыкального произведения. В тему мирной невинной любви Марии и певца Улада вторгается страстное демоническое начало, носителем которого выступает витязь Рогдай. Его терем, высящийся над «низкими хижинами земледельцев», становится символом рока, нависшего над счастьем мирного певца. Но торжество Рогдая преходяще: получив руку чувствительной Марии, он не в силах покорить ее сердце. Ревнивец губит свою жертву и гибнет сам. В финале снова господствует тема Улада: отчаяние несчастного влюбленного сменяется просветленной скорбью, жизнь певца обращается «в ожидание сладкое, в утешительную надежду на близкий конец разлуки»,<sup>9</sup> на свидание с Марией за гробом. Повесть пронизана образами и мотивами балладного творчества Жуковского. Вместе с музыкальной структурой это сообщает ей высокую поэтичность.

«Марьяна роща» не единственное произведение Жуковского-прозаика. Ряд лирических миниатюр, начало овеянной духом Оссиана исторической повести «Вадим Новгородский» (1803), аллегорическое «видение Минваны» — «Три сестры» и волшебная «русская сказка» «Три пояса» (1808) осложняют сентиментальную традицию, впитывая опыт преромантической поэзии и утверждая новую модификацию лирической прозы. Своеобразным коррективом к этим повествовательным опытам может служить написанное в одном году с «Марьиной рощей» «Печальное происшествие, случившееся в начале 1809 года». Исполненное «мучительного негодования», оно вызвано тем же социальным явлением, что и одно из наиболее острых писем Ферельтца в его «Путешествии критики», и предваряет не только позднейшую деятельность Жуковского в защиту крепостных интеллигентов, но и ряд повестей на близкую тему вплоть до «Сороки-воровки» А. И. Герцена. В центре очерка — судьба дворовой девушки Лизы, воспитанной вместе с дочерью своих господ, но «осужденной жить в рабстве», ощущая весь ужас этого состояния. Мягкий мечтательный лиризм «Марьиной рощи» сменяется в «Печальном происшествии» интонацией негодующего протеста. Форма письма к издателю обретает функцию апелляции к общественному мнению. Черты романтического злодея, проступающие в облике преследователя Лизы, полковника Z\*\*\*, тонкость психологической характеристики действующих лиц драмы, скупые элементы сентиментального стиля, не нарушающие сдержанного лаконизма повествования, — все подчинено стремлению вскрыть трагизм судьбы Лизы и полюбившего ее «благородного» Лиодора, вызвать возмущение читателя поступками их губителей. Не только проблематика, но и поэтика «Печального происшествия» существенно отличают его от сентимен-

<sup>9</sup> Жуковский В. А. Собр. соч., т. 4. М.—Л., 1960, с. 390.



тальной повести — явление симптоматичное для прозы 1800-х гг., когда в силу господства жапрового мышления обращение к определенному жанру влечет за собой устойчивый комплекс связанных с ним тематических, сюжетных и стилистических клише. Одним из характерных для эпохи стабильных жанровых образований является «восточная повесть» — притча.

Философская и правоучительная, исполненная изящного рационализма «восточная» повесть несет на себе ясную печать века, ее породившего. Итогом ее развития в русской литературе XVIII столетия явился «Кайб» И. А. Крылова. Характерно, что не только Крылов, но и авторы «восточных» повестей начала XIX в. выступали, как правило, и в качестве поэтов-баснописцев. Так было с А. Е. Измайловым и А. П. Бенитцким, перу которых принадлежат наиболее заметные образцы повести начала века. Свообразно преломляя сатирические тенденции эпохи, «восточная» повесть не обнаруживает следов прямого воздействия сатирических и правоописательных жанров. Опыт сентиментальной прозы с ее характерной стилистикой и вниманием к типу чувствительного героя усваивается ею, но в сильно нейтрализованном виде. Особенно показателен для устойчивости этого типа повести пример А. Е. Измайлова: приемы конкретного бытоописания, сложившиеся у него в пору работы над романом «Евгений» и определившие строй «отчасти справедливой» повести «Бедная Маша» (1801), не получили никакого доступа в его «восточную» повесть «Ибрагим и Осман» (1806).

На фоне переводных и оригинальных «восточных» повестей 1800-х гг. выделяются повести А. П. Бенитцкого «Ибрагим, или Великодушный» (1807), «Бедуин» (1807), «На другой день» (1809) и др. За маской сказочника в них легко угадывается умный, наблюдательный, скептически настроенный современник. Отвлеченная правоучительность «снята» в повестях Бенитцкого авторской иронией, которая пронизывает и цементирует повествование, сквозит в тонкой игре приметами «восточного» быта и выступает на поверхность в концовке, где развенчанные общественные пороки неожиданно торжествуют над усилиями добра.

### 3

Несмотря на распространение литературы путешествий, на успехи повести и прозаических миниатюр, наиболее любимым и читаемым видом повествовательной прозы в начале XIX в., по свидетельству современников, оставался роман. В 1802 г. об этом писал Карамзин («О книжной торговле и любви ко чтению в России»), в 1808 г. тот же факт констатировал Жуковский («Письмо из уезда к издателю»).

К концу XVIII столетия русский читатель располагал обширным фондом переводных романов — галантно-авантюрных, право-

учительных, философско-сатирических, сентиментальных, преромантических. На качестве переводов неизбежно сказывались и ограниченный опыт отечественной прозы, и прежде всего его следствие — неразработанность русского литературного языка. Но с 1790-х гг. ширящийся поток переводов усваивает достижения оригинальной литературы, арсенал средств для передачи круга идей, впечатлений, чувствований героев неуклонно растет и совершенствуется. Одновременно переводы становятся своеобразной школой мастерства, подготавливая русскую прозу к восприятию новых повествовательных форм.

Иронически характеризуя читательский репертуар начала века как «романы ужасные, забавные, чувствительные, сатирические, моральные, и прочее, и прочее», Жуковский призывал русскую публику «переменить понятия о чтении», ибо «читать не есть забываться, не есть избавлять себя от тяжкого времени, но в тишине и на свободе пользоваться благороднейшею частью существа своего — мыслию».<sup>10</sup> По мнению Жуковского, не роман традиционного типа, а современный журнал с его тематическим и жанровым разнообразием был призван воспитать и удовлетворить эту потребность в серьезном чтении.

В известной мере Жуковский был прав. Литература путешествий, повесть, лирическая картина, анекдот, различные описательные фрагменты и другие жанры журнальной прозы 1800—1810-х гг. несли в себе ряд важных для обновления формы романа элементов. Без их ассимиляции был невозможен переход от авантюрного, дидактического, нравоописательного романа к роману нового типа.

Еще на рубеже XIX в. появился роман, в котором была предпринята попытка связать воедино темы и образы сатирической журналистики XVIII столетия с помощью канвы «похождений» героя, традиционной для низовой демократической беллетристики XVIII в. Речь идет о романе А. Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799—1801). Автор рассказывает историю жизни Евгения Негодяева — молодого дворянина, баловня богатых и невежественных родителей. Младенцем записанный в гвардию, герой проходит полный курс модного дворянского воспитания, продолжает его в общении с беспринципным вольтерьянцем Развратиним. Из Москвы Евгений является в Петербург, где в столичном обществе Ветровых, Миловзоровых и т. п. довершает свое нравственное «образование», в пять лет проматывает отцовское состояние и гибнет сам.

В романе Измайлова нет ни тонких психологических характеристик, ни возвышенных чувств и страстей, характерных для художественного мира сентиментальной повести. Все его главные герои руководствуются низменными наклонностями и побуждениями. От ирои-комической поэмы «Евгений» унаследовал склон-

<sup>10</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч., т. 9. СПб., 1902, с. 21.

ность к комическому бурлеску, игре утрированными приметам социального и нравственного неблагообразия. Невежественные и порочные дворяне, лихоимцы-чиповники, французская модистка из девиц легкого поведения, гувернер-каторжник, вольнодумец из промотавшихся дворян сменяют друг друга на страницах романа. «Значащие» имена персонажей связывают произведение Измайлова с традицией сатирико-дидактической литературы. Ее пестрый материал подключен в «Евгении» к отдельным моментам житейских походов героя.

По существу у Измайлова не один, а два главных героя — дворянский недоросль Негодяев и вольнодумец из семинарских схоластиков Развратин. Соответственно в романе представлены два варианта нравственно-бытового уклада (московского дворянского и провинциального разночинского) и две системы воспитания. Обе они в равной мере подвергнуты отрицанию. И все же в конечном итоге Развратин, которого жизнь столкнула со множеством трудностей, незнакомых дворянскому баловню Негодяеву, оказывается героем иного типа. Ему не чужды интеллектуальные запросы и познания, хотя из учения французских энциклопедистов он, в угоду авторской дидактике, выносит лишь безбожие и аморальную житейскую философию. Если Евгения всегда и во всем подчиняют себе обстоятельства, то Развратин — натура активная — до поры до времени умеет подчинить их своей власти. Оба героя Измайлова становятся жертвой своих пороков, гибнут молодыми. При явной нравоучительной тенденции в «Евгении» нет, однако, ни добродетельных персонажей, ни попыток отыскать в отрицательных способностях к нравственному возрождению.

Поиски путей к обновлению жанра романа велись в начале 1800-х гг. в разных направлениях. К традициям нравоучительной сатиры, подобно роману Измайлова, близка повесть Н. Ф. Остолопова «Евгения, или нынешнее воспитание» (1803), рассказывающая о гибельных следствиях модного французского воспитания. Нравоучительно-бытовой линии противостоят искания молодого Н. И. Гнедича: его роман «Дон Коррадо де Геррера» (1803) по стилю и проблематике ориентирован на юношеские бунтарские трагедии Шиллера и шире — немецкую литературу «бури и натиска». Попытки раздвинуть рамки сентиментальной повести с помощью условно-исторической фабулы или элементов авантюрного повествования отражены в романах Н. Н. Муравьева «Всеволод и Велеслава» (1807) и П. Казотти «Бояра Б. . . в и М. . . в, или следствия пылких страстей и нарушений обета» (1807).

Наиболее крупное достижение русского романа 1810—1820-х гг. — творчество Василия Трофимовича Нарезного (1780—1825). Романы Нарезного замыкают линию низовой демократической литературы XVIII—начала XIX в. и стоят в преддверии гогалевской прозы.

Нарежный не сразу нашел свой путь в литературе. Он пробовал силы и в переводах, и в оригинальном творчестве — стихах,

историко-героической поэме, трагедии, малых жанрах прозы. Одни из его ранних опытов еще выдержаны в духе поэтики классицизма, другие усваивают преромантические веяния. Эта литературная школа не прошла бесследно для позднейшего творчества Нарезного. При ярко выраженной бытовой и сатирической окраске его романы, тесно связанные с предшествующей русской прозой сатирико-бытового и правоописательного направления, качественно от нее отличны. Они впитали и преломили опыт различных жанров и литературных направлений.

Свой первый роман «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» Нарезный попытался напечатать в 1814 г. Но на три выпущенные части полиция наложила запрет, а дальнейшее издание романа было остановлено. Части четвертая—шестая (из них последняя осталась незакопченной) были впервые опубликованы лишь в советские годы.

В предисловии к «Российскому Жилблазу» Нарезный, указав на связь своего замысла с просветительской правоописательной традицией, восходящей к Лесаю, подчеркивал, что целью его было «изображение нравов в различных состояниях и отношениях». Симптоматичное для 1810-х гг. стремление передать специфику национальной жизни, вывести «на показ русским людям русского же человека»<sup>11</sup> определило облик уже заглавного героя романа. В отличие от Лесаю с его Жилем Бласом — веселым, удачливым, плутоватым слугой — Нарезный находит своего Чистякова в причудливой социальной среде, которая, с одной стороны, обеспечивает свободу героя от крепостной зависимости, с другой — не дает ему никаких общественных привилегий. «Природный» русский князь, «российский Жилблаз» наследует после отца «довольно поля... небольшой сенокос, огород, садик и сверх того крестьян Ивана и мать его Марью».<sup>12</sup> «Пустой титул» не мешает ему, подобно другим «князьям», населяющим курское село Фалалеевку, трудиться на своей земле наравне с крестьянами. «Похождения» Чистякова, которого обстоятельства увлекли за пределы родной Фалалеевки, составляют в романе как бы ряд кругов. С вступлением в каждый из них перед героем открывается новая, более широкая сфера наблюдений. Село—уездный город—Москва—Петербург (из цензурных соображений автор должен был заменить его Варшавой) — вот главные этапы его странствий. В совокупности роман образует широкую картину русской жизни, увиденной глазами сатирика.

Чтобы преподать читателю все необходимые уроки, автору мало истории нравственного падения и воскресения главного героя. «Российский Жилблаз» — сложное, многогеройное повествование. Почти равное место с похождениями Чистякова занимает в нем история семейства доброго и сердечного провинциального

<sup>11</sup> Нарезный В. Т. Избранные соч., т. 1. М., 1956, с. 43, 44.

<sup>12</sup> Там же, с. 54.

помещика Простакова, в доме которого и начинается действие романа. Один за другим являются сюда два князя — Чистяков, которого очередная превратность судьбы обратила в грязное и оборванное «чудовище», и Светлозаров в виде сверкающего «херувима». С ними автор вводит в роман философско-этическую тему, которая далее бесконечно повторяется и варьируется, — тему превосходства скромной добродетели и чистоты сердца над обманчивым блеском богатства и внешнего социального благообразия. Далее события разворачиваются одновременно в настоящем и в прошлом: новые хитросплетения судьбы Простаковых и Чистякова, движущие действие к развязке, прерываются «исповедью» Чистякова. Обе линии повествования сходятся в конце романа, распутывая цепь загадок и таинственных происшествий.

Рассказ о персонажах первого плана оказывается в «Российском Жилблaze» всего лишь рамкой, связывающей множество самых разнообразных событий и судеб. Уже вскоре в роли учителя девиц Простаковых появляется на сцене живописец Никандр — похищенный в младенчестве и долгое время остающийся неузнанным сын Чистякова. Одиссея его похождений образует особую сюжетную линию, тесно связанную с основным ходом романа. В последующих главах число персонажей и вставных новелл, повествующих об их прошлом и настоящем, умножается и неудержимо нарастает с приближением к развязке. Одни из этих вставных новелл позволяют романисту захватывать все новые сферы общественной жизни, взглянуть на быт и нравы крестьянина, купца, разночинца и т. д. Другие варьируют отдельные моменты судьбы главных героев, ввергнутых увлечениями страстей в пучину зла и страданий и проходящих суровую жизненную школу нравственного перевоспитания.

Как сатирик-просветитель Нарежный склонен к рационалистическим обобщениям. Его интересуют не индивидуальные характеры, а моральный облик представителей отдельных общественных «состояний», их поведение в частной и публичной жизни.

В социально-философских воззрениях романиста ощутимо влияние Руссо. По мере удаления князя Чистякова от Фалалеевки сатирический пафос Нарежного нарастает. Герой его служит в домах московской знати, оказывается членом масонской ложи, а затем, в Варшаве, приближенным лицом всемогущего князя Латрона. Повсюду он убеждается, что блеск роскоши и благочестие, высокие мысли и чувства — внешняя мишура, скрывающая за собой лицемерие и ханжество, разврат, обман и прямой грабеж, надругательство сильного над слабым, наглого временщика над истинными заслугами. Развратные властители развращают своих подчиненных: в истории похождений Чистякова пора его наибольшего служебного возвышения оказывается временем глубокого нравственного падения. На пути к возрождению вернувшийся в состояние бедности и безвестности Чистяков встречается с людьми, также живущими не внешней, а внутренней жизнью.

Таков прямодушный дворянин Иван Особняк, отказавшийся от права повелевать и жить за счет своих крепостных, таков Простаков — добрый отец и помещик, руководствующийся простыми законами чувствительного сердца, таковы дочь Простакова Елизавета, купец Причудин и ряд других персонажей. Особое место занимает среди них сельский корчмарь Янька, наделенный редким чувством справедливости и гибнущий жертвой предубеждений невежественных фалалеевцев. Его образ написан в манере, необычной для автора «Российского Жилблаза», и предвосхищает достижения классического реализма.

Венец образной системы Нарезного-сатирика — картина губернского города. Площадь его украшают два здания, увенчанные изображениями двуглавого орла, — большой каменный дом и ветхая лачуга. В унынии выходя из большого дома, люди направляются в малый, где обретают радость и веселие. Эти два дома — «присутствие» и кабак. По обобщенности и многозначности сатирической символики Нарезный здесь — прямой предшественник Гоголя и Щедрина.

Несмотря на глубокий демократизм, который пронизывает всю художественную ткань романа, Нарезный — не сторонник радикальных мер в крестьянском вопросе. Попытка Ивана Особняка предоставить мужикам свободу приводит их к полному хозяйственному и нравственному краху. Автор «Российского Жилблаза» возлагает поэтому надежды не на немедленное освобождение крепостных, а на постепенное просвещение и нравственное перевоспитание всех «состояний», в том числе помещиков и их крестьян.

Широкий охват действительности сочетается в «Российском Жилблазе» со стремлением к стилистическому разнообразию и внутренней многоплановости. Остро гротескные эпизоды соседствуют со штрихами реального быта уездной и деревенской России, сатирические и бытовые сцены сменяются сентиментально-чувствительными, затейливость повествования и тонкий юмор нередко уступают место рационалистическим схемам, обнаженной авторской дидактике. Однако в повествовании Нарезного высокое и низкое еще лишены органической связи, полутонов и взаимопереходов. При обилии и характерности вставных эпизодов они, заставляя зачастую главные сюжетные линии, суммируются механически, не ведут в глубь изображаемых явлений. Характеры же героев, лишены индивидуальных черт, еще не обрели культурно-исторической и социально-психологической типичности.

Во всех этих отношениях произведения, написанные после «Российского Жилблаза», — новый этап исканий Нарезного. Он отказывается в них от многогеройности своего первого романа, от связанных с нею калейдоскопичности и широкого, экстенсивного охвата событий. От романа к роману писатель концентрирует действие на все более ограниченной сценической площадке, локализованной во времени и пространстве. Сюжет упрощается и развивается вглубь: принцип арифметического «сложения» ряда

«историй», из которых каждая варьирует судьбу главного героя, отступает перед стремлением «стянуть» события к одному сюжетному ядру. Одновременно растет содержательность основной сюжетной линии, ее социальная, культурно-историческая и психологическая выразительность.

Первым шагом в новом направлении явился роман «Черный год, или Горские князья» (1814—1818). По типу композиции «Черный год» восходит к философскому роману, а всей своей конкретной поэтикой связан с традицией «восточного» повествования. Однако и здесь, как и в «Российском Жилблазе», Нарезный сочетает приемы, свойственные различным художественным системам. Картины и образы «горской» жизни во многом навеяны личными впечатлениями автора, начинавшего свою службу чиновника на Кавказе. Но они подчинены философскому заданию. В «Черном годе» противопоставлены два типа цивилизации: примитивная, близкая к природе жизнь «горских» княжеств и развитая, разьедаемая роскошью и сластолюбием жестокая государственность, воплощенная в астраханском ханстве Самсутдина. В русской «восточной» повести, как правило, действовал добрый и мудрый монарх. Он мог заблуждаться, обманутый злыми советниками, но легко и охотно прозревал, познав истину. При ядовитых насмешках над духовенством религия оставалась неприкосновенной. Иначе у Нарезного. Его князь Кайтук должен пройти ту же суровую школу перевоспитания жизнью, что и Чистяков, а при разоблачении жрецов спадают мистические покровы и с самих предметов культа. В результате «восточные» одежды не помогли роману: он смог увидеть свет лишь после смерти автора в 1829 г.

Тема воспитания связывает первые два романа Нарезного с третьим — «Аристион, или Перевоспитание» (1822). Уже дважды пострадавший от цензуры автор резко сузил в нем круг изображаемых явлений, стремясь избежать политически острых тем. Ради перевоспитания герой искусственно выключен из реальной жизни, оборваны все его связи с прошлым и настоящим. Дидактическая целеустремленность произведения привела с собой экономное и четкое сюжетное построение. Сфера нраво- и бытописания ограничена определенным кругом явлений. Это сцены петербургской жизни Аристиона, ставшего игрушкой своих страстей, а в провинции — картины жизни соседей-помещиков, которых не коснулось просвещение. Растительная жизнь, отсутствие всяких умственных запросов сделали их нравственными уродами, превратили в «истинное бремя» для собственных семейств и крестьян, в «гнусный веред, заражающий все общественное тело».<sup>13</sup> В образах охотника пана Сильвестра, скупца Тараха, чревоугодника Парамона предвосхищены типы «Мертвых душ»

<sup>13</sup> Нарезный В. Аристион, или Перевоспитание. Справедливая повесть, ч. 2. СПб., 1822, с. 17.

Гоголя. Впервые Нарезный приурочил действие к определенному времени — рубежу XVIII и XIX вв.

Последующие романы Нарезного создавались уже в годы становления русской романтической прозы. Устремление романтизма к народности отозвалось в них обращением к украинскому историческому и бытовому материалу.

Действие «Бурсака» (1824) отнесено ко времени воссоединения Украины с Россией. Герой его, как и герои предшествующих романов Нарезного, — юноша, проходящий школу жизненных испытаний. Наиболее сильны в произведении красочные сцены жизни и вольных проделок бурсаков. Скитания героев позволяют автору и взглянуть на Запорожскую Сечь, и присмотреться к быту и нравам гетманского дворца в Батурине. В «Бурсаке» Нарезный сделал робкую попытку по примеру вальтерскоттовского романа связать частную судьбу вымышленных персонажей с историческими судьбами нации. Но связь эта осталась у него «заданной», внешней. Черты реального культурно-исторического облика, нравов и обычаев людей определенной эпохи не были осознаны романистом как предмет изучения и конкретного художественного воплощения. Во второй половине «Бурсака» живая жизнь вновь отстает перед традиционной схемой, ведущей действие к оптимистической концовке: бурсак Неон оказывается внуком гетмана и причиной его примирения с проклятой непослушной дочерью. Финальная сцена, когда гетман, отрекаясь от предрассудков, «примиряется с природою, освящает права ее»,<sup>14</sup> символизирует победу добра и справедливости над сословными предубеждениями и родительским произволом.

Наибольшей удачей Нарезного явился роман «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825), где изображена комическая ссора между двумя украинскими панами — Иванами и их соседом, паном Харитоном. Вспыхнувшая из-за пустяков, она приводит к мелочной и долговременной тяжбе, поглощающей постепенно все помыслы героев и приводящей обе стороны к полному разорению. Сутяжникам-отцам противопоставлены их дети, дающие старикам урок нравственной мудрости. Несмотря на нравоучительно-дидактическую развязку, «Два Ивана» своей занимательностью и заражающей веселостью произвели большое впечатление на современников. П. А. Вяземский писал в связи с этим романом: «Нарезный победил первый и покамест один трудность, которую, признаюсь, почитал я до него непобедимою. Мне казалось, что наши нравы, что вообще наш народный быт не имеет или имеет мало оконечностей живописных, кои мог бы охватить наблюдатель для составления русского романа».<sup>15</sup> Несколько лет спустя Гоголь в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» снял примирительную концовку ро-

<sup>14</sup> Нарезный В. Т. Избранные соч., т. 2. М., 1956, с. 294.

<sup>15</sup> Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1878, с. 203—204.



мана Нарезного и реализовал глубокие возможности, какие дал найденный им «анекдотический» сюжет для создания обобщающей трагикомической картины современной жизни.

Последнее произведение Нарезного — оставшийся неоконченным и изданный лишь в 1956 г. роман «Гаркуша». Характер повествования и обращение к недавнему прошлому Украины связывают его с «Бурсаком» и «Двумя Иванами», а острота нравоописательной сатиры роднит с «Российским Жилблазом». Ни в одном из предыдущих романов Нарезный не отводил столько места крестьянскому вопросу и не поднимался до столь резкого протеста против крепостного права.

Современники увидели в Нарезном «русского Теньера».<sup>16</sup> Последующее литературное развитие показало, что его творчество имело более широкое значение. Уже Белинский распознал в Нарезном крупнейшего предшественника Гоголя, а Гончаров считал его родоначальником «чисто реальной школы» в русском романе.<sup>17</sup> Но линия от Нарезного идет не только к Гоголю: через посредство Вельтмана она тянется далее — к Лескову.

Характеризуя тенденции развития русской прозы в начале XIX в., Белинский писал, что повести Карамзина «наклонили вкус публики к роману, как изображению чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни людей».<sup>18</sup> Говоря же о романах Нарезного, «запечатленных талантом, оригинальностью, комизмом, верностью действительности», критик считал «главным их недостатком» «бедность внутреннего содержания» (5, 564). Дальнейшее развитие русской прозы требовало объединения свойственного Нарезному стремления к широкому охвату действительности с углублением во внутренний мир думающей и чувствующей личности, начало которому положил Карамзин.

#### 4

На путях создания прозы нового типа русской литературе предстояло выработать еще одно качество — историческое мышление. Для воплощения художественно верного образа конкретной исторической эпохи (будь то давно минувшее время или живая современность) надо было преодолеть отвлеченность в подходе к историческому времени, обрести способность видеть специфику каждого отдельно взятого исторического момента и одновременно его связь с прошлой и будущей жизнью народа. Осознать историю человечества как процесс непрерывных изменений, понять, что эти изменения затрагивают не только формы государствен-

<sup>16</sup> Там же, с. 204.

<sup>17</sup> Гончаров И. А. Собр. соч., т. 8. М., 1956, с. 475.

<sup>18</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 122. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

ной жизни, но также быт и нравы, психологию и склад мышления, что ход истории вторгается в частную жизнь отдельного человека и определяет самый ее характер, — такова была задача времени.

Одной из форм проявления растущего интереса к прошлому явилось в России начала XIX в. широкое распространение оссианической прозы. Переводы и подражания «Песням Оссиана» Д. Макферсона начали появляться у нас с 1780-х гг. В 1792 г. Е. Костров издал прозаический перевод 24-х его поэм. При самом своем появлении Оссиан был воспринят Европой как другой Гомер, открывший человечеству поэтическую древность северных народов. Во всех странах культ «шотландского барда» дал выход пробуждающемуся национальному чувству, стимулируя интерес к отдаленным истокам собственной народности, к национальным богам и героям. Образ могущественного времени, уносящего древних героев и стирающего самую память об их доблести, — основа элегического лиризма Оссиана; суровые и мрачные картины природы; единство строгой музыкальной тональности, подчиняющей себе все элементы поэтики; наконец, тонкость душевных переживаний мужественных и непреклонных героев — обеспечили произведению Макферсона широкий успех в европейских литературах периода сентиментализма и предромантизма.

То же было и в России. Крепнущее национальное самосознание подготовило здесь почву для восприятия «Песен Оссиана», Макферсон же дал на известное время образцы для литературного оформления национально-героической темы и во многом определил ту духовную атмосферу, в которой происходило восприятие и освоение литературой начала XIX в. тем и образов былин, летописей, «Слова о полку Игореве». «Сколь завидна участь воспетых Оссианом!..» — восклицает автор лирического фрагмента «Тень Оссиана» и размышляет: «Может быть, сии прои менее имели в себе страшного величества; может быть, их черты, толико удивительные, заняты лишь в творческом твоём духе и всюю красотою одолжены Оссиану; но они уже вечны твоими песнями». Мечтая уподобиться шотландскому барду и уловить «изглаженные признаки некогда существовавшего», от которого время пощадило «едину только тень бытий увядших»,<sup>19</sup> анонимный автор намечает эстетическую программу для «скальдов» своего отечества.

Первые опыты оссианической прозы предпринимаются у нас уже в 1790-х гг. Таковы «Оскольд» М. Н. Муравьева (опубликован Н. М. Карамзиным в 1810 г.), «Рогвольд» В. Т. Нарезного (1798), где определились основные приметы этой разновидности повествования о прошлом. Атмосфера исторического предания, славянские или древнерусские имена, героические характеры, мрачный, зачастую ночной ландшафт дают основу для создания

<sup>19</sup> Муза, 1796, ч. 2, с. 181, 165—166.

лирической композиции, в которой сливаются черты сентиментальной повести и историко-героической элегии.

В 1803 г. в «Вестнике Европы» появилось начало исторической повести В. А. Жуковского «Вадим Новгородский». Повесть не имела продолжения, но уже «книга первая» характерна для автора и для литературного направления, в рамках которого он начинал свою деятельность. Воздействие Оссиана определяет образный и интонационный строй, «песенную» трактовку истории. Созвучная дарованию молодого автора, воскресает под его пером мрачная лирическая напряженность образца. Сила «инструментовки», имена Гостомысла, Радегаста, Вадима, славянских богов — вот черты, призванные сообщить повести исторический колорит. Времена «славы, подвигов славян храбрых... их великодушия, их верности в дружбе, святого почтения к обетам и клятвам»,<sup>20</sup> изгнание и гибель повгородских героев, торжество «иноплеменников» рисуются в отвлеченных внеисторических образах. Черты современного нравственного идеала, сообщенные глубокому прошлому, строй человеческих чувств и отношений, знакомый читателю по литературе сентиментализма, делают историзм повести условным, показывают, что творческой задачей Жуковского не было создание пластически осязаемых исторических характеров. Не случайно «Вадиму Новгородскому» предпослана элегия в прозе — «дань горестной дружбы... памяти Андрея Ивановича Тургенева»,<sup>21</sup> по которой «настраивается» и сама повесть.

Характерная тенденция времени — стремление создать своеобразный «пантеон» отечественной истории. В 1802 г. был издан «Пантеон российских авторов» — собрание портретов, которое Карамзин сопроводил краткими описаниями заслуг авторов перед родной словесностью. В том же году в статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» Карамзин выдвинул задачу: «чтобы знать настоящее, должно иметь сведение о прошедшем».<sup>22</sup> Мысленному взору автора представляется «целая картинная галерея отечественной истории», призванная «питать любовь к Отечеству и чувство народное». К ее созданию Карамзин подходит аналитически, полагая, что «в наше время историкам уже не позволено быть романистами», и проводя различие между фактами и «баснословием нашей истории».<sup>23</sup> С другой стороны, уже здесь получило выражение сформулированное годом позднее («Известие о Марфе Посаднице») представление Карамзина, что предмет историка — не только «случаи», но и «характеры» ушедших времен. Примечательно, однако, что на деле он рекомендует художникам сюжеты из древнейшего периода русского прошлого, где история и «баснословие» сплетаются воедино.

<sup>20</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч., т. 9. СПб., 1902, с. 19, 15.

<sup>21</sup> Там же, с. 15.

<sup>22</sup> Карамзин Н. М. Избр. соч., т. 2. М.—Л., 1964, с. 189.

<sup>23</sup> Там же, с. 196—197.

Статья «О случаях и характерах в российской истории» во-зникла как ответ на практические требования патриотического воспитания. Насколько соответствовала она духу времени, пока-зывает аналогичный опыт, предпринятый на основе оссианиче-ской традиции, — «Храм славы российских ироев от времен Гос-томысла до царствования Романовых» с присовокуплением пяти «Памятников российских ироев осмагопадесять века» П. Ю. Львова (1803). Помещенные в приложение «Славянские песни» и «Картина славянской древности» должны были, по мысли автора, воссоздать черты быта и обрядов языческой Руси.

Уже в сочинении Львова отчетливо отозвалось изданное в 1800 г. и имевшее огромный резонанс «Слово о полку Игореве». Другим примером сочетания образов «Слова» с традицией осси-анического историзма явились «Славенские вечера» В. Т. Нарез-ного (1809). В сборнике этом автор связал общей рамкой восемь повестей, основанных на былинных и летописных мотивах. Воз-вышенной ритмизованной прозой воспел он «доблести витязей и прелести дев земли Русския во времена давно протекшие». <sup>24</sup> По сравнению с прозой Жуковского, с которой их сближает отвлечен-ная, «песенная» трактовка истории, повести Нарезного обнару-живают налет холодной риторики. Исторические аллюзии, соотно-сящие прошлое и настоящее, социально-патриотический утопизм «Славенских вечеров» предваряют элементы исторической прозы декабристов. В последующие годы Нарезный продолжил свою галерею героев древности, заключив ее портретом Александра I (1819), представленного ночью, у стен осажденного Парижа, по-груженным в одинокие и возвышенные философско-исторические размышления.

Дидактизм «Славенских вечеров» сближает их с другим харак-терным жанром эпохи — жанром исторического очерка-портрета. В начале XIX в. пути историографии и художественно-историче-ской прозы еще не разделились. В историографии сильна тради-ция, восходящая к античным историкам: она входит в состав общего чтения, и к ней предъявляют те же требования, что и к художественной прозе. В историческом труде ищут «картин», «красивого слога», впечатляющих образов «отличных людей», <sup>25</sup> их речей, построенных по правилам ораторского искусства. Эти черты свойственны и историческому очерку-портрету. В извест-ном смысле он явился прямым продолжением литературной тра-диции XVIII в. Таковы многочисленные портреты деятелей рус-ской истории, появлявшиеся на страницах «Русского вестника» С. Н. Глинки. Часть из них автор собрал в книге «Русские исто-рические и правоучительные повести» (1810). Черты старинного русского благообразия С. Н. Глинка разыскивает не только в граж-данской, но и в частной жизни своих персонажей. Идея право-

<sup>24</sup> Нарезный В. Т. Славенские вечера, кн. 1. СПб., 1809, с. III.

<sup>25</sup> Карамзин Н. М. Избранные соч., т. 2, с. 162, 157.

учения нередко подсказывает изображение героя в эволюции. Так, несчастья князя Меншикова способствуют его нравственному очищению и просветлению.

По сравнению с оссианической прозой очерки-портреты этого типа значительно более конкретны. Авторы их, избирая героев из более близких исторических эпох, стремятся воссоздать внешнюю канву реальных событий, опереться на подлинные факты и свидетельства. В то же время правоучительная тенденция властно направляет повествование. Ни С. Глинка, ни П. Львов, ни Нарезный «Славенских вечеров» по-прежнему «не думали соображать свойства, дела и язык» исторических лиц, ими изображаемых, «с характером времени».<sup>26</sup> Упрек этот, сделанный Н. М. Карамзиным А. П. Сумарокову, сохраняет силу и применительно к прозе 1800-х гг.

Впрочем, и сам Карамзин смог скорее поставить, чем разрешить эту задачу. Свидетельство тому — его «историческая повесть» «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» (1803), где живо ощущается будущий автор «Истории государства Российского». Героиня «Натальи, боярской дочери» была представлена на арене частной жизни, Марфа Борецкая — на арене жизни государственной. Не случайно вымышленные коллизии первой повести уступают теперь место своеобразной хронике — рассказу «очевидца» об одной из «великих эпох нашей истории».<sup>27</sup> Как историк Карамзин смотрит на последнюю схватку новгородской вольности с московским единодержавием «глазами Шекспира». Обе стороны получают возможность в свободном диспуте развить свои аргументы и обосновать свою правоту. Последнее же слово в этом споре произносит реальный ход истории. Как художник и человек Карамзин сожалеет об уходе в прошлое суровой героической нравственности, связанной с древними республиканскими традициями, и возросших на их почве величественных характеров. Носительницей такого характера выступает в повести Марфа. Остальные персонажи либо играют роль рупоров определенных исторических идей, либо тяготеют к традиционным стереотипам сентиментального повествования.

Анализ драматического момента реальной русской истории позволяет Карамзину затронуть в «Марфе Посаднице» остро современные проблемы. Однако образы отечественного прошлого он видит сквозь призму античной и европейской историографии и драматургии, не улавливая конкретно-исторической неповторимости изображаемых явлений и характеров. В XV век Карамзин проецирует собственный идеал человека-гражданина, который, не заботясь о жизни и смерти, осуществляет свою программу общественного служения. При всем том опыт перенесения в прозу достижений высоких жанров драматургии, который не был воспри-

<sup>26</sup> Там же, с. 170.

<sup>27</sup> Там же, т. 1, с. 193.

нят литературой 1800—1810-х гг., не мог пройти бесследно для романа и повести последующих десятилетий.

Решающий толчок развитию исторического сознания в русской прозе, как и во всей русской литературе начала XIX в., дали войны России с Наполеоном, в особенности Отечественная война 1812 г. Следует заметить, что уже с пачала века отделы политических новостей «Вестника Европы» и других журналов с их непосредственными характеристиками конкретного исторического момента как тип повествования в известном смысле опережают художественную прозу и историографию эпохи. Живая история выступает в них со своими неповторимыми приметами, а новизна и существенность событий текущей политики подтачивают стереотипы старого моралистического мировосприятия и дают пищу для исторического мышления. Переживания грозного 1812 года, соприкосновение русского офицерства с европейской действительностью во время заграничных походов 1813—1815 гг. убыстряют этот процесс.

Осознание исторической масштабности происходящего, с одной стороны, выливалось в стремление увидеть его запечатленным на скрижалях истории, с другой — усиливало интерес к национальному прошлому, концентрируя внимание на его героических моментах. С рельефной наглядностью отразился этот процесс в «Письмах к другу» Ф. Н. Глинки (1816—1817). «Частые разговоры о войне отечественной, о славе имени и оружия русского, о духе народа, о мужестве войск были поводом к рассуждениям о необходимости ее истории»,<sup>28</sup> — рассказывал Глипка в письме первом. Выдвигая в качестве важнейшей патриотической задачи создание истории Отечественной войны, где были бы сведены воедино свидетельства «самовидцев», точно и живо описаны связь «происшествий» и главные участники событий, автор в одном из последующих писем развивает и другой замысел. Приняв за образец известный роман Ж.-Ж. Бартеlemi «Путешествие молодого Анахарсиса по Греции», переведившийся и широко популярный тогда в России, он предлагает изобразить «славяно-русского Анахарсиса, путешествующего из края в край еще неразделенной России», «показать потом Россию разделенную и повести читателя из одного княжества в другое, от одного двора к другому. Какое разнообразие в законах, обычаях и страстях!..»<sup>29</sup> Построенное по этому плану и основанное на исторических источниках повествование должно, по мысли Глинки, стать для читателя художественным путеводителем при знакомстве с прошлым России, с эволюцией ее государственности, культуры и быта.

В приложении к «Письмам к другу» Ф. Глипка напечатал начало собственного, оставшегося незаконченным исторического

<sup>28</sup> Глипка Ф. Письма к другу, ч. 1. СПб., 1816, с. 2.

<sup>29</sup> Там же, ч. 2. СПб., 1816, с. 1—2.

романа «Зинобий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия» (1817—1819) — патетический рассказ о юности героя, постепенно осознающего себя воином, борцом за свободу Отечества. Развернутая на украинском материале тема национально-освободительной борьбы делает этот опыт Глинки одним из первых образцов исторической прозы декабристов.

Становление историзма в русской прозе 1810-х гг. и его основные этапы отчетливо прослеживаются по произведениям Батюшкова-прозаика. Первый его исторический опыт — «старинная повесть» «Предслава и Добрыня» (1810) — увидел свет лишь в 1832 г. Действие повести происходит в древнем Киеве, при дворе князя Владимира, в центре ее — несчастная любовь дочери князя Предславы и юного прекрасного богатыря Добрыни. Высокое происхождение Предславы становится преградой на пути влюбленных: княжна обещана в жены суровому, гордому и мстительному болгарскому князю Радмиру, и любовники гибнут жертвой его ревности. Несмотря на заверение автора, что он не позволял себе «больших отступлений от истории»,<sup>30</sup> повесть далека от воспроизведения подлинного колорита изображаемой эпохи. Исторические имена и реалии скорее переносят читателя в условную полусказочную атмосферу, создают своеобразный «рыцарский» антураж, гармонирующий с романтическим обликом героев и трагической напряженностью их страстей.

После «Предславы и Добрыни» Батюшков пишет «Прогулку по Москве» (1811—1812; напечатана посмертно в 1869 г.). На этот раз перед нами не стилизованная историческая повесть с пестрой литературной генеалогией, а набросанный непосредственно с натуры эскиз внешнего облика, быта и нравов допожарной Москвы. В отличие от «Предславы и Добрыни» Батюшков здесь смотрит на современность глазами историка. Отметая всякую условность, он сознательно стремится схватить неповторимый облик Москвы — «исполинского», «многолюдного» города с его «чертогами» и «хижинами», «древними обрядами прародителей» и «новейшими обычаями», со «странными»,<sup>31</sup> тонко подмеченными нарядами и лицами.

Взлет батюшковского историзма — «Путешествие в замок Сирей» (1814; напечатано в 1816 г.). Офицер, участник заграничного похода 1813—1814 гг., автор описывает посещение знаменитого замка, связанного с именем Вольтера. На поклон «теньям Вольтера и его приятельницы» маркизы де Шатле он приходит не обычным путешественником: возле замка «назначены были квартиры»<sup>32</sup> отряду, с которым Батюшков вступил во Францию. Очерк напитан духом исторических перемен. Автор, сознающий себя не только полновластным наследником европейской куль-

<sup>30</sup> Батюшков К. Н. Соч. М.—Л., 1934, с. 283.

<sup>31</sup> Там же, с. 298, 302, 303.

<sup>32</sup> Там же, с. 309.

туры, но и участником решающих судьбы Европы текущих событий, повсюду зорко различает их следы. Франция предстает перед ним сразу в нескольких «ликах» — Франция времен Вольтера и революции, Франция Наполеона и 1814 г., причем характерные приметы этих четырех исторических эпох оказываются гранями восприятия одних и тех же явлений. Любопытно начало очерка: у ворот замка, видевшего не одну бурю истории, автор беседует со стариком в красном колпаке. Колпак этот успел износиться и, подобно памятнику дореволюционных времен — замку красавицы-маркизы, представляется Батюшкову символом отдаленного прошлого.

То же ощущение современности как продукта истории получило отчетливое отражение в столь различных по жанру прозаических этюдах Батюшкова, как «Прогулка в Академию художеств» (1814) и «Вечер у Кантемира» (1816). «Прогулка» — один из первых образцов русской художественной критики. Здесь не только описаны произведения искусства, выставленные в Петербургской Академии художеств, но и охарактеризовано творчество ряда русских художников начала XIX в. Описанию выставки предпослана картина возникновения Петербурга, которая позднее послужила одним из источников пушкинского вступления к «Медному всаднику», и не случайно: Петербург времен Александра I и новое русское искусство поставлены Батюшковым в историческую связь с созидательной деятельностью Петра, с осуществленным им переворотом в развитии отечественной культуры и государственности. Диалог «Вечер у Кантемира» — историческая дискуссия между представителем этой новой культуры и французскими просветителями. Деятельность Кантемира осмыслена Батюшковым как звено закономерного процесса развития России. Однако в диалоге сказались и границы батюшковского историзма. Увлеченный изложением собственных своих взглядов на значение петровских реформ и последующую эволюцию русской культуры, он забывает здесь о специфике строя мыслей, характеров и языка людей XVIII в. Батюшков овладел искусством воспроизводить современность как продукт истории, но ему не суждено было решить задачу изображения прошлого в его жизненной конкретности.

В 1822 г. Пушкин писал: «Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ — *Карамзина*» (11, 19). К заключению этому поэт пришел после выхода в свет первых восьми томов «Истории государства Российского». Появившиеся в 1818 г., они надолго поразили воображение современников высоким повествовательным искусством, яркостью художественного воплощения исторических характеров и драматической трактовкой событий отечественного прошлого. Под воздействием «Истории», в спорах вокруг нее совершалось с конца 1810-х до 1830-х гг. развитие русской художественно-исторической прозы и историографии.



---

ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ  
В «ИСТОРИИ ГОСУДАРСТВА РОССИЙСКОГО»  
Н. М. КАРАМЗИНА

---

1

Всем своим духовным развитием Карамзин оказался внутренне подготовлен к глубокому и критически-трезвому анализу событий современности, и прежде всего главного события эпохи — Французской революции. Он понимал: «Французская революция — одно из тех событий, которые определяют судьбу людей на протяжении многих веков».<sup>1</sup> Мыслители XVIII в., в том числе Руссо, «предвидели» революцию, но ее результаты и последствия они предугадать не могли. Перерождение республиканской Франции в империю Наполеона — вот, по мнению Карамзина, явление, которое надо осмыслить и с точки зрения реальности тех или иных политических форм, и с позиции нравственных истин, связываемых с определенными государственными установлениями.

Карамзину была хорошо знакома политическая концепция французского Просвещения, сформулированная в сочинениях Монтескье и Руссо и предполагающая три типа государственного правления: республику, монархию и деспотию. Последняя — одна из «неправильных» политических систем, требующая уничтожения. Республика, согласно Монтескье, — идеальный, но практически неосуществимый тип государственного устройства. Монархия же представлялась мыслителям XVIII в. наиболее «разумной», отвечающей потребностям современного состояния общества политической системой. С понятием республики было связано представление и о республиканской добродетели — высоком нравственном принципе человеческого общежития. Внимательно наблюдая за ходом событий в Европе, Карамзин убеждается, что принцип современного общества иной: «сперва деньги, а после — добродетель!».<sup>2</sup> Аскетический идеал республиканской добродетели оказывается невозможен: «...не даром вся философия состоит

---

<sup>1</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, с. 480.

<sup>2</sup> Вестн. Европц, 1802, ч. 1, № 3, с. 1.

теперь в коммерции».<sup>3</sup> «Дух торговли», по мысли Карамзина, приводит к всеобщему ожесточению сердец. Вот почему в интересах самих людей отказаться от утопической, хотя и притягательной мечты о свободе и равенстве. Бесплодности утопических мечтаний Карамзин противопоставляет необходимость изучения опыта истории и сообразное ему решение политических проблем современности.

Вопрос о том, «что такое история» и где лежит грань между свободой и необходимостью исторического деяния, возник в сознании Карамзина не случайно. Весь предшествующий его путь как писателя, публициста, политика и философа вел к своеобразному синтезу мысли, к соприкосновению различных по своей природе идей. Возникает настоятельное стремление преодолеть недостоверность человеческого знания о мире, односторонность его восприятия, и, по мысли Карамзина, подобный синтез возможен в историческом сочинении, где приходят в соприкосновение творческое воображение художника и строгая логика факта. Метод работы историка оказывается для Карамзина чрезвычайно привлекательным.

В программной статье 1802 г. «О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств», говоря о важном значении исторической темы в искусстве, Карамзин затронул принципиальный для себя вопрос: возможность соприкосновения творческой фантазии художника и аналитической мысли историка. «Во всяких старинных летописях, — говорит Карамзин, — есть басни, освященные древностию и самым просвещенным историком уважаемые, особливо, если они представляют *живые черты времени*».<sup>4</sup> Стремление понять прошлое не рационалистически, умозрительно, а через «живые черты времени», — это была задача, выдвигавшаяся на первый план в русской литературе начала века.

## 2

Приступая к работе над «Историей», Карамзин строго определил для себя границы допустимой авторской фантазии, которая не должна была касаться действительных речей и поступков исторических персонажей. «Самая прекрасная выдуманная речь безобразит историю,<sup>5</sup> посвященную не славе писателя, не удовольствию читателей и даже не мудрости нравоучительной, но только истине, которая уже сама собою делается источником удовольствия и пользы».<sup>6</sup> Отвергая «вымысел», Карамзин вырабатывает

<sup>3</sup> Там же, с. 7.

<sup>4</sup> Карамзин Н. М. Избранные соч. в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1964, с. 190.

<sup>5</sup> Обращает на себя внимание резкость и твердость карамзинских оценок: «безобразит», «выдуманная».

<sup>6</sup> [Карамзин Н. М.] История государства Российского, т. 1. Изд. 2-е. СПб., 1818, с. XIX. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

основу своего исторического метода как синтеза строгой логики факта и эмоционального образа «минувших столетий». Из чего же складывался этот образ? Какова была его эстетическая природа? Противопоставляя историю роману, Карамзин существенно переосмыслил традиционно-рационалистическое понятие «истины». Опыт писателя-сентименталиста, апеллирующего не только к разуму, но и к чувству в процессе познания действительности, оказался необходим. «Мало, что умный человек, окинув глазами памятники всков, скажет нам свои примечания; мы должны сами видеть действия и действующих: тогда знаем историю» (1, XVII). Вот почему задача воспроизвести прошлое в его истинности, не искажив ни одной его черты, ставила перед Карамзиным особые задачи, в том числе и художественно-познавательного характера.

В своих размышлениях об истории Карамзин приходил к убеждению, что писать «об *Игорях*, о *Всеволодах*» надо так, как писал бы современник; «смотря на них в тусклое зеркало древней летописи с неутомимым вниманием, с искренним почтением; и если, вместо *живых, целых* образов, представлял единственно *тени, в отрывках*, то не моя вина: я не мог дополнять летописи!» (1, XVII—XVIII). Сознательное ограничение себя в возможностях художественного изображения было продиктовано также пониманием объективной эстетической ценности памятников прошлого. «Не позволяя себе никакого изобретения, я искал выражений в уме своем, а мыслей единственно в памятниках. . . не боялся с важностию говорить о том, что уважалось предками; хотел, не изменяя своему веку, без гордости и насмешек описывать веки душевного младенчества, легковерия, баснословия; хотел представить и характер времени, и характер летописцев, ибо одно казалось мне нужным для другого» (1, XXII—XXIII).

Речь, таким образом, шла не просто о «поэтичности» памятников истории, но и об обязанности современного историка воспроизвести запечатленное в этих памятниках мировосприятие «древних», — задаче, исключительной по своей значимости, ведь по существу она предвосхищает художественную позицию Пушкина — автора «Бориса Годунова».

Было бы, однако, неверно думать, что Карамзин от первого до последнего тома своей истории последовательно и неукоснительно придерживался именно тех принципов и соображений, которые были им высказаны в предисловии. По своей природе «художественные» элементы «Истории государства Российского» далеко не однозначны и восходят к разным источникам: это и традиции античной историографии, и своеобразное преломление исторического аналитизма Юма, и философско-исторические воззрения Шиллера. Карамзин не мог не учитывать также традиции русской историографии XVIII в., не прислушиваться к тем суждениям о принципах и задачах исторического сочинения, которые высказывали его современники. Собственная повествовательная система оформилась не сразу и не оставалась неизменной

на протяжении двенадцати томов. Имея в виду всю реальную сложность и пестроту эстетических красок, которые использовались Карамзиным порой вопреки его собственным теоретическим посылкам, можно тем не менее говорить об основной и важнейшей тенденции повествовательного стиля «Истории» — ее специфическом «летописном» колорите.

В русской летописи Карамзину открывался мир с непривычными и во многом непонятными для «просвещенного» разума философскими и этическими измерениями, но понять эту непростую логику летописца историк был обязан. Две системы мысли неизбежно приходили в соприкосновение, и Карамзин, сознавая это, с самого начала допустил два самостоятельных и самоценных повествовательных принципа: «летописный», предполагающий наивный и простодушный взгляд на вещи, и собственно исторический, как бы комментирующий «летописный». Приводя, например, в первом томе рассказ летописца о «мести и хитростях ольгиных», Карамзин одновременно поясняет, почему он, историк, повторил «несторовы простые сказания». «Летописец, — говорит Карамзин, — сообщает нам *многие подробности*, отчасти не согласные ни с вероятностями рассудка, ни с важностью истории... но как истинное происшествие должно быть их *основанием*, и самые басни древние любопытны для ума внимательного, изображая обычаи и дух времени, то мы повторим несторовы простые сказания...» (1, 160). Далее следует пересказ легенды, выдержанный в исключительно точной поэтической тональности. Таких «пересказов» в первых томах немало, и в них обращает на себя внимание поразительная эстетическая чуткость историка: довольно скупые данные летописи под его пером обретают пластические очертания. Так, в рассказе о «хитростях Ольги» перед нами предельно близкий к летописному образ коварной жены убитого князя, задумавшей жестокую месть древлянам. На простодушное приглашение древлянских послов стать женой их князя «Ольга с ласкою ответствовала: „Мне приятна речь ваша. Уже не могу воскресить супруга. Завтра окажу вам всю должную честь. Теперь возвратитесь в ладью свою, и когда люди мои придут за вами, велите им нести себя на руках...“. Между тем Ольга приказала на дворе теремном ископать глубокую яму и на другой день звать послов» (1, 161). Карамзин не стилизует свой «пересказ» под летопись, но стремится максимально объективировать тот взгляд на вещи, который явственно выступает в повествовании древнего летописца. И читателя своего Карамзин хотел бы научить воспринимать прошлое во всей простоте и безыскусности древних представлений: «Мы должны судить о героях истории по обычаям и нравам их времени» (1, 164).

По мере работы над «Историей» Карамзин все более внимательно всматривается в образно-стилистическую структуру древнерусского памятника, будь то летопись или «Слово о полку Игореве», отрывки из которого он перенес в третьем томе. В свое

повествование он искусно вкрапляет летописные образные выражения, придавая тем самым особую окраску и своей авторской интонации.

Один из самых строгих критиков Карамзина, декабрист Н. И. Тургенев, записывал в дневнике: «Я читаю третий том Истории Карамзина. Чувствую неизъяснимую прелесть в чтении. Некоторые происшествия, как молния проникая в сердце, роднят с русскими древнего времени. . .».<sup>7</sup>

От тома к тому Карамзин усложнял свою задачу: он пытается передать и общий колорит эпохи, найти связующую нить событий прошлого и в то же время «изъяснить» характеры людей, тем более что круг источников становился обширнее, являлась возможность выбора той или иной трактовки. Карамзина увлекала возможность уже не просто констатировать поступки исторических героев, но психологически обосновать те или иные их действия. Именно под этим углом зрения создавались Карамзиным наиболее художественно полнокровные характеры его «Истории» — Василия III, Ивана Грозного, Бориса Годунова. Примечательно, что, создавая последние тома, Карамзин внутренне соотносил свои методы и задачи с теми принципами, которые воплощал в это же время в своих исторических романах Вальтер Скотт. Конечно, Карамзин не собирался превращать «Историю государства Российского» в роман, но это сближение было правомерно: и в романах Вальтера Скотта, и в «Истории» Карамзина выработывалось новое качество художественного мышления — историзм.

Обогащенный опытом многолетнего общения с историческими источниками, Карамзин переходит к изображению сложнейшей исторической эпохи — так называемого Смутного времени, стремясь раскрыть ее главным образом сквозь призму характера Бориса Годунова.

Карамзину часто вменяли в вину то, что он взял летописную версию об убийстве царевича Димитрия и развил ее как достоверный факт. Но в использовании этой версии Карамзин исходил прежде всего из психологической мотивированности преступных замыслов Бориса. «Гибель Димитриева была неизбежна», — пишет Карамзин, ибо, по мысли историка, ослепленный честолюбием Годунов уже не мог остановиться перед последним препятствием, отделявшим его от царского трона. Пусть он приведен был к этому рубежу стихийною силой исторических обстоятельств, — Карамзин не снимает с него всей тяжести вины. «Судьба людей и народов есть тайна провидения, но дела зависят от нас единственно» (9, 7—8) — этому критерию оценки человеческой личности, выдвинутому в «Марфе Посаднице», Карамзин остался верен и в «Истории государства Российского». Вот почему, создавая трагические по своей сути характеры царей-тира-

---

<sup>7</sup> Архив братьев Тургеневых, т. 3. Пг., 1921, с. 114—115.

нов Ивана Грозного и Бориса Годунова, Карамзин судит их судом истории с позиций высшего нравственного закона, а его суровое «да видя содрогаемся!» (9, 439) звучит как урок и предостережение самодержцам.

Среди многообразных аспектов идейной и художественной проблематики «Истории государства Российского» следует отметить и своеобразно раскрытую Карамзиным проблему народного характера. Самый термин «народ» у Карамзина неоднозначен; он мог наполняться различным содержанием. Так, в статье 1802 г. «О любви к отечеству и народной гордости» Карамзин обосновал свое понимание народа — нации. «Слава была колыбелию народа русского, а победа — вестницею бытия его», — пишет здесь историк,<sup>8</sup> подчеркивая самобытность национального русского характера, воплощением которого являются, по мысли писателя, знаменитые люди и героические события русской истории. Карамзин не делает здесь социальных разграничений: русский народ предстает в единстве национального духа, а праведные «правители» народа являются носителями лучших черт национального характера. Таковы князь Ярослав, Дмитрий Донской, таков Петр Великий.

Тема народа — нации занимает важное место и в идейно-художественной структуре «Истории государства Российского». Многие положения статьи «О любви к отечеству и народной гордости» (1802) были здесь развернуты на убедительном историческом материале. Декабрист Н. М. Муравьев уже в древнейших славянских племенах, описанных Карамзиным, почувствовал предтечу русского национального характера — увидел народ, «великий духом, предприимчивый», заключающий в себе «какое-то чудное стремление к величию».<sup>9</sup> Глубоким патриотическим чувством проникнуто и описание эпохи татаро-монгольского нашествия, тех бедствий, которые испытал русский народ, и того мужества, которое он явил в своем стремлении к свободе. Народный разум, говорит Карамзин, «в самом величайшем стеснении находит какой-нибудь способ действовать, подобно как река, запертая скалою, ищет тока хотя под землею или сквозь камни сочится мелкими ручейками» (5, 410). Этим смелым поэтическим образом заканчивает Карамзин пятый том «Истории», повествующий о падении татаро-монгольского ига.

Но обратившись к внутренней, политической истории России, Карамзин не мог миновать и иного аспекта в освещении темы народа — социального. Современник и свидетель событий Великой французской революции, Карамзин стремился уяснить причины народных движений, направленных против «законных пра-

---

<sup>8</sup> Карамзин Н. М. Избранные соч. в 2-х т., т. 2, с. 283.

<sup>9</sup> Муравьев Н. М. Мысли об «Истории государства Российского». — В кн.: Литературное наследство, т. 59. М., 1954, с. 595.

вителей», понять характер мятежей, которыми была полна русская история уже начального периода. В дворянской историографии XVIII в. широко бытовало представление о русском бунте как проявлении «дикости» непросвещенного народа или же как результате прощсков «плутов и мошенников». Такое мнение разделял, например, В. Н. Татищев. Карамзин делает значительный шаг вперед в уяснении социальных причин народных мятежей. Он показывает, что предтечей почти каждого бунта является бедствие, порой и не одно, обрушивающееся на народ: это и неурожай, засуха, болезни, но главное — к этим стихийным бедам добавляется «утешение сильных». «Наместники и тиуны, — замечает Карамзин, — грабили Россию, как половцы» (2, 101). И следствие этого — горестный вывод автора из свидетельств летописца: «народ за хищность судей и чиповников ненавидит царя, самого добродушного и милосердного» (3, 29—30). Говоря о грозной силе народных мятежей в эпоху Смутного времени, Карамзин, следуя летописной терминологии, иногда именуется их ниспосланной провидением небесной карой. Но это не мешает ему со всею определенностью назвать действительные, вполне земные причины народного возмущения — «неистовое тиранство двадцати четырех лет Иоанновых, адскую игру Борисова властолюбия, бедствия свирепого голода...» (11, 120). Сложной, исполненной трагических противоречий рисовал Карамзин историю России. Неотступно вставала со страниц книги мысль о моральной ответственности властителей за судьбы государства. Вот почему традиционная просветительская идея о монархии как надежной форме политического устройства обширных государств — идея, разделяемая Карамзиным, — получала в его «Истории» новое наполнение. Верный своим просветительским убеждениям, Карамзин хотел, чтобы «История государства Российского» стала великим уроком царствующим самодержцам, научила бы их государственной мудрости. Но этого не произошло. «Истории» Карамзина было суждено иное: она вошла в русскую культуру XIX в., став прежде всего фактом литературы и общественной мысли. Она открыла современникам огромное богатство национального прошлого, целый художественный мир в живом облике минувших столетий. Неисчерпаемое многообразие тем, сюжетов, мотивов, характеров не на одно десятилетие определило притягательную силу «Истории государства Российского», в том числе и для декабристов, несмотря на то что они не могли принять монархическую концепцию исторического труда Карамзина и подвергли ее резкой критике. Наиболее проникательные современники Карамзина, и прежде всего Пушкин, усмотрели в «Истории государства Российского» еще одну, важнейшую его новацию — обращение к национальному прошлому как предыстории современного национального бытия, богатой для него поучительными уроками. Тем самым многолетний и многотомный труд Карамзина явился важнейшим для своего времени шагом на пути формирования гражданственности

русской общественно-литературной мысли и утверждения историзма как необходимого метода общественного самопознания. Это и дало Белинскому все основания сказать, что «История государства Российского» «навсегда останется великим памятником в истории русской литературы вообще и в истории литературы русской истории», и воздать «благодарность великому человеку за то, что он, дав средства сознать недостатки своего времени, двинул вперед последовавшую за ним эпоху».<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., 1955, с. 135 и 601.



ПОЭЗИЯ 1800—1810-х гг.

1

Выделение 1800—1810-х годов в особый период развития русской поэзии нуждается в следующей оговорке. Происходящие в эти годы процессы кардинальной перестройки принципов и системы поэтического мышления зарождаются еще в последней четверти предшествующего столетия: наиболее явно и целеустремленно — в творчестве поэтов-сентименталистов И. И. Дмитриева, Н. М. Карамзина, Ю. А. Нелединского-Мелецкого (1780—1790-е гг.), а до того, еще в 1770-х гг., — М. Н. Муравьева.

Уступая поэзии классицизма в средствах выражения гражданских, патриотических чувств, стихотворения корифеев русского сентиментализма, согласно определению Белинского, «простотою своего содержания, естественностью и правильностью языка, легкостью (по тому времени) версификации, новыми и более свободными формами расположения были... шагом вперед для русской поэзии», шагом к ее «сближению... с жизнью и действительностью».<sup>1</sup> В стихотворных «безделках» (баснях, сказках, посланиях, песнях и прочих «мелочах») Дмитриева, Карамзина и других поэтов той же ориентации шло накопление элементов «нового» поэтического «слога» (стиля), который создается Жуковским, Батюшковым, Вяземским и другими молодыми поэтами, вступившими в литературу в 1800-е гг. Некоторые его существенные тенденции по-своему проявляются в поздних, тогда же написанных стихотворениях крупнейшего поэта XVIII в. Державина. С другой стороны, и при посредстве того же Державина молодыми поэтами начала XIX в. активно усваиваются и творчески переосмысливаются многие, преимущественно гражданские традиции и жанрово-стилистические принципы русского классицизма.

В борьбе и взаимодействии всех этих различных идейно-стилистических тенденций вырабатываются в первые два десятиле-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 122. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

тия XIX в. новые принципы поэтического мышления, подготовившие почву для бурного развития и расцвета русской поэзии, ее следующей, пушкинской, поистине «золотой» поры.

Роль Державина в этом процессе весьма существенна. Его непосредственные отклики на важнейшие политические события современности (ода «На восшествие на престол императора Александра», 1801; «Глас санктпетербургского общества», 1805; «Атаману и войску донскому», 1807), свидетельствуя о жизнестойкости лучших традиций русского классицизма, оставались непревзойденными для тех лет образцами поэтического выражения гражданских и патриотических чувств. Но проникновение в поэзию Державина идей и мотивов сентименталистского и предромантического характера вызывает обращение поэта к новым жанрам. Характерно, что на события Отечественной войны 1812 г. он отзывается уже не одой, а «Гимном лироэпическим на прогнание французов из отечества» (1812), отдавая дань новым тенденциям в развитии русской батальной лирики — обновлению ее жанрового репертуара и образно-стилистического строя (ода в начале века вытесняется «оссианическим гимном», «военной песней», «застольной песней» и т. п.). Державин пробует свои силы и в жанре баллады, вступая в своеобразное творческое соревнование с Жуковским и стремясь привить русской балладе волшебнo-сказочный элемент («Царь-девица», 1812; «Новгородский волхв Злогор», 1811). Чутко улавливая потребности новой эпохи в преобразовании поэтического слога, в приближении его к нормам разговорной речи, Державин стремится и практически, и теоретически содействовать выполнению этой важнейшей задачи. В предисловии к «Анакреонтическим песням» (1804) поэт писал о необходимости обновления стихотворного русского слога: «По любви к отечественному слову желал я показать его изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований».<sup>2</sup> Образцы такого рода поэзии и представил Державин в своих анакреонтических одах. Удалившийся от политической жизни поэт воплотил в них идеал частного, независимого существования на лоне природы в кругу близких, в мирном наслаждении всеми радостями жизни. Державин придал этому жанру черты национальной характерности, автобиографичности, определив таким образом особый, во многом оригинальный характер русской анакреонтики последующих лет.

Открытие новых («частных») сторон русской жизни как поэтически значимых сфер — важнейшая особенность державинской лирики 1800—1810-х гг. — по существу выводило поэта за пределы эстетической системы классицизма. В эти годы полнее и последовательнее, чем прежде, обнаружилась предметно-чувственная основа его поэтического мироощущения. Она выразилась в способности Державина-поэта воспринимать окружающий мир

<sup>2</sup> Державин Г. Р. Анакреонтические песни. СПб., 1804, с. 1.

во всем богатстве его конкретных проявлений. Скованная жанровыми канонами классицизма, эта способность развернулась в новых, более гибких и свободных жанровых формах идиллии, элегии, песни. Этапным явлением стала созданная в творческом соревновании с элегиком Жуковским и сложная по своей жанровой структуре поэтическая «похвала» приятностям сельской жизни «Евгению. Жизнь Званская» (1807), сочетающая признаки идиллии, послания и элегии. «Живописи» акварельных «полутонов», лирике сложнейших психологических состояний и меланхолических резиньяций, выраженных в знаменитых элегиях Жуковского «Сельское кладбище» (1802) и «Вечер» (1806), Державин противопоставил яркие, красочные образы, проникнутые преклонением перед красотой и богатством материального, вещного мира. Поэту удалось с неподражаемым живописным мастерством создать яркую картину русской сельской жизни в ее наиболее общих, эстетически значимых моментах.

Поэзия Державина определила собою одно из важных направлений русской поэзии XIX в. Живописно-изобразительные тенденции его лирики получили дальнейшее развитие в творчестве младших его современников (Д. Давыдова в особенности, раннего Пушкина и др.). Его влияние ощутимо сказалось у Жуковского (взявшего в свою очередь на «вооружение» поэтические находки «Жизни Званской» в своей «Славянке»). Традиции Державина продолжают поэты-декабристы, Тютчев, поздний Баратынский.

Тем не менее Державин не создал новой поэтической системы. При всей значительности поэтических открытий Державина они распадаются на множество отдельных пафодок, частных, которые соседствуют с неудачными стихами, с риторическими фигурами и с маловыразительными образами. Пушкин писал «о яркой неровной живописи Державина».<sup>3</sup> Стиль поэта лишен внутреннего единства. Различные его элементы существуют подчас параллельно, не синтезируясь и не сливаясь в единое целое. Справедливо замечание современной исследовательницы, что естественный на первый взгляд (в соотношении с разговорными нормами языка своего времени) язык Державина кажется «переводом с какого-то чудесного подлинника».<sup>4</sup> Давая общую оценку Державину-поэту, Пушкин писал, что он «кумир —  $\frac{1}{4}$  золотой,  $\frac{3}{4}$  свинцовый» (13, 178). Исполненные «порывами истинного гения» стихи Державина, отмечал Пушкин, писаны «неровным слогом» и «неправильным языком» (11, 21). Еще более суровым был приговор Белинского, судившего о Державине уже с большей исторической дистанции, ретроспективно: «Поэзия Державина была блестящею и интересною попыткою, для успеха кото-

<sup>3</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1949, с. 110. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>4</sup> Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. — В кн.: Смена литературных стилей. М., 1974, с. 204.

рой не были готовы ни русское общество, ни русский язык, ни образование самого поэта... В поэзии Державина есть и полетистая возвышенность, и могучая крепкость, и яркость великолепных картин, и, несмотря на ее подражательность, есть что-то отзывающееся стихиями северной природы; но все это является в ней не в стройных созданиях, верных и выдержанных по концепции и отличающихся художественною полнотою и окончательностью, но отрывочно, местами, проблесками» (7, 268). Выдвинутый критиком тезис: Державин — это не вовремя явившийся Пушкин — проясняет масштабы и историческую роль державинской поэзии. Ни состояние поэтического языка, ни сама русская поэзия тех лет не позволяли в полной мере развернуться даже такому огромному поэтическому дарованию, а следовательно, общие достижения эпохи XVIII в. оказывались недостаточными для выражения новых, значительно усложнившихся к началу XIX в. запросов русской жизни и раскрытия духовного мира человека нового времени. Назревала и становилась все более очевидной настоятельная потребность в коренной перестройке самой структуры стихотворного языка, в преобразовании его важнейших компонентов, приведении в систему образно-стилистических средств, выработке новых принципов поэтического словоупотребления. Эту важнейшую эстетическую и, более того, литературно-общественную задачу и выполнило поколение поэтов, выступивших в начале XIX в.

## 2

Взятая в целом поэзия начала века представляла собою противоречивую по своим устремлениям, динамическую картину. В ней продолжала действовать инерция устоявшихся поэтических форм, проявляли свою жизнеспособность еще не исчерпавшие себя до конца элементы прежней художественной системы, возникали явления промежуточные, сочетающие старые эстетические принципы с поиском новых творческих возможностей, и, наконец, заявляли о себе новаторские устремления, которые в конце концов привели к возникновению новой поэтической системы. Общую тенденцию в развитии русской поэзии этого времени можно было бы определить как движение от классицизма и сентиментализма к романтизму (с развитием которого и связано появление этой системы), но реальная картина была несомненно более сложной и многогранной. Нелегко ввести в определенные строгие границы действующие в это время поэтические группировки и объединения поэтов (см. гл. 2). Русская поэзия в эти годы отличается необычайной пестротой жанров и стилевых тенденций, ориентацией на самые разные «образцы», весьма различным толкованием целей и задач поэтического творчества. И тем не менее поэтическое движение тяготеет к нескольким центрам, группи-

руется вокруг ряда имен, выступающих своего рода знаменем таких групп и школ. Не претендуя на сколько-нибудь полную характеристику их, коснемся главным образом тех из них, которые выступали выразителями типичных для эпохи устремлений и в силу этого определяли качественное своеобразие поэзии двух первых десятилетий XIX в.

В пределах поэтической системы классицизма в основном протекала творческая деятельность поэтов, объединяемых принадлежностью к «Вольному обществу любителей словесности, наук и художеств» (1801—1807) (см. гл. 2). Но уже пример Державина показывает, как под воздействием общих процессов и перемен, переживаемых русской литературой конца XVIII—начала XIX в., система классицизма начинает разрушаться изнутри, обнаруживает точки соприкосновения с явлениями иного эстетического ряда. Выступив младшими современниками Державина, которого Пушкин называл «отцом» русских поэтов, поэты «Вольного общества» воспринимают жанровые традиции поэзии классицизма, уже осложненные сентиментальными и предромантическими влияниями. Опыт классицизма как бы пропущен в их эстетическом сознании сквозь призму созданных этими направлениями поэтических стилей (оссианизм, немецкая готика, русский волшебный-сказочный мир). Один из наиболее заметных поэтов той же группы — Г. П. Каменев (автор одной из ранних русских баллад «Громвал», 1804) — далеко не случайно был назван Пушкиным первым русским романтиком. Он писал элегии, проникнутые меланхолическим настроением, кладбищенские стихи, охотно переводил немецких предромантиков; к сожалению, ранняя смерть (1804) не позволила в должной мере развернуться его поэтическому дарованию.

Радикально настроенные поэты «Вольного общества» (идейная платформа которого уходит своими корнями в русское просветительство XVIII в.) сознательно ориентируются на иные, глубоко национальные образцы, на радищевские традиции, хотя и не воспринимают их в полном объеме: им остается более или менее чуждым революционный пафос его творчества, идея неизбежности крестьянской революции и непримиримая вражда с самодержавием.

Далеко не во всем оправдывая присвоенное им наименование «поэты-радищевцы», они выступают сторонниками мирного пути общественного преобразования России и усматривают в поэзии одно из могущественных его средств. В деятельности поэтов-радищевцев с наибольшей отчетливостью и полнотой обозначился поворот к новой трактовке гражданских тем, которая стала одной из характерных черт поэзии начала века.

Для поэтов-радищевцев характерна особая острота и сила гражданского чувства, глубина общественных эмоций. Их лирика насыщена острыми злободневными намеками, живыми реалиями, почерпнутыми из современных политических споров. В своих

стихах они откликаются на убийство Павла («Ода достойным» (1801) А. Х. Востокова с ее тираноборческим пафосом), приветствуют вступление на престол Александра I, от которого ожидают благотворных перемен, ратуют за развитие просвещения, утверждение начал законности в русской жизни, обличают пороки современного общества («Ода времени» (1804) и «Ода счастью» (1805) А. Х. Востокова, «Итак, Радищева не стало» (1802) и «Послание к В. С. С.» (1814) И. Пнина, «Надежда» (1805) и «Счастье» (1801) В. В. Попугаева и др.). В поэзии «радищевцев» «утверждался в духе социальной концепции просветительства определенный идеал справедливого общественного устройства, основанного на власти нерушимого закона».<sup>5</sup> В подобной позиции обнаруживает себя умеренность политической программы «Вольного общества» (в отличие от революционности Радищева), но объективное звучание возникающих на этой основе произведений тем не менее весьма значительно: они выражают пафос нового, активного и целеустремленного, независимого от официальной идеологии отношения личности к действительности.

Отличительной чертой лирики поэтов-радищевцев становится открытая, подчеркнутая программность их стихотворений. В «Оде на правосудие» И. Пнин, выражая чаяния своих современников, прославляет законность, «источник всех великих дел». Однако эта верная и важная мысль получает декларативно-прямолинейное выражение, что в известной мере ослабляет силу ее эстетического воздействия на читателя.

Гражданская тема трактуется поэтами «Вольного общества» в возвышенном, героическом плане. Патетика достигается эмоциональной насыщенностью стиха, декламационно-ораторской интонацией и нарочитой архаизацией лексических средств. Используя одическую традицию, они не создают еще самостоятельного поэтического стиля, хотя и закладывают предпосылки для его формирования в творчестве поэтов-декабристов.

Несколько особняком среди поэтов-радищевцев стоит А. Х. Востоков (самый заметный поэт «Вольного общества»), деятельность которого отмечена печатью творческих поисков, наиболее далеко отстоящих от принципов классицизма. Виднейший теоретик русского стиха, Востоков шел путем экспериментов, привнося русской поэзии новые метрические формы, как античные, так и восходящие к русскому народному стиху, одним из первых исследователей которого он был.<sup>6</sup> Ряд стихотворений из его сборника «Опыты лирические» (1805—1806), поэма «Певислад и Зора» (1804) и в особенности переводы сербских народных песен (1825—1827) идут по линии сближения литературы с фольклором и, в частности, имеют несомненное значение для появления «Песен западных славян» Пушкина.

<sup>5</sup> Орлов В. Н. Русские просветители 1790—1800-х годов. Изв. 2-е. Л., 1953, с. 415.

<sup>6</sup> См.: Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817.

В жанрах гражданской лирики Востоков широко применяет емкие символические образы, восходящие к античной истории и мифологии, посредством которых поэт выражает свое патриотическое воодушевление и негодование, утверждает высокие общественные идеалы и стремится воспламенить сердца сограждан любовью к Отечеству и добродетели («История и баснь», 1804).

Деятельность поэтов «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» несомненно способствовала интенсивному развитию гражданственных устремлений додекабристской лирики, сближению ее жанрово-стилистического и образного строя с общественно-политической, освободительной мыслью времени. Но следует все же подчеркнуть, что гражданское сознание этих поэтов опережает их эстетический опыт. В своем творчестве они используют в достаточной мере традиционные формы высокой одической поэзии, хотя и стремятся к их обновлению и еще в большей степени к обогащению поэтики отдельных жанров за счет расширения круга исторических реалий, использования современной политической фразеологии и ее насыщения емким, ассоциативным содержанием, подчеркивающим вольнолюбивый и патриотический пафос их лирики. Не выдвинув из своей среды поэта значительного художественного масштаба, участники «Вольного общества» нащупывают те пути, по которым пойдет в дальнейшем эволюция русской гражданской лирики и в особенности поэзия декабризма.

Наряду с поэтами «Вольного общества» существенный вклад в становление стиля гражданской лирики 1800—1810-х гг. и прежде всего в использование в целях политического иносказания античных и библейских мотивов внесли В. М. Милонов и Н. И. Гнедич. Милонов был выдающимся для своего времени мастером политической сатиры, предвосхитившим, в частности, в своем стилизованном под античность стихотворении «К Рубеллию» (1810) образно-стилистический строй знаменитой сатиры Рыльева «К временщику» (1820).

Культ гражданских доблестей и приверженность к высоким жанрам политической лирики характерны и для раннего периода творческой деятельности Н. И. Гнедича. В своем переводе философской оды «Общежитие» (1804) французского поэта Тома, близкого к энциклопедистам, Гнедич заострил ее политический смысл, придав ему современное звучание. Он противопоставил разумные законы, царящие в природе, равнодушию и эгоизму в общественной жизни людей, подчеркнул мысль об ответственности каждого за нарушение исконных человеческих прав на свободу. Он обратился со словами резкого осуждения к своему современнику:

Ты спишь, — злодей, уж цепь цветами всю увив,  
На граждан вложил, отечество терзает.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956, с. 62.

Политическими аллюзиями проникнуто и стихотворение Гедича «Перуанец к испанцу» (1805), содержащее прямой призыв к борьбе с тиранией и имевшее широкое распространение в декабристской среде. Поэт угрожает тиранам справедливым гневом возмущенных рабов. Белинский отмечал, что, несмотря на «прозаичность» этого стихотворения, в нем есть места, замечательные «энергией чувства и выражения» (7, 260).

### 3

Общие закономерности литературного развития, прослеживаемые на материале гражданской лирики 1800—1810-х гг., определяются активизацией пационального самосознания, оставившей глубокий след во всех областях русской жизни этого времени. Какими бы кратковременными и неглубокими ни были либеральные «послабления» первых лет александровского царствования, они послужили катализатором прогрессивных, антикрепостнических идей и настроений русского общества. В острых политических спорах о современном состоянии России, в борьбе идей и мнений закладывались основы новой гражданской этики, новых взаимоотношений личности с обществом. Значительно усложняется психология человека, глубокие изменения происходят в его духовной жизни, взглядах, мироощущении. Эти перемены сопровождаются ростом индивидуального сознания, стремлением личности к постижению своего внутреннего мира и утверждению его самоценности. Необходимость отразить и осмыслить эти изменения вызывает расцвет поэтических жанров, непосредственно обращенных к сфере частной, индивидуальной жизни личности. На смену высоким жанрам поэзии XVIII в. идет господство малых жанровых форм, культивируемых еще с 1780-х гг. поэтами-сентименталистами. «Легкий род» поэзии, имевший подчиненное значение в классицизме, выдвигается на одно из центральных мест в поэзии 1800—1810-х гг. Осмысляя причины перемен, К. Батюшков в «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» (1816) заявлял: «Так называемый эротический и вообще легкий род поэзии воспринял у нас начало со времен Ломоносова и Сумарокова. Опыты их предшественников были маловажны: язык и общество еще не были образованы». Перечисляя поэтов, содействовавших расцвету легкой поэзии (Богданович, Дмитриев, Хемпицер, Крылов, Карамзин и многие другие), Батюшков подчеркивал, что они «принесли пользу языку стихотворному, образовали его, очистили, утвердили».<sup>8</sup> Комментируя высказывание Батюшкова, Белинский замечает: «...сочинения всех этих поэтов принесли свою пользу в деле образования стихотворного языка; но нет и в том сомнения, что между их стихом и стихом Жуковского и Батюшкова легло

<sup>8</sup> Батюшков К. Н. Соч., т. 2. СПб., 1835, с. 241—242.



море расстояния и что „Душенька“ Богдановича, сказки Дмитриева, горацанские оды Капниста, подражания древним Мерзлякова, стихотворения Востокова, Муравьева, Долгорукова, Воейкова и Пушкина (Василия) только до появления Жуковского и Батюшкова могли считаться образцами легкой поэзии и образцами стихотворного языка» (7, 244).

Величайшей заслугой этих двух поэтов Белинский считал полное преобразование или языка поэзии. «Жуковский далеко продвинул вперед... русский язык, придав ему много гибкости и поэтического выражения» (7, 269). «Батюшков вместе с Жуковским был преобразователем стихотворного языка, т. е. писал чистым, гармоническим языком» (1, 63). Выполнить эту роль оба поэта смогли, опираясь на весь предшествовавший опыт «легкой поэзии» и, что особенно существенно, на карамзинскую реформу языка прозаического, основополагающие принципы которой с учетом их специфического преломления в поэтических формах были положены в основу преобразования языка стихотворного.

В «Заметке о сочинениях Жуковского и Батюшкова» (1822) П. А. Плетнев писал, что «у нас недоставало только решительной отделки языка поэзии», когда явились два человека, которые совершенно овладели этим языком. В высшей степени показательно мнение поэта-современника, в чем же именно состояла эта «отделка»: «Чистота, свобода и гармония составляют главнейшие совершенства нового стихотворного языка нашего... Ему вредят, его обезображивают неправильные усечения слов, неверные в них ударения и неуместная смесь славянских слов с чистым русским наречием». Плетнев разъясняет далее: «До времен Жуковского и Батюшкова все наши стихотворцы более или менее подвержены были сему пороку: язык упрямился; мера и рифма часто смеялись над стихотворцем — и побеждали его». Под «свободою» стихотворного языка критик подразумевает в сущности поэтический синтаксис, или, как он пишет, «расстановку слов», видя заслугу Жуковского и Батюшкова во введении в поэзию «естественного словотечения». Понятие «гармонии» раскрывается как соразмерное выражение мыслей и чувств. «Вкус не может математически определить ее, но чувствует, когда находит ее в стихах или уменьшенною или преувеличенною — и говорит: здесь не полно, а здесь растянуто». Плетнев пишет также о «мелодии», основанной на «созвучии» слов.<sup>9</sup>

Плетнев касался только «технической стороны» преобразования стихотворного языка. На деле же реформа носила несомненно более глубокий характер. Она учитывала потребности поэзии в существующем преобразовании самых основ поэтического мышления, в создании нового образного строя. Тенденцией к такому преобразованию было отмечено не только творчество поэтов-карам-

<sup>9</sup> Плетнев П. А. Соч. и переписка, т. 1. СПб., 1885, с. 24—25.

зинистов, но и поэтов, близких к классицизму. В какой-то мере она свойственна и Державину, для которого было характерно употребление слов преимущественно в их предметном, вещественном значении. Но когда он в стихотворении «Свобода» (1803) пишет: «Теплой осени дыханье», — то он создает метафорический образ одного из текучих, изменчивых состояний природы, обогащенный динамикой ее человеческого восприятия, и тем самым образ субъективированный. Жуковский неизмеримо последовательнее и чаще Державина прибегает к такого рода метафорам («Уже бледнеет день», «Как слит с прохладю растений фимиам») и т. п. Такие характерные для Жуковского метафоры, как «неволя золотая», «сладкая тишина» или «семья играющих надежд» и «страшилищем скитается молва», сродни отмеченным Пушкиным за их смелость метафорическим выражениям Державина — «мечты сиянье вокруг тебя заснуло» и «грозный смех» счастья, с которым оно «хребет свой повернуло» к тому, кого оставило (11, 60).

Общее между метафорическим строем поэзии Жуковского и приведенными отдельными метафорами Державина то, что предметное, понятийное слово приобретает в них значение иносказательной характеристики различных индивидуальных состояний, непосредственно в слове «не выразимых», т. е. не имеющих в языке своего прямого обозначения или наименования.

В системе классицизма метафорическое уподобление актуализирует объективную сущность и ценность уподобляемого. В противоположность этому метафора Жуковского и в ряде случаев Державина выявляет не объективные свойства и признаки уподобляемого, а ценностный аспект их субъективного восприятия. «Возлюбленная тишина» Ломоносова «отрадна», «красна и полезна» всем «царям и царствам», в то время как «спокойный шалаш» в «Сельском кладбище» Жуковского «покоен» и привлекателен только для «усталого селянина», суля ему отдохновение от тяжких дневных трудов. «Покой» же лирического героя «Жизни Званской» Державина предполагает «Довольство, здравие, согласие с женой» преуспевающего помещика и сибарита.

Превращение поэтического слова из средства актуализации рационально постижимых, известных, общепризнанных (т. е. считающихся таковыми) ценностей общественного сознания и бытия в средство выражения и утверждения самоценности внутреннего мира «частного» человека, независимо мыслящей и чувствующей личности, ее субъективного видения мира явилось основным достижением и магистральной тенденцией поэтического мышления 1800—1810-х гг. Оно сообщает совершенно новые функции не только метафоре, но и эпитету. Он становится подчеркнуто субъективным, эмоционально значимым, фиксирующим различные и тончайшие оттенки того или иного индивидуального мировосприятия. «Эпитет в традиционном узком значении поэтического тропа исчезает в эпоху романтизма, — пишет В. М. Жирмунский, — и

заменяется индивидуальным, характеризующим определением». <sup>10</sup> При этом слово не теряет своего предметного значения, но приобретает многозначный поэтический подтекст, формируемый богатством ассоциативных связей.

Жуковский, Батюшков, а вслед за ними целая плеяда их современников, совершив подобный переворот, придали поэзии именно те качества, без которых не могло бы с таким совершенством и глубиной развиться творчество не только Пушкина и Лермонтова, но также Тютчева и Блока.

Значение Жуковского и Батюшкова в истории русской поэзии определяется тем, что они создали не только новый стихотворный язык, но вместе и новую систему образности, в которой разрозненные и случайные находки их предшественников стали последовательно проводимым и руководящим эстетическим принципом.

Как и всякая система, она характеризуется не только согласованностью всех своих звеньев, но и строгой выборочностью и в этом смысле замкнутостью. Но стихотворный язык 1800—1810-х гг. выступает тем не менее как язык одновременно и «чувства» и «мысли», т. е. как язык не только тонко чувствующей, но и независимо мыслящей личности:

Кто мыслит правильно, кто мыслит благородно,  
Тот изъясняется приятно и свободно.

Так — и предельно точно — сформулировал стилистическое кредо нового поэтического языка, созданного Жуковским и Батюшковым, В. Л. Пушкин в послании к Жуковскому (1810).

Новый язык создается и самым отбором слов (не допуская как просторечной «грубости», так и нарочитой «словенщины», хотя вовсе не исключает славянизмов, придающих поэтической речи возвышенность), и смелыми метафорами, эпитетами, неожиданными словосочетаниями, обогащающими «старые» слова новыми смысловыми и часто символическими оттенками.

Вырабатывая свой язык, отличный как от витийственно-книжного слога «высокой» поэзии классицизма, так и от «низменных» крайностей разговорно-бытового просторечия, Жуковский, Батюшков и другие поэты 1800—1810-х гг. искали средства и способы для выражения усложнившейся духовной жизни личности. Критерий художественности, мысль о том, что недостаточно исповедовать высокие гражданские, патриотические и нравственные идеалы, необходимо, чтобы они получали полноценное с эстетической точки зрения и психологически достоверное воплощение, — становятся в эти годы теоретически осознанными принципами. Литературно-эстетическая кристаллизация этих новых принципов — основа объединения вокруг Жуковского и Батюшкова прогрессивно настроенных поэтов, последователей и учеников Карам-

<sup>10</sup> *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 359.

зна (В. Л. Пушкина, П. А. Вяземского, А. Ф. Воейкова, Д. Давыдова и др.). Несмотря на то, что именно из этой среды выйдут те, кому предстояло возглавить романтическое движение, эстетическая платформа этой группы не позволяет определить ее как романтическую, хотя она и соотносится с романтической эстетикой в ряде существенных моментов.

Перед нами новая для XIX в. форма литературного объединения — поэтическая школа. Это творческое содружество поэтов единомышленников Пушкин в позднейшей заметке «Карелия, или заточение Марфы Иоановны Романовой» отделил от романтизма «новейшего» и «готического», назвав его школой «гармонической точности», «основанной Жуковским и Батюшковым» (11, 110).<sup>11</sup> Общие контуры литературно-эстетической программы ее участников вырисовываются уже на ранней стадии полемики карамзинистов с шишковистами, находя свою дальнейшую конкретизацию в выработке новых принципов поэтического словоупотребления, в защите семантически точного слова в системе поэтической образности, в гармонизации русского стиха, в борьбе за стилистическую выдержанность стихотворного произведения.

Творческая деятельность участников этой школы, шедшая в разных направлениях и претерпевшая затем весьма заметную эволюцию, в 1810-е гг. была связана с завоеванием и расчисткой передовых рубежей литературной жизни, с оснащением поэзии жанрово-стилистическими формами, более соответствующими «духу времени», с полным вытеснением «шишковистов» из современной литературы. Осуждая своих литературных противников за бездарность и «бессмыслицу» их произведений, представители новой школы выдвигают критерий «вкуса». При этом они апеллируют к тем же источникам, на которые опирались и их противники: к «Искусству поэзии» Буало и «Лицею» Лагарпа — опорным произведениям теоретической мысли классицизма; однако интерпретируют их по-своему. Истинное искусство состоит, по убеждению поэтов этой школы, не в следовании готовым «образцам» и нормативным правилам, а в движении поэтической мысли в соответствии с реальной логикой понятий и вещей. Критерий вкуса устанавливается не теоретически, а практически: выводится из духовных запросов времени. Осуществляемая карамзинистами перестановка эстетических акцентов весьма существенна: они дают большую свободу творческой индивидуальности художника, усматривают, как пишет Ю. М. Лотман, «совершенство поэтического мастерства — в легкости, а не в затрудненности для читателя»,<sup>12</sup> открывают новые возможности в освоении литературой более широкого круга идей и тем. Деятельность Жуковского, Батюшкова, а также их молодых последователей (Баратынского,

<sup>11</sup> Обоснование этого термина см. в кн.: Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974, с. 27—28.

<sup>12</sup> Лотман Ю. М. Поэзия 1790—1810-х годов — В кн.: Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971, с. 21.

Дельвига), воспитанных в «школе гармонической точности», не замыкалась в рамки ее литературной программы. Иное дело — поэты-карамзинисты старшего поколения.

Среди них В. Л. Пушкин, пожалуй, одна из самых характерных фигур. Он выделяется приверженностью к легкой французской поэзии, изяществом своего вкуса, воспитанного на лучших образцах «галантной» лирики, на изучении классиков античной литературы, чтении Буало, Лагарпа, Мармонтеля и др. Французская по преимуществу ориентация воззрений В. Л. Пушкина приводит его в ряды самых непримиримых врагов Шишкова и «Беседы». Типичный карамзинист, он в совершенстве владеет искусством литературной полемики, выступает как сатирик. В духе сатирического бытописания выдержано его послание «К камину» (1793), дающее острые и язвительные зарисовки нравов и персонажей московского света. Не чуждается поэт и совсем «фривольных» стихов: таков, в частности, его знаменитый «Опасный сосед» (1811), герой которого — Буянов увековечен в романе «Евгений Онегин». Яркий поэтический темперамент обнаруживает он в нападках на шишковистов, вполне заслужив репутацию опытного и талантливого бойца. Два известнейших, в какой-то мере классических послания («К В. А. Жуковскому», 1810 и «К Д. В. Дашкову», 1811), по справедливому указанию Б. В. Томашевского, «сохраняют свое значение как раннее изложение литературных взглядов группы Карамзина, как своеобразные „манифесты“». <sup>13</sup> В них определяется тот сжато-афористический стиль, который получит позднее свое развитие в многочисленных «арзамасских посланиях» Жуковского, Батюшкова и молодого Пушкина.

Из числа второстепенных поэтов, принявших, однако, активное участие в разработке и реализации принципов новой поэзии, следует назвать А. Ф. Воейкова. Литературную известность ему принесла сатира «Дом сумасшедших» (1814), в которой обрисована целая галерея не только литературных, но и некоторых чиновных деятелей александровского царствования.

В 1810-е гг. А. Ф. Воейков выступал и как переводчик. В своем переводе «Садов» Делиля он попытался распространить новые принципы «гармонической поэзии» на традиционный для классицизма жанр «описательной поэмы». На его деятельность возлагались определенные надежды. Однако переводы Жуковского (из Томпсона, Юнга, Гольдсмита) уже «усвоили» русской поэзии этот жанр в более совершенном и переосмысленном виде, и опыт Воейкова был вскоре забыт.

Последствием тех качественных изменений, которые претерпела русская поэзия в творчестве Жуковского, Батюшкова и других представителей школы «гармонической точности», стала пере-

<sup>13</sup> Томашевский Б. В. В. Л. Пушкин. — В кн.: Карамзин и поэты его времени. Стихотворения. Л., 1936, с. 388.

стройка всей системы поэтических жанров, возникновение иных соотношений между ними, деформация их внутренней структуры. Новая жанровая система в своих основных компонентах сформировалась к началу 1820-х гг. На первые два десятилетия приходится интенсивная внутренняя работа по выработке новых жанрово-образующих принципов. На смену «высоким» поэтическим жанрам классицизма приходят малые жанровые формы, которые определяют собою облик всей литературы, характеризуют ее прогрессивные устремления, ее новаторские тенденции. Эпоха отмечена подлинным расцветом лирических жанров, в которых явственнее всего обнаруживают себя те новые принципы и стилистические нормы, которые будут затем приняты на вооружение всей поэзией.

В начале XIX в. к жанрам «легкой поэзии» обращаются поэты самой различной идейно-эстетической ориентации: участники «Дружеского литературного общества» (Андрей Тургенев, А. Воейков и др.), поэты «Вольного общества» (Г. Каменев, Милонов и др.), карамзинисты и т. д. Процесс этот не только идет вширь, вовлекая в свою орбиту все больший круг явлений и имен, но и характеризуется глубокой внутренней перестройкой жанровой системы. Резкая граница между интимно-лирическими и гражданско-ораторскими жанрами, закреплённая поэтикой классицизма, начинает постепенно разрушаться, открывая перед русской поэзией новые возможности для передачи многообразия чувств и переживаний личности. Лирическая поэзия 1800—1810-х гг. выявила общественную ценность нравственных исканий и идеалов личности в свете новых исторических коллизий.

Вместе с тем принцип жанрового мышления в эти годы сохраняет свое значение: поэзия 1800—1810-х гг. дает «чистые», наиболее совершенные образцы элегии, дружеского и высокого послания, романса, песни. Каждый из этих жанров способствует решению тех или иных задач в общей эволюции русской поэзии. В жанре послания, особо популярного у арзамасцев (подлинного расцвета достигшего у поэтов «школы гармонической точности»), с его живыми интонациями, отсутствием строгой тематической заданности и подвижностью внутрижанровых границ, вырабатывались те стилистические формы, которые позднее окажут столь существенное влияние на утверждение реалистических тенденций русской поэзии. Культура дружеского послания, формируя «разговорные стили» русской лирики, окажет воздействие на новые жанры стихотворного эпоса («роман» в стихах, стихотворная повесть, шутивная поэма и т. д.). Элегия оплодотворит русскую поэзию романтическим элементом. Не случайно одно из важнейших течений русского романтизма будет именоваться элегическим. Сатирические жанры (басня, сатира, эпиграмма, памфлет) приобретают все более острое общественное звучание. Романтический жанр баллады, преобразованный в свете новых эстетических требований, жанр идиллии, стилизации в народно-песенном духе

внесут в русскую поэзию столь необходимый ей элемент народной самобытности. Все это вместе взятое составит прочный фундамент для последующего развития русской поэзии.

Сформировав высокую поэтическую культуру, «школа гармонической точности» тем самым выполнила свою эстетическую задачу и полностью исчерпала свою литературную программу. Велико ее значение для поколения поэтов, выступивших после Отечественной войны 1812 г. Для Пушкина, Дельвига, Кюхельбекера, Рыльева и других поэтов-декабристов она становится «школой» поэтического мастерства. Важно подчеркнуть, что те современники Жуковского и Батюшкова, которые сознательно отвергают их поэтическое поваторство или не поднимаются до его восприятия, отличаются «жесткостью», необработанностью стиховой фактуры своих произведений. Пушкин писал о полных энергии и огня, но «отверженных вкусом и гармонией» стихах Катенина (11, 10). Плетнев, давая в целом положительную оценку сатирам и элегиям Милонова (поэта несомненно талаптливого), писал: «Непростительно отличному писателю стоять по языку назади от своего времени», — и осуждал стих Милонова за «стечение в одном месте многих согласных, а часто и гласных, затрудняющих выговор, неуместные усечения слов... и запутанную их расстановку».<sup>14</sup> Характеризуя подражания древним Мерзлякова и его оды, Белинский писал: «Мерзляков не владел стихом: язык его жесток и прозаичен» (7, 260). Перечень этот можно было бы продолжить и далее: в яркой «перовой» живописи Державина-анакреонтика ощутимо сказывается отсутствие изящества, легкости и грациозности, свойственных антологическим стихотворениям Батюшкова. В переводах из Шпллера, выполненных Востоковым, нет той удивительной гармоничности, естественности, лиричности, которые сумел внести в свои переводы Жуковский. Поколение поэтов 1820-х гг. в своей массе гораздо профессиональнее, чем предшествующее поколение, и в этом состоит немалая заслуга реформаторов русского стиха — Жуковского и Батюшкова и поэтов их школы.

В статье «Взгляд на нынешнее состояние российской словесности» Кюхельбекер отметил, что русская поэзия испытала в первые десятилетия XIX в. «важную перемену, достойную внимания ученого света», которая состояла в замене старых поэтических форм новыми, более соответствующими духу времени.<sup>15</sup> К середине 1810-х гг. реформаторская деятельность всей плеяды новых поэтов принесла свои первые результаты: «старое» и «новое» направления в поэзии стали резко «отделяться». Характерно, что, по мнению М. А. Дмитриева, это размежевание «состояло более в разделении внешней формы» языка, о чем он говорит так:

<sup>14</sup> Плетнев П. А. Соч. и переписка, т. 1. СПб., 1885. с. 23.

<sup>15</sup> Статья впервые появилась в выходившей в Петербурге на французском языке газете «Conservateur impartial» и была напечатана в русском переводе в «Вестнике Европы» (1817. № 17—18. с. 151—157).

«Те, которые держались прежних лирических форм, введенных с Ломоносова, а в языке высоких выражений, те, которые не приняли в слоге новейшей свободы, легкости и игривости выражения, те, несмотря на другие достоинства, стояли как бы на втором плане. Сперва это разделение обозначалось отклонением от языка Карамзина и Дмитриева; а потом от языка и новых форм поэзии Жуковского и Батюшкова».<sup>16</sup> К числу последователей старой школы М. А. Дмитриев относил С. А. Ширицкого-Шихматова, Н. М. Шатрова. В их ряды входили многие приверженцы Шишкова, участники «Беседы любителей русского слова», — все те, с кем боролась арзамасцы, способствуя утверждению новых принципов в поэзии.

Сложившаяся в 1800-е—первой половине 1810-х гг. новая поэтическая система вскоре начинает, однако, подвергаться ожесточенным нападкам не только со стороны ревнителей «старого слога», но и группы молодых поэтов (Грибоедов, Катенин и др.), ратовавших за создание поэтического стиля, включающего все богатство «российского языка». Острые литературные схватки второй половины 1810-х—начала 1820-х гг. (полемика о «гексаметре», об идиллие, в особенности об элегии и балладе) свидетельствовали, что вслед за «европеизацией» русской поэзии созрела необходимость внесения в нее тех самобытных начал, недостаток которых ощущался у поэтов предшествующего периода.<sup>17</sup>

В поэзии оживляются архаические тенденции, казалось бы окончательно отброшенные поступательным литературным движением. Этот вторичный «классицизм», явление иного идейно-эстетического свойства, нежели русский классицизм XVIII в., выражался в стремлении обогатить новый поэтический язык утраченными им выразительными средствами «высокого стиля», в воскрешении потерявших популярность жанров (оды, эпопеи).

Вторая половина 1810-х—начало 1820-х гг. характеризуется стремительным созреванием таких новых течений как «романтики-классики» (неоклассицисты), «романтики-славяне» (архаисты), а также декабристского романтизма. Острые споры, сопровождавшие утверждение раннего романтизма, в частности та борьба, которую вели шишковисты с карамзинистами, сменяются уже в эти годы схватками в лагере самих романтиков.

К концу 1810-х гг. романтизм прочно завоевывает основные позиции в русской поэзии, создает свою систему жанров, закладывает основы самостоятельной эстетики, добивается первых ощутимых успехов в критике. 1820-е гг. составляют новый этап в развитии поэзии, связанный с деятельностью Пушкина, поэтов его круга и поэтов-декабристов.

<sup>16</sup> Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869, с. 226.

<sup>17</sup> См. подробнее: Лотман Ю. М. Русская поэзия 1800—1810-х гг. — В кн.: История русской поэзии, т. 1. Л., 1968, с. 191—214.



В. А. ЖУКОВСКИЙ

1

В. А. Жуковский принадлежит к числу поэтов, определивших судьбы русской поэзии XIX столетия. Он родился в 1783 г., незадолго до событий Великой французской революции, а умер вдали от родины, в Баден-Бадене, в 1852 г., когда в Европе отгремели буржуазные революции 1848 г. Исторические рамки, в которые оказалась заключенной жизнь Жуковского, совпадают с хронологическими границами романтического движения, активным участником которого был этот выдающийся русский поэт.

Творческий путь Жуковского начался в преддверии XIX в., и ощущение своей причастности к эпохе большого исторического значения стало первым проявлением художественного чувства у будущего поэта. На рубеже XVIII и XIX вв. русская литература вступает в пору напряженных идейно-художественных исканий: в традиционные жанры, видоизменяя и преобразуя их, проникают новые темы и идеи. Поэтическая мысль, обретая новый философский и исторический масштаб, пытается постигнуть таинственные законы, управляющие судьбами народов и государств, определяющие место человека в мироздании, стремится предугадать будущее и осмыслить пройденный человечеством путь. В атмосфере этих исканий формируется творческая индивидуальность Жуковского. В его первых стихах, таких как «Добродетель» (1798), «Стихи на новый, 1800 год» (1799), «К Тибуллу. На прошедший век» (1800) и др., мы найдем и отклики на Французскую революцию, и обращение к опыту прошлых времен, и восхваление общественных добродетелей, и воспевание мира, и призыв к человечеству отказаться от насилия и войн. Используя «высокие жанры» классицизма, начинающий поэт опирается на значительно обновленный к этому времени «одический стиль» в той модификации, которая была особенно характерной для школы Хераскова. И это не случайно, так как

Жуковский был воспитанником Московского университетского благородного пансиона, в котором Херасков — попечитель Московского университета — был высокочтимым литературным авторитетом. В пансионе будущий поэт проходит и первую школу литературного творчества.

В ранних стихах, еще несамостоятельных и незрелых, Жуковский улавливает, однако, новые тенденции, связанные с глубокой внутренней перестройкой жанровой системы русской поэзии. В ней скрыто и явно шло накопление новых критериев художественности, выразившееся в усилении личностного начала, осуществлялась переоценка старых канонов, коснувшаяся даже жанра оды. В конце XVIII в. в русскую поэзию вторгается ранее несвойственный этой жанровой форме круг идей и тем морально-этического характера. Знаменательно, что начинающий поэт избирает для себя образцом не столько каноническую ломоносовскую оду (впрочем, отдавая неизбежную дань и ей), сколько «Нравоучительные оды» Хераскова.<sup>1</sup>

Кроме Хераскова и Ломоносова юный автор внимательно изучает Державина, стихотворения которого, по собственному признанию Жуковского (сделанному, правда, значительно позднее), явились подлинной «школой для поэта». «Плененный редкими, неподражаемыми красотами» оды Державина «Бог», Жуковский вместе со своим товарищем по пансиону С. Родзянкою перевел ее на французский язык. В сопроводительном письме он заявляет, обращаясь к Державину: «Творения ваши, может быть, столько ж делают чести России, сколько победы Румянцевых. Читая с восхищением „Фелицу“, „Памятник герою“, „Водопад“ и проч., сколь часто обращаемся мы в мыслях к бессмертному творцу их и говорим: он россиянин, он наш соотечественник».<sup>2</sup> Высокая одическая поэзия XVIII в. в ее лучших образцах (Ломоносов, Херасков, Державин) оказала значительное влияние на формирование поэтического стиля молодого Жуковского и, творчески претворенная им, отразилась в его зрелой гражданско-патриотической лирике.

Несмотря на уважение к корифеям классицизма, Жуковский избрал своим «учителем в поэзии» представителя иного литературного направления — сентименталиста И. И. Дмитриева. Жуковский писал ему в 1823 г.: «Ваши стихи „Размышление по случаю грома“, переведенные из Гете, были первые, выученные мною наизусть в русском классе, и первые же мною написанные стихи (без соблюдения стоп) были их подражанием... Вы мой учитель в поэзии. Не пазову себя вашим достойным учеником, но имею право благодарить вас за то, что вы способство-

<sup>1</sup> Портнова Н. А. Пансионские оды В. А. Жуковского. — Науч. труды Куйбышев. пед. ин-та, 1972, т. 99, с. 43—55 (Вопросы литературы).

<sup>2</sup> Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М.—Л., 1960, с. 557. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

вали мне познакомиться с живыми наслаждениями поэзии, в которых и высокая цель, и главная награда поэта» (4, 576).

Знакомство с произведениями Дмитриева оставило заметный след в раннем творчестве Жуковского. В первое свое стихотворение, появившееся в печати, — «Майское утро» (1797) — юный поэт вводит мотивы, навеянные «Разговором прохожего с Гордицею» И. И. Дмитриева. Позднее, в 1806 г., Жуковский обратится и к жанру басни, заявив о себе как о продолжателе басенной традиции Дмитриева. Белинский писал о Дмитриеве: «Басни его прекрасны, им недостает только народности, чтоб быть совершенными».<sup>3</sup> Вслед за Дмитриевым Жуковский обращается к переводам басен Лафонтена, а также Флориана («Цапля», «Сон могольца», «Кот и мышь», «Сокол и голубка» и др.), но в них является, подобно своему учителю, не более чем «счастливым подражателем и переводчиком» французских баснописцев, чуждым той самобытности и народности, которую придал русской басне Крылов, — как писал о Дмитриеве Белинский (7, 244).

Дальнейшая литературная судьба Жуковского связана, однако, не столько с И. Дмитриевым (при всей значительности этого влияния), сколько с воздействием Карамзина, сыгравшего наиболее важную роль в творческой эволюции молодого поэта. Породивший множество подражателей, Карамзин был подлинным знаменем сентиментализма, пришедшего на смену отживающему свой век классицизму. По замечанию современника, Карамзин «был в Москве кумиром всех благородно мыслящих юношей».<sup>4</sup> И нет ничего удивительного в том, что чуткий к новым веяниям эпохи молодой поэт оказался среди последователей Карамзина. Благоговей всю свою жизнь перед личностью и литературным авторитетом своего учителя, Жуковский не стал его эпигоном, а оказался способным творчески воспринять достижения Карамзина — мыслителя, прозаика, переводчика и поэта. Но Жуковский не ограничивается рамками карамзинизма, а стремится к синтезу целого ряда иных литературных традиций.

Характерный пример дает ода «Человек» (1801), программная для раннего Жуковского. Ода открывается эпитафией из Юнга, передающим ее основную мысль о противоречивом сочетании в человеке «великого» и «ничтожного»: «A worm! A God!» (Червь! Бог!). Нет сомнений, что Жуковский был хорошо знаком с поэзией Юнга, весьма популярной в конце XVIII в. в России, особенно в карамзинистских кругах. Однако в своей интерпретации философских идей Юнга Жуковский идет не только

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, с. 60. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>4</sup> Вигель Ф. Ф. Записки, ч. 1. М., 1891, с. 186.

от Карамзина, но и от высоко ценимой им державинской оды «Бог», также навеянной Юнгом. Откликаясь на социальные катаклизмы эпохи, Жуковский своеобразно интерполирует идейные споры конца XVIII в., отразившиеся в знаменитых «Письмах Мелодора и Филалета» Карамзина. В «Человеке» — два спорящих голоса: первый развивает крайне пессимистическую концепцию смысла человеческого бытия, весьма близкую по содержанию и пафосу к известным мыслям Мелодора, другой, подобно Филалету, отвергает эти сомнения, утверждая конечную законообразность мира и высокое нравственное достоинство человека.

На ранней стадии становления Жуковского-поэта своеобразие его творческой индивидуальности проявляется в умении «вживаться» в те или иные литературные образцы, находить в них точки соприкосновения с собственными литературными исканиями и на этой основе усваивать разные стилистические манеры. Сочиняя свои первые стихи, Жуковский еще пользуется устоявшимися приемами и ходячими поэтическими «клише», стирающими индивидуальную неповторимость чувств и оригинальность выражения авторской мысли. Преодолеть психологический барьер между внутренним миром поэта и возможностями его художественного воплощения помогло обращение Жуковского к стихотворному переводу.

«Началом своей поэзии» сам поэт считал перевод «Элегии, написанной на сельском кладбище» (1751) английского предромантика Томаса Грея. В этом переводе, как в фокусе, сошлось воедино множество элементов, из совокупности которых родилось новое и оригинальное явление русской поэзии — «Сельское кладбище» (1802) Жуковского. При работе над элегией сказались и изучение западноевропейской поэзии, и опыт переводчика (приобретенный Жуковским еще в годы учения), и литературные вкусы времени, и личные художественные пристрастия автора, и споры о назначении человека в кругу сверстников-друзей (участников «Дружеского литературного общества»), и, наконец, его собственный жизненный опыт. Следуя за Греем в развитии поэтической мысли, Жуковский вносит в свой перевод идеи и настроения, выражающие его собственное мировосприятие. Картина скромного сельского кладбища (описание которого опирается на впечатления от окрестностей села Мишенского — родины поэта), настраивает поэта на размышления о печальной и вместе с тем завидной участи бедных «поселян». Развивая мысль о равенстве всех перед лицом неумолимой смерти, Жуковский обращает внимание на социальные противоречия и сословное неравенство, господствовавшие в современном ему обществе. Стихотворение проникнуто живым сочувствием к простым труженникам. В утверждении идеала природного, естественного равенства людей Жуковский близок Ж.-Ж. Руссо, с творчеством которого он познакомился еще

в пансионе и которым, подобно всей передовой молодежи своего времени, сильно увлекался.<sup>5</sup>

Не будучи переводом в точном смысле слова, «Сельское кладбище» выявляет поэтическую индивидуальность автора. После долгой (более года) работы над произведением он добивается удивительной мелодичности и напевности стиха, придает ему задушевную интонацию. Здесь впервые молодой поэт применяет емкие, лирически многозначительные эпитеты, усиливает и оттеняет лирическое начало, насыщает произведение яркими метафорами. В изображении юноши-поэта, размышляющего на сельском кладбище, Жуковский по сравнению с Греем усиливает черты мечтательности, меланхоличности, поэтической одухотворенности, значительно приблизив этот образ (имеющий автобиографическое значение и у Грея)<sup>6</sup> к собственному внутреннему миру и сделав его одновременно максимально близким русскому читателю начала 1800-х гг., воспитанному на чувствительных стихах Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, Кашнина и Карамзина. У Жуковского этот образ получил более конкретные жизненные черты современного поэту поколения, прошедшего в своем духовном развитии пору острой неудовлетворенности жизнью.

Появление в 1802 г. «Сельского кладбища» на страницах издаваемого Карамзиным журнала «Вестник Европы» принесло Жуковскому известность. Стало очевидно, что в русской поэзии появился значительный поэт. Пора ученичества для Жуковского миновала. Начинался новый этап его творческой деятельности, имеющий уже не личное, биографическое, а общелитературное значение.

После создания «Сельского кладбища», определившего окончательное призвание Жуковского, он провел несколько лет на своей родине (в Мишенском и Белеве) в углубленных литературных занятиях. Он штудирует труды французских и немецких просветителей, работы по истории и философии, сочинения Мармонтеля, Флориана, Бюргера, Гете, Шиллера и др.<sup>7</sup>

В этот период Жуковский обращается и к прозаическим жанрам, следуя по пути, указанному художественной прозой Карамзина («Вадим Новгородский», 1803; «Три пояса», 1808; «Марьяна роцца», 1809, и др.; см. гл. 3). Повести Жуковского

<sup>5</sup> Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918, с. 50.

<sup>6</sup> Именно так интерпретировал этот образ русские переводчики: один из ранних переводов озаглавлен «Эпиграфия господина Грея самому себе» (см.: Покоящийся трудолюбец, 1784, ч. 1, с. 81).

<sup>7</sup> Многие из этих книг сохранились в составе личной библиотеки Жуковского, основная часть которой находится ныне в библиотеке Томского университета, около 600 томов — в составе Онегинской коллекции — хранятся в Пушкинском Доме. Личная библиотека Жуковского, свидетельствуя о широкой и всесторонней образованности поэта, является ценнейшим источником для исследования его творчества.

свидетельствуют об усвоении им сентименталистских тенденций в развитии русской прозы, но не этими опытами определяется самостоятельный вклад Жуковского в современную ему литературу.

В его творческой деятельности начала 1800-х гг. центральное место занимают поэтические переводы. Новые принципы, выдвинутые в «Сельском кладбище», получают в них дальнейшее развитие и более широкую литературно-эстетическую базу.

Обладая способностью глубоко истолковывать и эстетически равноценно воссоздавать произведения большой художественной значимости, Жуковский, по определению Пушкина, был настоящим «гением перевода», которого «перевели бы все языки, если б он сам менее переводил».<sup>8</sup> Выступая при этом против переводческого буквализма, Жуковский стремился, чтобы перевод полностью соответствовал «духу времени». По поводу немецкого поэта Рамлера он замечает: «Совершенное подражание Горацию! Не слишком ли рабское? То, что прилично Горацию, прилично ли нашему времени? Дух поэта и дух его времени!».<sup>9</sup>

Из богатой сокровищницы мировой литературы Жуковский избирает произведения, важные для своей эпохи, чем-то существенно ценные для развития русской литературы. В таком подходе чувствуется определенная система, широкий историко-культурный фундамент, основательность знаний и прекрасная ориентированность в живых явлениях современного ему литературного процесса. «Роспись во всяком роде лучших книг» (1802—1805)<sup>10</sup> показывает, каким колоссальным запасом самых разнообразных сведений обладал поэт уже в начале творческого пути. Сам перечень произведений, которые он намеревался перевести, характеризует широту и разнообразие его литературных интересов. Поражает грандиозность замысла поэта — дать отечественному читателю «русского» Гомера, Овидия, Вергилия, Клопштока, Виланда и т. д. Жуковский стремился представить на русском языке лучшие образцы эпической поэмы, послания и других жанров мировой поэзии.<sup>11</sup> Жуковский не смог осуществить свой проект полностью, но и то, что он сумел сделать, расширяя со временем круг своих переводческих интересов, представляет явление уникальное в истории не только русской, но и мировой культуры.

Уже на ранних этапах своей деятельности поэт обращается к произведениям программным, этапным, имевшим широкий общеевропейский резонанс. Так было, в частности, с «Элегией, созданной на сельском кладбище» Грея, вызвавшей множество

<sup>8</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11. М.—Л., 1949, с. 21. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>9</sup> Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях Жуковского, вып. 2. Пг., 1916, с. 249.

<sup>10</sup> Там же, с. 243—248.

<sup>11</sup> Там же, с. 252—254.

переводов, подражаний и переделок и оказавшей воздействие на судьбы всего предромантизма. Так было и с Томпсоном, ставшим известным русскому читателю уже в 80-х гг. XVIII в. Из большой поэмы Томпсона «Времена года» (1726—1730), положившей начало новому направлению описательной поэзии во многих европейских странах, Жуковский (вслед за Карамзиным) переводит ее идейную и эмоциональную сердцевину — «Гимн временам года», перенося акцент с идеи божественного законообразия мира на передачу пантеистически окрашенного, почти экстатического восхищения человека природой. Из Гольдсмита он выбирает поэму «Покинутая деревня» (1770), с необычной для своего времени остротой ставящую проблему социального конфликта. Озаглавив свой перевод «Опустевшая деревня», Жуковский долго и тщательно работал над ним в 1805 г., хотя и не закончил его. Интерес, проявленный к этой поэме Гольдсмита, в которой исследователи справедливо усматривают ранние реалистические тенденции, не был у Жуковского случайным. Воссозданный в поэме процесс разорения мелких землевладельцев в результате беззаконного «огораживания» мог напомнить и о жизни русского крестьянина, жестоко страдавшего от крепостного угнетения. Может быть, именно поэтому пафос Гольдсмита, страстного обличителя социальной несправедливости и защитника угнетенных, оказался близким Жуковскому, который был, как известно, противником крепостного права.

В своих переводах Жуковский стремился обогатить русскую поэзию освоением эстетического опыта всей мировой культуры.<sup>12</sup> Опираясь на достижения русских переводчиков конца XVIII в., он превосходил их энциклопедичностью своих интересов и более высоким художественным уровнем самих переводов. Жуковский-переводчик осваивает европейскую традицию в широком жанрово-стилистическом и идейно-эстетическом диапазоне; его привлекают не только Макферсон (Оссиан), Парни, Мильвуа и другие поэты сентиментализма и предромантизма, но и Милтон, Клопшток, Драйден. Жуковский берет наиболее ценное в творчестве этих поэтов и включает в живой процесс современной ему русской литературы. Белинский писал, что поэзия Жуковского указала «на богатые и неистощимые источники европейской поэзии, которой явления умела с непостижимым искусством усваивать русскому языку» (7, 268—269).

Приобретенный Жуковским опыт начинает определять направление и его оригинального творчества. После 1802 г. Жуковский отказывается от жанров классицизма: ода как особый поэтический жанр полностью исчезает из его поэзии (хотя одическая традиция и продолжает оказывать влияние на Жуков-

<sup>12</sup> См.: Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972, с. 226.

ского и в дальнейшем). Он культивирует «малые» поэтические жанры, на которые по преимуществу ориентировался сентиментализм и в особенности карамзинизм как одно из его течений: мадригалы, посвящения, надписи, эпиграммы — одним словом, те весьма пестрые в жанровом отношении стихотворные «мелочи», которые объединялись в начале XIX в. под общей рубрикой «Смесь» («К К. М. Соковниной», «К \*\*\*», «На смерть Андрея Тургенева», 1804; «Дружба», 1805, и др.). Постепенно расширяя свой жанровый репертуар, Жуковский обращается к дружескому посланию («Стихи, сочиненные в день моего рождения», 1803). Поэт воспринимает связанные с этой жанровой формой эпикурейские мотивы, осложняя их настроениями меланхолии и грусти. В таких произведениях личность автора выявляется гораздо определеннее и резче, чем в ранних стихах Жуковского. В них значительно больше конкретности и психологической достоверности. Жуковский-лирик предстает в эти годы как талантливый и многообещающий продолжатель традиций русского сентиментализма. Впоследствии, мысленно возвращаясь к этому времени, он напишет о себе: «Как писатель, я был учеником Карамзина; те, кои начали писать после меня, называли себя моими учениками...».<sup>13</sup> Но для того чтобы в свою очередь стать учителем нового поколения русских поэтов, самому Жуковскому необходимо было также «превзойти» своих литературных учителей.

## 2

Преодоление карамзинизма началось у Жуковского с нового обращения к элегическим жанрам. «Несмотря на то, что слово „элегия“ взято из античной поэтики, — писал Б. В. Томашевский о литературе начала XIX в., — в те годы этот род поэзии был новым во всех отношениях. Именно элегия являлась средством выражения чувствований нового человека».<sup>14</sup> Жанровая форма элегии — лирической медитации, окрашенной настроениями грусти и меланхолии, особенно соответствовала строю чувств человека эпохи конца XVIII — начала XIX в. Поэтические размышления облекаются в элегии в лирическую форму, служат способами выражения внутреннего мира личности. Поэтому по мере творческого созревания Жуковского элегия выдвигается в его творчестве на первый план. Прежде, однако, чем создать свою первую оригинальную элегию, Жуковский обращается к широкому изучению опыта европейской элегической поэзии. В рабочих тетрадях поэта, относящихся к 1804—1805 гг.,

<sup>13</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч., т. 3. Пг., 1918, с. 443.

<sup>14</sup> Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1. 1813—1824. М.—Л., 1956, с. 119.



среди конспектов разных теоретических трудов, выписок из «Теории поэзии» Эшенберга, перечней произведений, с которыми надлежит ознакомиться и которые следует перевести, жанру элегии принадлежит одно из заметных мест. Как переводчик Жуковский обращался не только к творчеству английских поэтов (в первую очередь к Греку), но и к французской поэзии, в частности к элегическому творчеству Парни и Мильвуа. Перевод отрывка из «Элегии» Парни («В разлуке я искал смягченья тяжких бед») дает достаточно полное представление о любовной элегии, однако в своем оригинальном творчестве Жуковский идет иными путями. Сохранившийся среди бумаг Жуковского перечень задуманных элегий (по времени относящийся к 1804—1805 гг.) показывает, что поэт намеревался дать серию поэтических изображений душевных состояний личности, показав разные стороны и грани ее внутреннего мира («Отсутствие», «Первое впечатление», «Присутствие», «Уединение», «Мечты», «Музыка», «Ручей»). Выполнение этого замысла ограничилось созданием лишь одной элегии, озаглавленной в перечне «Ручей», в окончательном виде получившей название «Вечер» (1806), которая синтезирует все самое ценное из обширных замыслов поэта.

Искренность и задушевность поэтической интонации, которыми пронизан «Вечер», связаны с тем, что поэт воспроизводит здесь не воображаемое, а действительное, более того — жизненно и психологически близкое. Биограф поэта К. К. Зейдлиц отмечал, что «Вечер» — «одно из лучших его описаний вечерней красоты природы села Мишенского».<sup>15</sup> Родные места, в которых протекало детство поэта, легко угадываются в поэтической «топографии» «Вечера». Это те самые «поля, холмы родные», которые потом будут воспеты в «Певце во стане русских воинов» (1812); тот же ручей, на берегу которого сидел «под дремлющею ивой» юный певец — лирический герой «Сельского кладбища», тот самый «холм», на котором, по семейному преданию, была написана и сама эта элегия. «В зеркале воды колеблющейся град» — это уездный городок Белев, куда Жуковский спешил каждое утро, отправляясь давать уроки своим племянникам М. и А. Протасовым... Природа дышит в элегии Жуковского какою-то удивительною жизнью; она движется, изменяется, наполняется глубоким внутренним смыслом. Это происходит потому, что в самих пейзажах, нарисованных поэтом, незримо присутствует воспринимающий красоту природы и чутко откликающийся на нее человек со сложным и многогранным внутренним миром. Проникнутые лиризмом картины природы внутренне подготавливают дальнейшее развитие и самого элегического сю-

---

<sup>15</sup> Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. 1783—1852. СПб., 1883, с. 32.

жета.<sup>16</sup> Круг поэтических размышлений о быстротечности юности, о неизбежности потерь, о смысле человеческой жизни кажется на первый взгляд вполне традиционным, однако условный в сентиментальной и предромантической элегии образ лирического героя обретает психологически достоверные черты, он оказывается выразителем неповторимого душевного опыта самого поэта с его реальными переживаниями и горестями, вызванными настоящими утратами. Круг друзей — это «Дружеское литературное общество» (1801), объединившее молодых товарищей Жуковского, его литературных единомышленников. Умерший друг — Андрей Тургенев, ранняя смерть которого потрясла Жуковского; другой товарищ, о котором поэт восклицает: «О пьбо правосудно!» — сошедший с ума С. Родзянко, соученик по пансиону и участник Дружеского общества. Самые устремления лирического героя «быть другом мирных сел, любить красы природы» полностью соответствуют нравственным идеалам этого общества. Но поэт не стремится к буквальному отражению в элегии личных черт и обстоятельств своей жизни: все это служит лишь опорой. В самой элегии образ героя обобщен, строй его чувств дан суммарно; самая конкретность этих чувств особого свойства: она психологическая, а не бытовая. Давно замечено, что в процессе работы над «Вечером» Жуковский нередко заменял вполне реальные образы окружающего мира условными, литературными: соловья — мифологической «Филомелой», крестьянина-пахаря — «оратаем», дома — «башнями», веселые дружеские встречи — «Вакховыми пирами», и т. п. В этом, однако, проявилось стремление не отвлечь читателя от реальности, увести его в мир поэтического вымысла, а как раз наоборот — приблизить воссозданную картину к эстетическому опыту своего читателя, еще не воспринимавшего в поэзии бытовую конкретность.

Основой поэтического стиля «Вечера» при всей его индивидуальной характерности служит прежний эстетический опыт, хотя и значительно обновленный. Инерция старых поэтических форм — своеобразных «клише» сентиментальной лирики — сказывается, например, в последней строфе, своего рода лирической «виньетке», поэтично, хотя и несколько условно, завершающей элегию:

Так, петь есть мой удел... по долго ль?

Как узнать?...

Ах! скоро, может быть, с Мипваною унылой

Придет сюда Альпина в час вечера мечтать

Над тихой юноши могилой!

(1, 49)

---

<sup>16</sup> Проникновенная лиричность этого стихотворения прекрасно передана в знаменитом дуэте Лизы и Полины из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», в котором использованы VI и VIII строфы «Вечера» Жуковского.

Этот вполне традиционный (на этот раз сентименталистский) мотив получает, однако, в стихотворении новую функцию: он становится своего рода символом целого умонастроения, в рамках которого мир интимных переживаний одинокого мечтателя приобретал своеобразную всеобщность.

«Вечер» явился первым образцом элегии нового типа, романтической и по способам отражения реальной действительности, и по методам психологического анализа. Предромантическая элегия не знает подобной цельности и единства в раскрытии внутреннего мира личности, такой психологической глубины и достоверности в передаче чувств, такой сосредоточенной самоуглубленности и вместе с тем такой способности откликаться на внешние впечатления. Определив пути дальнейшего развития элегического жанра в целом, «Вечер» обозначил начало нового, романтического этапа в творчестве Жуковского.

Романтизм поэта особенно благотворно сказался в его лирике. В ней полнее и глубже всего выразился Жуковский-поэт во всем богатстве его личности, с особым строем мыслей и чувств, идеалов и устремлений. Характернейшая черта мироощущения поэта, которую Белинский видел в «совершенном недовольстве миром, собою, людьми», нашла особенно углубленное отражение в романтической лирике Жуковского, сообщая ей в целом элегическую окраску. Это недовольство имело вполне реальную основу — личную, общественную, социально-историческую. Поэт принадлежал к тому поколению, юность которого совпала с порой оживления либеральных надежд, с эпохой, которую Пушкин образно определил как «дней Александровых прекрасное начало». Жуковский вышел из среды благородно мыслящих идеалистов-просветителей, переживших разочарование в реальных результатах сначала Французской революции, а затем и александровского царствования, закончившегося аракчеевщиной и реакцией. И подобно многим из них, на собственном опыте испытал острые противоречия общественной жизни. Долгие годы, не имея ни состояния, ни службы, он жил на свой скромный литературный заработок. Прошел он и через тяжелые личные испытания и утраты: возвышенно идеальная и одновременно страстная любовь поэта к Маше Протасовой (его племяннице по отцу) натолкнулась на непреодолимые препятствия со стороны матери Маши, не желавшей этого брака по религиозным (а возможно, и сословным мотивам). Вынужденное замужество Маши (вышедшей в 1817 г. за дерптского медика Мойера), а затем и ее ранняя смерть (в 1823 г.) углубляют трагизм мироощущения поэта. Печать пережитых разочарований лежит на всей любовной лирике Жуковского, в которой полно и глубоко отразилась пережитая им сердечная драма. Взятые в своей совокупности стихи, посвященные М. А. Протасовой, от благоговейно восторженного «гимна» «К ней» (1811) до исполненного трагической безнадежности «реквиема» «19 марта 1823 года», представляют

собой своеобразный лирический дневник поэта (в котором все или почти все поддается биографическому комментированию). Но нигде — и в этом проявилось мастерство большого поэта — лирические стихи Жуковского не становятся только рассказом о тех или иных эпизодах его биографии. Поэтическая мысль раскрывается в них путем художественных обобщений. Сохраняя внутреннюю связь с жизненным опытом поэта, они выражают нравственные идеалы и устремления, близкие его современникам, которые буквально зачитывались и «Певцом» (1811), и «Жалобой» (1811), и «Мечтами» (1812).

Мотив жизненного разочарования — один из наиболее характерных для лирики Жуковского:

Что жизнь, когда в ней нет очарованья?  
Блаженство знать, к нему лететь душой,  
Но пропасть зреть меж ним и меж собой,  
Желать всяк час и трепетать желанья...

(1, 110)

Разочарование в жизни, неприятие ее теневых сторон порождают порыв человеческой души в мир прекрасного романтического «там». Жуковский любит противопоставлять «здесь», означающее на особом, условном языке романтической поэзии конкретную жизнь с ее реальными тяготами и невзгодами, и «там» как особый мир, где человеческая душа обретает всю полноту своего бытия. Мир этот в поэзии Жуковского, несмотря на религиозно-мистическую фразеологию, которой пользуется поэт для его определения, не является, конечно, ортодоксально христианским понятием. В лирике Жуковского это понятие очень сложное, эстетически и философски неоднозначное. Оно выражает веру поэта в духовную, созидающую силу, творящую гармонический мир красоты и совершенства. В целом ряде стихов поэта «там» выражает дорогое его сердцу прошлое. В одном из самых проникновенных своих стихотворений — в «Песне» («Минувших дней очарованье», 1818) — поэт расшифровывает «там» как далекие годы юности, проведенные на родине: залогом воспоминаний, упований и несбывшихся надежд остается «жилец безгласный», могила А. И. Плещеевой (поверенной сердечной драмы поэта), похороненной в родных местах:

Зачем душа в тот край стремится,  
Где были дни, каких уж нет?  
Пустынный край не населится,  
Не узрит он минувших лет;  
Там есть один жилец безгласный,  
Свидетель милой старины;  
Там вместе с ним все дни прекрасны  
В единый гроб положены.

(1, 311)

Чаще всего «там» — это Мишенское, Белев, овечьные поэзией детских и юношеских воспоминаний. В вольном переводе из Ша-

тобрана образ родины воспринимается в глубоко личном, лирическом плане:<sup>17</sup>

Там небеса и воды ясны!  
Там песни птичек сладкогласны!  
О родина! все дни твои прекрасны!  
Где б ни был я, но все с тобой  
Душой.

(1, 274—275)

Было бы несколько прямолинейно истолковывать «там» как иллюзорный мир мечты, создаваемый творческой фантазией художника. Для Жуковского мир этот был не только воображаемым, но и вполне реальным: это и «сердца нетленные блага: любовь и сладость возвышенных мыслей» («Теон и Эсхин», 1814), это и верность, и красота, и поэзия — все самое ценное в человеке и человеческой жизни. Чернышевский писал: «Под действительную жизнь, конечно, понимаются не только отношения человека к предметам и существам объективного мира, но и внутренняя жизнь человека; иногда человек живет мечтами, — тогда мечты имеют для него (до некоторой степени и на некоторое время) значение чего-то объективного; еще чаще человек живет в мире своего чувства; эти состояния, если достигают интересности, также воспроизводятся искусством».<sup>18</sup>

Особую прелесть и поэтичность придает лирике Жуковского ее одухотворенность, высота выражаемого в ней нравственного чувства, «идеальность» — свойства, сделавшие поэта «идолом девственных сердец» (Пушкин). В них господствует атмосфера возвышенного лиризма. Поэт нередко передает в своих стихах и приподнятые, эмоционально обостренные состояния, романтическое воодушевление личности:

Лодку вижу.. где ж вожатый?  
Едем!.. будь, что суждено...  
Паруса ее крылаты,  
И весло оживлено.

(1, 108)

В системе лирических жанров Жуковского происходит в 1806—1815 гг. глубокая внутренняя перестройка. «Через медитативные элегии греевского типа и через различные „послания“ Жуковский приходит к новым для русской поэзии формам небольших „песен“ и интимных элегий, развивая напевный тип лирики».<sup>19</sup> Жанровые рамки элегии оказываются тесными для раскрытия нового психологического содержания, и элегия вытесняется в лирическом творчестве Жуковского песней, романсом, сти-

<sup>17</sup> Именно так расшифровывает сам поэт эти стихи в письмах к родным.

<sup>18</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, с. 85.

<sup>19</sup> Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского стиха. — В кн.: Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969, с. 349.

лизацией в народно-поэтическом стиле. Используя песенно-романсный лад, Жуковский добивается удивительной простоты и искренности в передаче чувства:

Для моей души плененной  
Здесь один и был цветок,  
Ароматный, несравненный;  
Я сорвать!.. о что же Рок?  
«Не тебе им насладиться;  
Не твоим ему доцвесть!»  
Ах, жестокий! чем же льститься?  
Где подобный в мире есть.

(1, 93)

Для Жуковского-романтика становится характерным лиризм особого песенного типа, заметно расширивший выразительные возможности русской лирики: разнообразная гамма настроений в песне и романсе выражается более естественно, более свободно и разнообразно, не подчиняясь строгой жанровой регламентации. В своем песенном творчестве поэт опирается на богатую несомненными художественными открытиями национальную традицию (в особенности на любовную лирику сентименталистов — Дмитриева, Нелединского-Мелецкого), а также на опыт немецких поэтов-романтиков и Шиллера по освоению богатейшей сокровищницы народной лирической песни. К фольклорной поэтике генетически восходит целый ряд художественных приемов, характерных для зрелой лирики Жуковского. Он широко использует в песнях и романах вопросительную интонацию, выступающую в новой художественной функции. В оде вопросительная интонация носила чисто риторический характер. В песне она становится эмоционально, лирически многозначной; ею создается особый мелодический рисунок, придающий стиху напевность:

В тени дерев, над чистыми водами  
Дерновый холм вы видите ль, друзья?

(1, 109)

Зачем так рано изменила?  
С мечтами, радостью, тоской  
Куда полет свой устремила?  
Неумолимая, постой!

(1, 146)

Для придания стиху мелодичности и плавности Жуковский постоянно пользуется звуковыми и лексическими повторами, создающими необычайно сложные ритмические рисунки в песнях поэта, кажущихся на первый взгляд предельно простыми и бесхитростными.<sup>20</sup> Он вводит в русскую лирику разнообразные строфические формы — куплеты, стансы, а позднее и октавы; однако в лирическом творчестве Жуковского преобладает куплетная форма, возможности которой он значительно расширяет за счет

<sup>20</sup> Подробнее см. об этом: там же, с. 356—372.

композиционных средств: рефренов, кольцевого построения и т. д.

Для передачи сложных душевных состояний Жуковский нередко прибегает к психологическому параллелизму, разным формам поэтических уподоблений и иносказанию. Примером последнего может служить процитированная выше «Песня» 1809 г., в которой любимая поэта изображается в образе прекрасного цветка. В замечательном романсе «Цветок» (оказавшем влияние на Пушкина) образ цветка — «минутной красоты полей» — уподобляется человеческой жизни, столь же непрочной и быстротечной. Глубина переживаний и чувств, которые поэт стремился воплотить в своем творчестве, заставила Жуковского разработать целую систему романтической символики, всесторонне и полно выразившейся в его лирике: это и излюбленный Жуковским образ странника, воплощающий идею нравственных исканий личности («Путешественник», «Пловец»), и образ «отлученного от ветки» «листа» как символ душевного одиночества («Листок», 1818), и мотив узничества, выражающий мысль о порабощении человека в современном обществе («Узник к мотыльку», 1813). Впервые введенные в русскую поэзию именно Жуковским, эти мотивы получили долгую жизнь в русской лирике, наполняясь новым смыслом в творчестве Пушкина, Лермонтова, Языкова и др.

Поэтическое слово в художественной системе Жуковского обретает эмоциональную и психологическую многозначность, становится конденсатором богатых и тонких ассоциаций, придавая лирическим образам поэта объемность и многомерность.<sup>21</sup> Жуковский любит обновлять стершийся первоначальный смысл поэтических образов, давая им новую жизнь. Он любит также овещать и одушевлять отвлеченные понятия («святое прежде», «веселое вместе», «волшебница дума», «надежда ясная влетела», «с веселым взглядом труд» и т. д.).

А. Блок подчеркивал, что самое «литературное поваторство» романтиков явилось лишь неизбежным следствием «глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому...».<sup>22</sup> В лирике Жуковского глубокая внутренняя связь между новым строем мыслей и чувств личности и самыми формами и способами их передачи обнаруживается с особенной отчетливостью. Вся совокупность образно-стилистических средств поэзии становится у Жуковского сложным и тонким инструментом для передачи всей полноты духовного бытия личности, позволяя поэту коснуться таких сторон и таких глубин ее психологии, которые были совершенно недоступны прежним литературно-эстетическим системам.

<sup>21</sup> Значение слова в поэтическом контексте стихотворений Жуковского раскрыто в кн.: Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 46—108. См. также: Подгаецкая П. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. — В кн.: Смесь литературных стилей. М., 1974, с. 207.

<sup>22</sup> Блок А. Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1962, с. 363.

Внутренние процессы, характеризующие утверждение романтизма в творчестве Жуковского 1806—1815 гг., затронули и область его гражданско-патриотической поэзии. Если в интимной лирике Жуковский мог опираться на традиции сентиментализма и предромантизма, то в сфере гражданской поэзии еще безраздельно царил тогда классицизм. Основным жанром для воплощения гражданско-патриотической темы и в начале XIX в. продолжала оставаться ода. Восприняв одическую традицию еще в годы учения в пансионе, а затем отойдя от нее, Жуковский возвращается к ней уже на новом литературно-эстетическом уровне в «Песне барда над гробом славян-победителей». Написанные в самом конце 1806 г., эти стихи, по указанию самого поэта, «отсылаются к военным обстоятельствам того времени»<sup>23</sup> и свидетельствуют, что в своем творчестве Жуковский не оставался в стороне от важных событий своей современности. Из черновиков «Песни барда» видно, какими напряженными были поиски собственной стилиевой манеры и жанровой формы для воплощения новой для Жуковского военно-патриотической темы. Первые наброски полностью соответствуют жанровому канону оды, но поэт отвергает его как архаический. Удачная идея изобразить барда на поле битвы, подсказанная Жуковскому поэзией Оссиана—Макферсона (приобретавшей все большую популярность в России начала XIX в.), направила развитие поэтической мысли Жуковского в русло традиций русской батальной лирики конца XVIII в., уже давшей первые образцы применения оссиановского стиля для воплощения военной темы. Восприятие Оссиана в аспекте героико-патриотическом было, например, характерным для Державина, широко вводившего оссиановские мотивы и образы в свои оды, написанные «по случаю» тех или иных побед русской армии. Опираясь на державинские традиции, Жуковский делает следующий шаг: он берет у Оссиана и особую жанровую форму «военного плача»,<sup>24</sup> которая позволяет ему передать скорбные настроения «славян» у «гроба» павших в Аустерлицком сражении русских воинов. Условность обстановки и образов, исполненных оссиановского колорита, не снижает эмоционального напряжения в раскрытии избранной поэтом темы. Несмотря на некоторую архаичность стиля (пронизанного славянизмами), «Песнь барда» явилась произведением глубоко новаторским: это была одна из ранних попыток лирической интерпретации батальной темы, шедшей на смену «парению» и «психическому восторгу» оды. Стихотворение Жуковского дает начало особому жанру патриотической лирики — военному гимну («песне барда»), ставшему весьма популярным в поэзии начала века. В творчестве са-

<sup>23</sup> Стихотворения Василия Жуковского, ч. 3. Изд. 2-е. СПб., 1818, с. 221.

<sup>24</sup> См. подробнее: Лезутова Р. В. Поэзия русского классицизма. — Рус. лит., 1965, № 3, с. 64—66.



мого Жуковского оно означает поворот к общественно важным темам, к расширению сферы его поэзии, неотъемлемой частью которой становится отныне гражданско-патриотическая тема.

Годы творческого созревания Жуковского, приходившиеся на эпоху переживаемого Россией общественного подъема, были заполнены событиями большого исторического значения, которые придали творчеству поэта пафос высокой гражданственности. До появления в печати первых произведений Пушкина с именем Жуковского были неразрывно связаны лучшие надежды отечественной литературы: в его патриотических стихах находили свое воплощение думы и чаяния его современников. Это отметил в своем позднейшем отзыве Пушкин, писавший Жуковскому: «Никто более тебя не имел права сказать: глас лиры, глас народа» (13, 258).

Во время Отечественной войны 1812 г. Жуковский, воодушевленный общим патриотическим чувством, вступил в народное ополчение, прошел вместе с русской армией путь от Москвы к Тарутину (а далее к Красному), разделив с нею все опасности и тяготы военного похода. В Тарутинском лагере (при короткой передышке в военных действиях) Жуковский создал свое знаменитое стихотворение «Певец во стане русских воинов». Напечатанное в «Вестнике Европы» (1812, № 23 и 24), оно в сотнях списков разошлось по армии, заучивалось наизусть, вызывало восхищение. Условно-архаическая окраска «Певца во стане» является данью жанровой традиции в трактовке военно-батальной темы, свойственной русской поэзии этих лет. Под оссиановскими образами и древнерусскими костюмами скрывался особый строй мыслей и чувств русского человека нового времени. Поколение, к которому принадлежал Жуковский, прошедшее через опыт 1812 г., с особенной силой и глубиной ощутило общность своей судьбы с историческими судьбами России и народа. Эта слитность общего и частного в едином патриотическом порыве верно схвачена и убедительно раскрыта в «Певце во стане...».

В основе стихотворения лежит не воображаемая, а вполне реальная ситуация: присутствие поэта в военном лагере. В поэтической формуле «певцы — сотрудники вождям» Жуковский определил свое понимание роли поэта как выразителя чувств и стремлений всего народа, поднявшегося на защиту отечества. Поэтические тосты певца — за славных предков, великих полководцев (Святослава, Дмитрия Донского, Петра I, Суворова), за «родину святую», за героев Отечественной войны, живых и павших во славу родины, — раскрывают содержание и смысл патриотического чувства. Родина — это замечательное историческое прошлое, и вся Россия с ее необъятными просторами, и одновременно тот малый клочок родной земли, с которым связаны первые жизненные впечатления каждого русского человека: это его близкие, друзья, любимые! Для самого поэта с родиной связаны и детские

воспоминания о «золотых годах первых лет», и священный круг друзей, и светлое чувство к любимой, и радость поэтического творчества. Переживания поэта близки и понятны каждому его соотечественнику, так как выражают их общие устремления и чувства в пору суровых военных испытаний.

Патриотическое чувство, которое в поэзии классицизма во многом оставалось внеличной ценностью, становится в лирике Жуковского неотъемлемой частью духовного мира личности, выражает разные стороны и грани ее отношения к окружающему миру. В такой трактовке отчетливо выявляется романтический характер «батального» стихотворения Жуковского.

Глубина и масштабность в изображении военных событий сочетаются в стихотворении с искренностью и непосредственностью в передаче лирических переживаний и чувств, высокий патриотический пафос дополняется и усиливается проникновенной лиричностью. Все это ставит «Певца во стане...» на особое место в литературе тех лет и делает его вершинным явлением патриотической лирики Жуковского. Стихотворение, рожденное в военном лагере под аккомпанемент ружейных выстрелов и пушечных залпов, оказалось лучшим стихотворным памятником «российской славы» Отечественной войны и принесло Жуковскому репутацию «певца двенадцатого года».

Созданные вскоре стихотворения «Вождю победителю» (адресованное Кутузову) и «Певец в Кремле» (последнее произведение сам поэт считал весьма «слабым») показывают, что военно-патриотическая тема постепенно идет у Жуковского на спад. Однако опыт, приобретенный им в этой области поэтического творчества, дал новое направление лирике Жуковского, в которой тема родины и ее замечательного прошлого еще долго будет пробуждать творческое вдохновение поэта.

В 1814 г. Жуковский написал послание «Императору Александру», в котором нашла наиболее полное отражение общественно-политическая позиция поэта. Обращение к Александру I становится поводом для выражения глубоких раздумий русского поэта, перед взором которого недавно прошла яркая страница истории его народа. Стихотворение исполнено сознания великого значения Отечественной войны 1812 г., пропитанно восхищением неиссякаемой силой русской нации. Тон его возвышен и благороден. Недаром Пушкин восхищался этим посланием, говоря: «Так! мы можем праведно гордиться: наша словесность, уступая другим в роскоши талантов, тем пред ними отличается, что не носит на себе печати рабского унижения. Наши таланты благородны, независимы... Прочти послание к Александру Жуковского... Вот как русский поэт говорит русскому царю» (13, 179). Пушкин подмечает важнейшую особенность гражданско-патриотической лирики Жуковского — отсутствие в ней верноподданнического духа. Начиная с 1815 г. (времени привлечения Жуковского на придворную службу) адресатами ряда «высоких посланий» и элегий

поэта становятся члены царской семьи и лица, занимающие высокие посты на государственной службе. Однако подобные произведения ни в коей мере не являются панегирическими или официальными, а своеобразно выражают программу «просвещенной монархии», основанную на идеалах гражданской и личной добродетели, справедливости и гуманизма, в которой поэт следует за Карамзиным. Свой гражданский долг Жуковский, подобно Ломоносову, Державину и Карамзину, видел в том, чтобы говорить «царям» «истину», воздействуя на них в духе просветительских идей.

#### 4

Нигде глубокая оригинальность творческой личности Жуковского не выступает с такой яркой очевидностью, как в балладе. В одном из своих поздних писем тонко чувствовавший юмор и любивший шутку поэт писал о себе как о «родителе на Руси немецкого романтизма» и «поэтическом дядьке чертей и ведьм немецких и английских».<sup>25</sup> История литературной баллады на Западе началась знаменитой «Ленорой» А.-Г. Бюргера (1774). Знакомство с английскими народными балладами подало Бюргеру мысль дать литературную обработку немецкой баллады — песни о мертвом женихе, приехавшем за своей невестой. Баллада Бюргера, открывшая «новый род» в поэзии, обошла все европейские страны и всюду послужила толчком к возникновению национальной литературной баллады. Благодаря широкому распространению сюжетной схемы «Леноры» в фольклоре разных европейских народов баллада Бюргера легко «усваивалась» литературной традицией этих стран. Отвечая назревшим эстетическим потребностям в национальном искусстве, она всюду способствовала развитию романтизма. Выбрав для своего дебюта на новом для себя поприще балладной поэзии «Ленору» Бюргера, Жуковский еще одной нитью связал русскую поэзию с общеевропейским литературным процессом. На основе «Леноры» Жуковский создает русскую балладу «Людмила» (1808). Сохраняя сюжетную схему баллады Бюргера, он русифицирует обстановку действия, перенося его в Россию эпохи Ливонской войны, густо насыщает свою балладу русской разговорной и народнопоэтической лексикой. «Краски поэзии, тон выражений и чувств, составляющие характер и дающие физиогномию лицам, обороты, особенно принадлежащие простому наречию и отличающие дух языка народного — вот чем „Ленора“ преобразена в „Людмилу“», — писал Гнедич, одобряя направление творческой работы Жуковского над оригиналом Бюргера.<sup>26</sup> Стремясь соотнести свое «подражание» с эстетическим опытом русского читателя, поэт сглаживает и смягчает нарочитую

<sup>25</sup> Жуковский В. А. Соч., т. 6. Изд. 7-е. СПб., 1878, с. 541.

<sup>26</sup> Сын отечества, 1816, ч. 27, с. 7.

простопародность подлинника, отказывается от ряда сцен, «необразных с верованиями нашего народа», пропизывает все стихотворение атмосферой лиризма и местами сообщает ему оссиановский колорит, не свойственный балладе Бюргера, но отвечающий господствующим тогда представлениям об особом характере мифологических и фантастических представлений северных народов. Этим весьма вольным (неверным, хотя и «прелестным», по определению Пушкина) подражанием Бюргеру Жуковский произвел огромное впечатление на читателей своего времени, перед которыми открылся новый, неизвестный ранее мир поэтических образов и чувств. «Тогдашнее общество бессознательно почувствовало в этой балладе новый дух творчества, новый мир поэзии — и общество не ошиблось», — отметил Белинский (7, 170). «Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною», «бешено-страстная Ленора со скачущим трупом любовника», по свидетельству Ф. Вигеля, поразили воображение современников и вызвали ожесточенные споры. Вигель пишет далее, что своими балладами Жуковский «создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма».<sup>27</sup> Появившиеся вслед за «Людмилой» переводные и оригинальные баллады Жуковского («Кассандра», 1809; «Светлана», 1808—1812; «Адельстан», 1813; «Ивиковы журавли», 1814, и др.) надолго закрепили за поэтом репутацию «балладника», проложили новые пути не только его собственному творчеству, но всей современной ему русской поэзии.

В балладах перед читателем впервые открылся поэтический и исполненный глубокого внутреннего драматизма мир народных легенд, поверий, обрядов и преданий. Богатая сокровищница европейского фольклора эпохи средневековья, недостаточно известная в России, нашла отражение в балладах Шиллера, Гете, Уланда и других поэтов-романтиков, с творчеством которых Жуковский поспешил ознакомить отечественного читателя. До сих пор напряженная динамика «Лесного царя» и поэтическая простота «Рыбака» Гете, лирическая одухотворенность «Рыцаря Тогенбурга» и эмоциональная взволнованность «Кубка» Шиллера, суровая аскетичность баллад Уланда, зловещая фантастика Соути и как бы кованая энергия «Смальгольмского барона» В. Скотта волнуют и восхищают нас в переводах Жуковского, умевшего, как никто другой, найти в русской поэзии ритмы и формы для конгениальной передачи огромного художественного богатства этих произведений.

Подобно своим предшественникам — европейским балладникам, русский поэт в свою очередь обнаружил целые не тронутые литературой пласты отечественной народной фантастики. Обозначая фольклорные жанры, связанные с фантастикой, общим термином «суеверия», Жуковский дал им необычайно высокую эстетическую оценку, назвав их «национальной поэзией, которая

<sup>27</sup> Вигель Ф. Ф. Записки, ч. 3 М., 1892, с. 137.

у нас пропадает, потому что никто не обращает на нее внимание».<sup>28</sup> Но именно эти «суеверные предания» явились почвой для создания национальной русской баллады, первым опытом которой стала «Светлана» Жуковского (1808—1812). Не обнаружив в русском фольклоре сюжета о женихе-мертвце (в Россию подобный сюжет проник сравнительно поздно), поэт нашел множество фольклорных преданий, легенд, поверий, имеющих немало общего с ним, натолкнулся, в частности, на такие своеобразные явления, как русская обрядовая поэзия и разные типы святочных гаданий, во время которых, по народным поверьям, невесте «является» ее будущий жених. Положив в основу сюжета «Светланы» сюжетную схему «Леноры», Жуковский, пользуясь необычайно широким для своего времени кругом фольклорных источников (от «Абевеги русских суеверий» М. Д. Чулкова до устных преданий о «злых мертвецах» и собственных наблюдений над бытованием обрядов), значительно изменил, деформировал ее, максимально приблизив к русскому фольклору. Баллада «Светлана» открывает новые пути освоения литературой 1800—1810-х гг. народного творчества и является значительным достижением в области литературного фольклоризма. Опыт Жуковского оказался настолько удачным и перспективным, что он положил начало интенсивному развитию отечественной баллады, в ряде существенных моментов определив те направления, по которым пойдет в дальнейшем и романтическая проза, в частности фантастическая повесть, и стихотворная сказка в народном духе.

Насыщение баллады элементами русского фольклора — важнейшая, но не единственная особенность балладного творчества Жуковского. Наряду с «русскими балладами» он создает баллады в античном роде (как оригинальные, так и переводные). Культ античности, характерный и для классицизма, обретает в романтическом творчестве Жуковского совершенно иной характер: поэту оказываются в равной мере близкими и трагическая идея предопределенности человеческой судьбы («рока»), и гуманистические устремления античности, воспринятые им через посредство Лессинга и Шиллера. Обе эти тенденции в трактовке античности выражали разные стороны и грани романтического мироощущения: разлад с миром, диссонансы внутренней жизни личности и ее устремления к гармонии и идеалу. Невозможностью разрешения этого противоречия проникнута одна из лучших оригинальных баллад Жуковского — «Ахилл» (1814), созданная по мотивам «Илиады» Гомера. Поясняя свой замысел, Жуковский писал в примечании к этой балладе: «Ахиллу дано было на выбор: или жить долго без славы, или погибнуть в молодости, но со славою — он избрал последнее и полетел к стенам Илиона. Он знал, что конец его вскоре последует за смертью Гектора — и умертвил

<sup>28</sup> Уткинский сборник. Письма В. А. Жуковского, М. А. Мойер и Е. А. Протасовой. М., 1904, с. 89.

Гектора, мстя за Патрокла. Сия мысль о близкой смерти следовала за ним всюду — и в шумный бой, и в уединенный шатер».<sup>29</sup> Монолог Ахилла, составляющий почти все содержание баллады, с большой художественной силой воссоздает, однако, не столько мироощущение античного героя, сколько романтическую раздвоенность сознания, элегическую грусть, питавшую творчество Жуковского. Отмечая, что в этой пьесе «есть прекрасные места», Белинский вместе с тем подчеркивал, что «в греческое созерцание Жуковский внес слишком много своего, — и тон ее выражения сделался оттого гораздо более унылым и расплывающимся, нежели сколько следовало бы для пьесы, которой содержание взято из греческой жизни...» (7, 206).

Иными, во многом противоположными устремлениями проникнуто балладное творчество Жуковского второй половины 1820-х — начала 1830-х гг. Если в раннем творчестве поэта баллады имели глубокую внутреннюю связь с его лирикой, воплощая в сюжетной форме отразившиеся в ней идеи и настроения, то в поздние годы поэт стремится к большей объективности, точности в воссоздании национального и исторического колорита. В эти годы Жуковский отказывается от субъективно-лирической трактовки жанра и не выступает с оригинальными балладами. Это прекрасно почувствовал Пушкин, еще в 1822 г. отметивший: «Мне кажется, что слог Жуковского в последнее время ужасно возмужал, хотя утратил первоначальную прелесть. Уж он не напишет ни „Светланы“, ни „Людмилы“, ни прелестных элегий 1-ой части „Спящих дев“. Дай бог, чтоб он начал создавать» (13, 48). Однако Жуковский не стал «создавать», а продолжал тщательно работать над переводами наиболее выдающихся произведений балладного жанра, добиваясь предельной близости к подлиннику.

Поэт исключительно тонко улавливал общую атмосферу эпохи, ее изменившиеся общественно-эстетические потребности. Лирическая субъективность, сосредоточенность на мире интимных переживаний личности, столь существенная для русской поэзии в пору становления романтизма, в начале 1820-х гг. начинает восприниматься как неправомерное сужение задач поэзии в целом. В эти годы сформировались и окрепли новые течения в русском романтизме, новые тенденции в самом историко-литературном процессе. В свете новых задач по созданию литературы «истинно национальной», выдвинутых и сформулированных литераторами-декабристами и отчасти осуществленных в ранних поэмах Пушкина, роль «психологического романтизма» Жуковского казалась во многом исчерпанной.

Уже в статье А. Бестужева «Взгляд на старую и новую словесность в России» при общей весьма высокой оценке литературного значения Жуковского отмечается в качестве недостатка «германский колорит» его творений, «сходящий иногда в мистику».<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Стихотворения Василия Жуковского. ч. 3. Изд. 2-е. СПб., 1848, с. 231.

<sup>30</sup> Полярная звезда... на 1823 год. СПб., 1822, с. 23.

В эти годы Жуковский рассматривается декабристами еще как литературный соратник: Бестужев и Рылеев дорожат его сотрудничеством в «Полярной звезде», в которой были напечатаны отрывки из «Орлеанской девы», многие баллады и романсы поэта. Но уже в 1824 г. ситуация резко меняется. «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 года» Бестужева и статья «О направлении нашей поэзии особенно лирической в последнее десятилетие» Кюхельбекера содержат резкие отзывы о Жуковском, вызвавшие полемический отклик Пушкина. «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? — возражает он критикам-декабристам. — Потому что зубки прорезались? Что ни говори, Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности; к тому же переводной слог его останется всегда образцовым» (13, 135). Отвечая Пушкину, Рылеев оспаривает его мысль о благотворности влияния Жуковского «на дух словесности»: «К несчастью, влияние это было слишком пагубно: мистицизм, которым проникнута большая часть его стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность, которые в нем иногда даже прелестны, растлили многих и много зла наделали».<sup>31</sup>

В начале 1820-х гг. Жуковский делает попытки нащупать для себя новые пути, освоить новые жанры, расширить круг своих сюжетов и тем. Не случайно внимание поэта привлекла романтическая трагедия Шиллера «Орлеанская дева». Восходящая к Руссо мысль великого немецкого поэта, что «человек создан свободным и свободен даже если рождается в цепях», воодушевляла Жуковского в работе над переводом трагедии. В образе Иоанны поэт воплотил свои высокие представления о мужестве, героизме и нравственной мощи народа. Рисуя Иоанну величественной и сильной, простодушно-трогательной и трагически прекрасной, Жуковский помнил о войне 1812 г., участником которой он был. Недаром первая мысль о переводе знаменитой трагедии явилась у него именно в этот знаменательный для России год. Глубокий подтекст заключается в обращенных к королю словах Иоанны:

К беднейшему в народе правосудным  
И мплостивым будь.

(3, 84)

Поэт мечтал о постановке трагедии на русской сцене; однако пьесой заинтересовался министр внутренних дел В. П. Кочубей, который нашел ее идеи опасными. Пьеса была запрещена для театрального представления. Но поэту удалось полностью опубликовать этот перевод в третьем издании своих сочинений (СПб., 1824). «Орлеанская дева» была воспринята современной критикой как первый во всех отношениях удавшийся опыт романтической трагедии на русском языке. П. А. Плетнев писал, что «появление

<sup>31</sup> Рылеев К. Ф. Стихотворения Статьи. Очерки. Докладные записки. Письма. М., 1956, с. 303.

„Орлеанской девы“ на русском языке составляет эпоху в нашей драматической поэзии». Разъясняя это положение, критик заявлял: «... только со времени перевода „Орлеанской девы“ мы увидели на своем языке романтическую трагедию со всеми совершенствами плана, действия, характеров и красок». Важнейшая заслуга Жуковского, по мнению Плетнева, состояла в том, что он «победил столько трудностей в разговорном языке, которого формы у нас, сравнительно с другими родами поэзии, совсем еще не утверждены, и тем самым облегчил путь другим драматическим писателям». <sup>32</sup> Позднее к этой высокой оценке присоединится Белинский: «Жуковский своим превосходным переводом усвоил русской литературе это прекрасное произведение. И никто, кроме Жуковского, не мог бы так передать этого по преимуществу романтического создания Шиллера...» (7, 200).

В годы созревания революционной идеологии в России и формирования декабристской литературы Жуковский не остался в стороне от общего направления литературного движения, своеобразно отразив его в выборе произведений европейской литературы, которые он считал необходимым предложить русскому читателю. Мысль о переводе одной из наиболее острых в политическом отношении поэм Байрона — «Шильонского узника» — родилась у Жуковского во время путешествия по Швейцарии, при посещении замка Шильон, расположенного вблизи восточных берегов Женевского озера на неприступном острове. С книгой Байрона в руках Жуковский приблизился к грозному замку, служившему тюрьмой знаменитому женевскому гражданину, «мученику веры и патриотизма» Бонивару, воспетому в поэме Байрона.

По цензурным соображениям Жуковский отказался от перевода «Сонета к Шильону», предпосланного поэме и воспевающего свободу — этот «вечный дух неприступного цепям разума». Но перед русским читателем все же предстал настоящий Байрон, переданный «стихами, отзывающимися в сердце, как удар топора, отделяющий от туловища невинно осужденную голову...», — так характеризовал поэму Белинский (7, 209). Выход поэмы из печати (1822) сопровождался восторженными откликами в критике. Похвальную рецензию напечатал О. Сомов в «Сыне отечества». Откликнулся и Пушкин, высоко оценивший перевод Жуковского: «Злодей! в бореньях с трудностью силач необычайный! Должно быть Байроном, чтоб выразить с столь страшной истиной первые признаки сумасшествия, а Жуковским, чтоб это перевыразить» (13, 48). Белинский отмечал, что «наш русский певец тихой скорби и унылого страдания обрел в душе своей крепкое и могучее слово для выражения страшных, подземных мук отчаяния, начертанных молниеносною кистью титанического поэта Англии!» (7, 209).

<sup>32</sup> Труды Вольного общества любителей российской словесности, 1824, ч. 28, с. 261.



Переводы начала 1820-х гг. из Шиллера и Байрона, во многом определившие структуру и пути дальнейшего развития двух важнейших романтических жанров — трагедии и поэмы, завершают период наиболее прямого и интенсивного воздействия Жуковского на литературное движение его времени.

Вторая половина 1820-х—1830-е гг. характеризуются в творчестве Жуковского постепенным спадом лиризма, угасанием малых лирических жанров, преимущественным вниманием к лиро-эпическим формам, возрастающим интересом к эпосу. Эволюция, которую проходит Жуковский в эти годы, несомненно соответствует общим тенденциям историко-литературного процесса последекабрьской поры, в котором ведущая роль переходит к повествовательным жанрам и стихотворному эпосу. В этом направлении идут дальнейшие творческие поиски Жуковского. Не определяя магистрального пути литературного развития, они тем не менее способствуют решению ряда существенных, хотя и более узких эстетических задач.

«Задумывая и воссоздавая эпические произведения — поэмы и повести, переведенные и переложенные из разных эпох, народов и авторов мировой литературы, — отмечает Н. В. Измайлов, — Жуковский тщательно и последовательно вырабатывал стиховые формы».<sup>33</sup> Разработка этих новых для русской поэзии размеров и форм, таких как гекзаметр, повествовательный ямб, введение в русскую поэзию белого стиха сопровождалось художественным освоением сокровищ мировой поэзии. Жуковский как бы возвращается к своему раннему замыслу — дать русскому читателю точные, художественно совершенные образцы искусства всех времен и народов. Он дважды переводит цикл романсов о Сиде,<sup>34</sup> создает русские народные сказки, соревнуясь с Пушкиным и используя его записи сказок Арины Родионовны, перелагает стихами «Ундину» (1837)<sup>35</sup> немецкого романтика Ф. Ламот-Фуке, обращается к индийскому эпосу («Наль и Дамаянти», 1840).<sup>36</sup> В этих переводах реализуются романтические устремления Жуковского: поэтизация прошлого, интерес к средневековью, поиски устойчивого нравственного идеала в патриархальной среде.

## 5

Разнообразный и ценный опыт 1800-х—первой половины 1820-х гг., времени, когда романтизм Жуковского развивался

<sup>33</sup> История русской поэзии, т. 1. Л., 1968, с. 263.

<sup>34</sup> См.: Реморова Н. Б. В. А. Жуковский — читатель и переводчик Гёте. — В кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978, с. 209—301.

<sup>35</sup> См.: *Eichstädt H. Zukovskij als Übersetzer. Drei Studien zu Übersetzungen V. A. Zukovskij aus dem Deutschen und Französischen.* München, 1970.

<sup>36</sup> Подробный анализ появившихся за последние годы работ зарубежных исследователей, посвященных деятельности Жуковского-переводчика, см.: Левин Ю. Д. Зарубежные работы о переводном творчестве Жуковского. — Рус. лит., 1973, № 3, с. 229—235.

в значительной мере вширь, осваивая все новые и новые жанры и роды, создает предпосылки для углубленной постановки Жуковским вопроса о специфике и философии романтического искусства. В пору творческой зрелости поэта его философские взгляды приобретают гораздо большую, чем прежде, систематичность, стройность и последовательность. Присущая ему изначально непосредственность и острота художественного восприятия жизненных впечатлений сочетается теперь с глубокими философскими размышлениями над жизнью, ее загадками и противоречиями. Подобно многим романтикам, он исходил в своем понимании окружающего из идеалистических представлений, считая «внешний мир» двойственным, «скрывающим за видимыми явлениями свою таинственную сущность». <sup>37</sup> Эта сущность — некая духовная первооснова мира — нередко получает у Жуковского мистическое толкование, однако в поэтическом творчестве на первый план выступают другие стороны мировоззрения поэта. Мир поэзии Жуковского сохраняет свою художественную ценность потому, что ни философски, ни эстетически поэт не отрицает объективного существования реальности, вовсе не считает ее (как утверждают некоторые исследователи) порождением сознания воспринимающего субъекта. Жуковский ищет для себя опоры не в субъективных, а в объективных ценностях: в природе, в красоте, в нравственных идеалах. В своих стихах он не ограничивается видимостью жизненных явлений, а стремится проникнуть в их сущность. В лирике, имеющей дело с внутренним миром человека, это стремление оборачивалось одухотворенностью, многоплановостью, объемностью воспроизводимого.

Процесс художественного познания мира, в ходе которого в «конечном» выявляется «бесконечное», во внешней форме обнаруживается вся полнота идеала, великолепно передан Жуковским в стихотворении «Невыразимое» (1819). Природа наделяется здесь таинственной внутренней жизнью, одушевляется «присутствием создателя в творенье». Но через идеалистическую окраску философской концепции стихотворения проступает восторженное, вдохновенное преклонение поэта перед «дивной природой», пробуждающей в человеке безотчетное стремление к слиянию с ней, к постижению ее внутренней гармонии, — стремление, которому трудно найти адекватное выражение в художественном слове:

Хотим прекрасное в полете удержать,  
Ненареченному хотим название дать —  
И обессиленно безмолвствует искусство?

(1, 336)

Не принимая во внимание диалектического взаимоотношения «реального» и «идеального» в романтическом творчестве Жуковского, мы не сможем объяснить, почему многие его стихотворения, становясь со временем все более концептуальными по своей фило-

<sup>37</sup> Семелко И. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975, с. 100.

софско-эстетической устремленности, приобретали вместе с тем и большую конкретную, осязаемую, предметную образность. Очень характерной в этом отношении является элегия «Славянка» (1815), посвященная описанию Павловского парка и его достопримечательностей. Своего рода движущаяся панорама этого замечательного памятника русской культуры конца XVIII—начала XIX в., абсолютно точная во всех своих подробностях, одновременно проникнута общей романтической идеей — порывом человеческой души от тягот и забот повседневности в мир возвышенных чувств и светлых упований на красоту и счастье. Поэт наделяет свою элегию элементами сложной романтической символики.

Прекрасное и в самой жизни, и в искусстве — эта идеальная субстанция, символ духовного инобытия — составляет философскую основу целого ряда стихотворений Жуковского 1815—1824 гг. («Цвет завета», «Лалла Рук», «Таинственный посетитель», «Мотылек и цветы»).

Ах! не с нами обитает  
Гений чистой красоты;  
Лишь порой он навещает  
Нас с небесной высоты...

(1, 360)

Эти строчки, взятые из «Лалла Рук», являются квинтэссенцией романтического идеализма поэта. В специальном примечании к этому стихотворению Жуковский подробно развил свой взгляд на сущность жизни и задачи поэзии, подчеркивая, что «прекрасное существует, но его нет, ибо оно является нам только минутами, для того единственно, чтобы нам сказаться, оживить нас, возвысить нашу душу...» (1, 461).

Но несмотря на все это, поэт не отрешает красоту от живой жизни, находя ее «во всем, что здесь прекрасно, что наш мир животворит» («Лалла Рук»). Жуковский далеко не случайно опирается на известное высказывание Руссо («прекрасно то, чего нет»), однако поэт интерпретирует этот парадокс по-своему: прекрасное — реальная (оно «существует»), но не материальная, а духовная субстанция.

Представления о сущности прекрасного, сложившиеся у Жуковского в весьма стройную систему воззрений к началу 1820-х гг., становятся «символом веры» всей дальнейшей его творческой деятельности. Она вдохновляется романтическим убеждением в высокой общественной миссии искусства как духовно-нравственной силы, призванной преобразовать мир. В 1816 г., обращаясь к Ал. Тургеневу, Жуковский писал: «Поэзия час от часу становится для меня чем-то [все более] возвышенным... Не надобно думать, что она только забава воображения! Этим она может быть только для петербургского света. Но она должна иметь

влияние на душу всего народа, и она будет иметь это благотворное влияние, если поэт обратит свой дар к этой цели».<sup>38</sup>

Получая многостороннее творческое выражение в самых различных по жанру стихотворениях Жуковского, романтизм его эстетических воззрений проявляется и в прозе, в частности в эпистолярных по форме заметках о первом путешествии поэта в Европу. Из них наибольшее принципиальное значение как в эстетическом, так и в литературно-художественном плане имеет заметка «Рафаэлева мадонна» (из письма 1821 г. о Дрезденской галерее), в которой дано ставшее потом знаменитым описание Сикстинской мадонны. Его можно назвать своего рода романтической декларацией, выражающей и характеризующей самый процесс романтического восприятия прекрасного: «Час, который провел я перед этою мадонною, принадлежит к счастливейшим часам жизни... — шепчет поэт. — Я был один; вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. Гений чистой красоты был с нею».<sup>39</sup>

В более поздние годы, в особенности в 1840-е, когда Жуковский предпринял попытку придать своим суждениям последовательно систематический характер и устранить видимые противоречия, в его философско-эстетической концепции на первый план выступили проблемы имманентной сущности прекрасного. В постановке и трактовке этих проблем отчетливо обозначился идеализм эстетических воззрений поэта, приобретший затем откровенно религиозный характер. Жуковский находился тогда в Германии, где и прошло последнее десятилетие его жизни. Окружавшая там поэта консервативная (если не реакционная) среда в немалой степени способствовала усилению его религиозной настроенности и тяги к церковной ортодоксии, не принимаемой им в прежние годы. В цикле статей, названных «Отрывками» (1845—1850), Жуковский попытался свести воедино свое понимание вопросов христианской философии, этики, эстетики и даже политики. Не предназначенные для печати, они сохранились в бумагах поэта. Однако «Отрывки» не являются только заметками для себя: вопросы, затронутые в них, служат предметом оживленного и горячего обсуждения с Гоголем в период его работы над «Выбранными местами из переписки с друзьями», к которым «Отрывки» примыкают по своему жанру. Разделяя с Гоголем мысль о необходимости религиозно-нравственного обновления мира, Жуковский, как и Гоголь, возлагает надежды не только на религию, но и на искусство. Поэт отводит ему особую роль в современной жизни, истолковывая эту роль в плане религиозно-мес-

<sup>38</sup> Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895, с. 163.

<sup>39</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч., т. 12. СПб., 1902, с. 10.

сианском. Жуковский определяет теперь искусство как божественное откровение и непосредственно связывает его с религией. Он открыто выступает против пантеистического понимания духовной первоосновы мира, утверждая, что «бог существует», — но «не метафизический бог пантеизма, безжизненная идея» (именно к такому толкованию был склонен Жуковский в ранние годы), а «бог живой, тройственный, лицо самобытное». <sup>40</sup>

Подобные представления о сущности искусства, отражающие эволюцию мировоззрения поэта, формируются постепенно. Свое художественное воплощение они получают в драматической поэме «Камознс» (1839), созданной в «подражание» романтической драме немецкого драматурга Ф. Мюнх-Беллингаузена (псевдоним: Фр. Гальм). По воспоминаниям К. К. Зейдлица, Жуковский обратился к этой драме в момент тяжелого духовного кризиса, которым ознаменовались для него последние годы пребывания на родине, кризиса, вызванного разладом поэта с придворной средой, крушением иллюзий относительно царского семейства, разочарованием в реальных результатах своей деятельности по воспитанию наследника. Усугублялись эти настроения и сгущающейся атмосферой николаевской реакции, трагической гибелью Пушкина, потерей ближайших друзей и литературных соратников, в частности смертью И. И. Козлова. «Мысли, высказанные в драме Камознсом, и некоторые обстоятельства жизни этого знаменитого поэта, — замечает Зейдлиц, — побудили Жуковского вести работу поспешно, как знамение собственного „memento mori“». Драматическая поэма писалась во время путешествия по Италии, откуда поэт прислал в подарок другу свой портрет, который представляет Жуковского сидящим в скорбном раздумьи у письменного стола. Он подписал под этим портретом последние слова умирающего Камознса:

Поэзия есть бог — в святых мечтах земли!

Даже в переводе видно, как много изменилось настроение его духа. Начало драмы — по большей части прямой перевод с немецкого; но под конец Жуковский так много прибавил к подлиннику своего, что явно намекал на самого себя. <sup>41</sup> В этой драме, может быть, впервые с такой определенностью развит религиозный взгляд на искусство.

В афоризме Камознса «Поэзия — небесной религии сестра земная», как в зародыше, скрываются те идеи, которые станут определяющими в позднем творчестве Жуковского и составят основу его публицистики. В статье «О поэте и его современном значении» (1848), обращенной непосредственно к Гоголю, но адресованной современной литературе и отечественному читателю, Жуковский прибегнул к автоцитате из «Камознса» для того, чтобы,

<sup>40</sup> Там же, т. 10, с. 76.

<sup>41</sup> Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского, с. 162.

осудив современное искусство «за мелкий эгоизм», забвение вечных истин и высшего назначения, противопоставить ему истинного поэта, призванного быть

Воспламенителем, глаголом правды,  
Лекарством душ, безверием крушимых,  
И сторожем нетленной той завесы,  
Которую пред нами горный мир  
Задержит, чтоб порой для смертных глаз  
Ее приподнимать и святость жизни  
Являть во всей ее красе небесной...<sup>42</sup>

Но в этой позднейшей концепции искусства есть и другая сторона, не позволяющая полностью зачеркнуть ее, признать только реакционной, не увидеть в ней никаких связей с русской жизнью 1840-х гг. В пределах этой системы воззрений вырабатывается тот высокий нравственно-этический и в известной мере общественный идеал, с высоты которого подвергается резкому осуждению вся современная жизнь: не только отдельные ее пороки, частные преступления, но и ее несоответствия нравственности в высоком смысле этого слова. Поэт становится моралистом, он обличает правительство, общественные порядки. В этих порою весьма откровенных и смелых суждениях звучит прежний голос поэта-гуманиста, заступника декабристов, прогрессивного писателя пушкинского круга. «Меры нашего правительства клонятся к тому, чтобы снова затворить те двери, которые Петр отворил в Европу», — замечает поэт в заметке под красноречивым названием «Любовь к отечеству», предлагая правительству сделать так, «чтобы нам было хорошо на родине», и советуя «смело отворить настежь дверь на чужбину».<sup>43</sup> В статье «Порядок общественный» развивается мысль, что «не государство для порядка, а порядок для государства. Если правительство будет заботиться об одном порядке исключительно, жертвуя ему благосостоянием лиц, то это будет одна декорация: спереди благовидное зрелище, сзади перепутанные веревки, колеса и холстина».<sup>44</sup> Подобные высказывания неоспоримо свидетельствуют о том, что идеи «гражданской нравственности» не утрачивают своего значения для Жуковского и в самые последние годы его жизни. По-прежнему не иссяк и талант поэта. В 1840-е гг. он много и напряженно работал над переводом на русский язык «Одиссеи» Гомера, «Рустема и Зораба» Фирдоуси, писал поэму «Странствующий жид», в которой отразились и религиозно-нравственные искания, и трагическое мироощущение поэта, постепенно утрачивающего живые связи с эпохой, современниками, русской литературой, активным участником которой поэт привык себя считать за долгие годы своей творческой жизни. То новое, особенное в его поэзии, что в свое время определяло живые процессы русской литературы, было уже

<sup>42</sup> Москвитянин, 1848, № 4, с. 114.

<sup>43</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч., т. 11. СПб., 1902, с. 33.

<sup>44</sup> Там же, с. 32.

высказано и получило новую жизнь в творчестве его последователей и учеников, а сам поэт неизбежно оказывался в стороне от этого движения.

Незадолго до смерти Жуковский пропел свою «лебединую песнь», создав стихотворение «Царскосельский лебедь» (1851). Оно насквозь автобиографично, будучи иносказательным, но глубоко искренним повествованием о трагизме участи и самоощущения поэта, пережившего свое время и самого себя:

.....  
Сумрачный пустынный, из уединенья  
Ты на молодое смотришь поколенья  
Грустными очами; прежнего единый  
Брошенный обломок, в новый лебединый  
Свет на шир веселый гость неприглашенный,  
Ты вступать дичишься в круг неблагоприятный...

(1, 409)

«Царскосельским лебедем» завершается творческий путь Жуковского, славный, но под конец скорбный путь одного из замечательнейших русских поэтов.

По определению Белинского, «Жуковский был первым поэтом на Руси, которого поэзия вышла из жизни» (7, 190). Она выросла из живых, насущных потребностей литературного движения первой трети XIX в., ответила на целый ряд существенных вопросов, поставленных этой эпохой, и — что, может быть, самое важное — дала новые стимулы для дальнейшего развития русской классической поэзии.

К. Н. БАТЮШКОВ

Место К. Н. Батюшкова (1787—1855) в истории русской литературы было определено еще Белинским. В его статьях имя Батюшкова как «замечательного таланта», «великого таланта», художника по преимуществу постоянно стоит вслед за Карамзиным, рядом с Жуковским, перед Пушкиным и рассматривается как необходимое звено в развитии русской поэтической культуры.<sup>1</sup> Заслуги Батюшкова перед русской поэзией особенно велики в обогащении лирических жанров, поэтического языка. Он был непосредственным предшественником Пушкина, во многом близким ему по духу, по поэтическому миросозерцанию. «Батюшков, — писал Белинский, — много и много способствовал тому, что Пушкин явился таким, каким явился действительно. Одной этой заслуги со стороны Батюшкова достаточно, чтобы имя его произносилось в истории русской литературы с любовью и уважением» (7, 228).

Не было и нет единого мнения по поводу литературной позиции Батюшкова, принадлежности его к тому или иному направлению. Современная поэту критика называла его то представителем «новейшей школы», под которой подразумевали формирующийся романтизм, то «неоклассиком», иные же видели в его творчестве преобладание сентиментализма.<sup>2</sup>

В советской историко-литературной науке больше принято называть Батюшкова «преромантиком», хотя существуют и другие концепции. Эту точку зрения ввел в научный оборот с соответствующей аргументацией Б. В. Томапьевский: «Этим словом (т. е. «преромантизмом», — К. Г.) принято называть те явления в ли-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 569; т. 6. М., 1965, с. 22, 290; т. 7. М., 1955, с. 7, 143, 219, 223. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>2</sup> Обзор критических суждений о характере творчества и миросозерцании Батюшкова см.: Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М., 1971.



тературе классицизма, в которых присутствуют некоторые признаки нового направления, получившие полное выражение в романтизме. Таким образом преромантизм есть явление переходное.

Каковы же эти «некоторые признаки»? — «Это прежде всего ясное выражение личного (субъективного) отношения к описываемому, наличие „чувствительности“ (у преромантиков — преимущественно мечтательно-меланхолической, иногда слезливой); чувство природы, при этом часто стремление к изображению природы непривычной; изображаемый пейзаж у преромантиков всегда гармонировал с настроением поэта».<sup>3</sup>

Дальнейшее обоснование точки зрения Б. В. Томашевского находим в обстоятельной монографии Н. В. Фридмана — с той разницей, что автор ее, называя Батюшкова «предромантиком», как и Пушкина раннего периода, отрицает какие бы то ни было связи «идейных основ» поэзии Батюшкова с классицизмом.<sup>4</sup>

Разноречивые суждения о литературной позиции Батюшкова вызваны самим характером его творчества, в котором отражен один из существенных переходных этапов развития русской поэзии.

Конец XVIII — первые годы XIX в. явились периодом расцвета русского сентиментализма, начальной стадии формирования романтического направления. Для этой эпохи характерны переходные явления, отражающие как новые тенденции, так и влияние все еще действующих эстетических норм классицизма. Батюшков явился типичной фигурой этого времени, названного Белинским «странным», когда «новое являлось, не сменяя старого и старое и новое дружно жили друг подле друга, не мешая одно другому» (7, 241). Никто из русских поэтов начала XIX в. не ощущал так остро, как Батюшков, потребность обновления устаревших норм и форм. В то же время его связи с классицизмом, несмотря на преобладание романтической стихии в его поэзии, были достаточно прочны, что также отметил Белинский. Усмотрев в ряде ранних «пьес» Пушкина «*подновленный классицизм*», Белинский назвал их автора «улучшенным, усовершенствованным Батюшковым» (7, 367).

Литературное направление формируется не в пустом пространстве. Начальная стадия его не обязательно знаменуется манифестом, декларацией, программой. Она всегда имеет свою предысторию с момента возникновения в недрах прежнего направления, постепенного накопления в нем определенных признаков и дальнейшего движения к качественным изменениям, от низших форм к высшим, в которых с наибольшей полнотой находят выражение эстетические принципы нового направления. В нарождающемся, в новом в той или иной степени присутствуют

<sup>3</sup> Томашевский Б. К. Н. Батюшков. — В кн.: Батюшков К. Н. Стихотворения. Л., 1948, с. XXXIX—XL.

<sup>4</sup> Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова, с. 256—257.

какие-то черты старого, преобразованные, обновленные в соответствии с требованиями времени. В этом и состоит закономерность преемственности, непрерывности литературного процесса.

При изучении литературной деятельности такой типичной фигуры переходной эпохи, какой является Батюшков, важно прежде всего уяснить соотношение, своеобразное сочетание в его поэзии нового и старого, того, что является главным, определяющим миросозерцание поэта.

Батюшков шел рядом с Жуковским. Их творчество составляет закономерное звено процесса обновления поэзии, обогащения ее внутреннего содержания и форм. Они оба опирались на достижения карамзинского периода, были представителями нового поколения. Но хотя общая тенденция развития их творчества была единой, шли они разными путями. Лирика Жуковского выросла непосредственно в недрах сентиментализма. У Батюшкова также связи с сентиментализмом были органическими, хотя и в его лирике сохранились в преобразованной форме некоторые черты классицизма. Он, с одной стороны, продолжал (это главная, магистральная дорога его творческого развития) элегическую линию сентиментализма; с другой, в своем стремлении к ясности, строгости форм опирался на достижения классицизма, что и давало повод современной поэту критике называть его «неоклассиком».

Батюшков прожил тревожную жизнь. Родился он в Вологде 29 мая (по н. ст.) 1787 г. в старинной дворянской семье. Воспитывался в петербургских частных пансионах. Затем служба в Министерстве народного просвещения (делопроизводителем). Тогда же (1803 г.) начинается его дружба с Н. И. Гнедичем, завязываются знакомства с И. П. Пниним, Н. А. Радищевым, И. М. Борном. В апреле 1805 г. Батюшков вступает в «Вольное общество словесности, наук и художеств». В том же году в журнале «Новости русской литературы» появляется первое печатное произведение Батюшкова — «Послание к моим стихам». Во время второй войны с наполеоновской Францией (1807) он принимает участие в походах русской армии в Пруссию; в 1808—1809 гг. — в войне с Швецией. В битве под Гейльсбергом Батюшков был тяжело ранен в ногу. В 1813 г. он участвовал в сражениях под Лейпцигом в качестве адъютанта генерала Н. Н. Раевского.

К 1815 г. относится личная драма Батюшкова — увлечение Анной Федоровной Фурман.

В конце 1815 г., когда карамзинисты в противовес консервативной «Беседе любителей российского слова» создали свое литературное объединение «Арзамас», Батюшков становится членом его, выступает с защитой программы языковой реформы Н. М. Карамзина.

В 1817 г. увидело свет двухтомное собрание сочинений Батюшкова «Опыты в стихах и прозе», единственное прижизненное издание сочинений поэта. В 1818—1821 гг. он в Италии на дип-

ломатической службе, где сближается с Н. И. Тургеневым (впоследствии один из видных деятелей «Союза благоденствия»)<sup>5</sup>

Батюшков ненавидел канцелярскую работу, хотя и вынужден был служить. Он мечтал о свободном творчестве и превыше всего ставил призвание поэта.

Трагической была литературная судьба Батюшкова. Тридцати четырех лет от роду он навсегда оставляет поле «словесности». Затем молчание, длительная (унаследованная от матери) душевная болезнь и смерть от тифа 7 (19) июля 1855 г.

Безумие поэта — результат не только наследственности, но и повышенной ранимости, слабой защищенности. В письме к Н. И. Гнедичу в мае 1809 г. Батюшков писал: «Люди мне так надоели, и все так наскучило, а сердце пусто, надежды так мало, что я желал бы уничтожиться, уменьшиться, сделаться атомом»<sup>6</sup>. В ноябре того же года, в письме ему же «Если проживу еще десять лет, я сойду с ума... Мне не скучно, не грустно, а чувствую что-то необыкновенное, какую-то душевную пустоту»<sup>7</sup>. Так задолго до наступления кризиса Батюшков предчувствовал печальный исход переживаемой им внутренней драмы.

На процесс формирования эстетических взглядов Батюшкова благотворное влияние оказали его близкое знакомство и дружба со многими видными литературными деятелями того времени.

Из ближайшего окружения Батюшкова следует особо выделить Михаила Никитича Муравьева (1757—1807), двоюродного дядю поэта, под сильным влиянием которого он находился, у которого учился и советами которого дорожил. Муравьев направлял и поощрял его первые шаги на поприще литературы.

Чувствительность, мечтательность, задумчивость, которыми определяется эмоциональная тональность лирики Батюшкова, в своих первоначальных выражениях присутствуют в стихотворениях Муравьева как их составная часть, как характерная их черта.

Муравьев отвергал рассудочное «витийство», холодный рационализм в поэтическом творчестве, призывал к естественности и простоте, поискам «сокровищ» в собственном сердце. Муравьев — первый русский поэт, обосновавший достоинство «легкой поэзии» как поэзии малых лирических форм и неофициальных, интимных тем. Он написал целый трактат в стихах, где излагаются стилистические принципы «легкой поэзии».

В «Опыте о стихотворстве» он писал:

Любите здравый смысл: плевайтесь простотою

Бегите ложного искусства и ума

<sup>5</sup> См.: *Майков Л. Н.* О жизни и сочинениях К. Н. Батюшкова. — В кн.: *Батюшков К. Н.* Соч., т. 1, кн. 1. СПб., 1887, с. 1—316.

<sup>6</sup> *Батюшков К. Н.* Соч., т. 3. СПб., 1886, с. 35.

<sup>7</sup> Там же, с. 51.

Ты помни цель свою, умей без сожаленья  
Честолубивые отбросить украшенья

Слог должен быть реке прозрачнейшей подобен:  
Стремителен, но чист и без разливу полн.

(«Опыт о стихотворстве»,  
1774—1780) <sup>8</sup>

Эти «правила», изложенные языком поэзии, не потерявшие своей значение и в наши дни, не обладали бы столь притягательной действенной силой, если бы не подкреплялись созданными Муравьевым образцами простой и благозвучной русской поэтической речи:

Полон вечер твой прохлады —  
Берег движется толпой,  
Как волшебной серенады  
Глас приносится волной

Въявь богиню благосклонну  
Зрит восторженный пиит,  
Что проводит ночь бессонну,  
Опершися на гранит.

(«Богине Невы», 1794) <sup>9</sup>

Не только в тематике, в разработке лирических жанров, но и в работе над языком, стихом Батюшков опирался на опыт и достижения своего талантливого предшественника и учителя. То, что в поэзии Муравьева намечено контурами как программа, находит развитие в лирике Батюшкова, чему способствовала общность эстетической платформы, общность взглядов на поэзию.<sup>10</sup>

В своей первой поэтической декларации («Послание к стихам моим», 1804 или 1805) Батюшков пытается определить свою позицию, свое отношение к современному состоянию русской поэзии. С одной стороны, он отталкивается от одописания (кто «стихи марает», «оды сочиняет»), с другой — от излишеств сентиментализма (плаксивости, игры в чувствительность). Здесь же осуждает «поэтов — скучных вралей», которые «не вверх летят, не к небу, а «к земли». В этом коренном вопросе о соотношении идеального («неба») и реального («земли») Батюшков разделял романтическую точку зрения: «Что в громких песнях мне? Доволен я мечтами...»; «...мечтаньем бываем к счастью ближе»; «...мы сказки любим все, мы — дети, но большие». «Мечта» противостоит рассудочности, рационализму:

Что в истине пустой? Она лишь ум сушит,  
Мечта всё в мире золотит,  
И от печали злыя  
Мечта нам щит.

<sup>8</sup> Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967, с. 132—134.

<sup>9</sup> Там же, с. 235—236.

<sup>10</sup> Кулакова Л. Поэзия М. Н. Муравьева. — В кн.: Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967, с. 48.

Ах, должно ль запретить и сердцу забываться,  
Поэтов променя на скучных мудрецов!

(«Послание к Н. И. Гнедичу»,  
1805) <sup>11</sup>

Ничто так не характеризует личность Батюшкова-поэта, как мечтательность. Сквозным лейтмотивом проходит она через всю его лирику, начиная с первых стихотворных опытов:

И горечь сладостна бывает:  
Он в горести мечтает.

.....  
Стократ мы счастливы мечтаньем скоротечным!  
(«Мечта», 1802—1803; с. 55—56)

Спустя многие годы поэт возвращается к своему раннему стихотворению, посвящая восторженные строки поэтической мечте:

Подруга нежных муз, посланница небес,  
Источник сладких дум и сердцу милых слез,  
Где ты скрываешься, Мечта, моя богиня?  
Где тот счастливый край, та мирная пустыня,  
К которым ты стремишь таинственный полет?

Ничто — ни богатство, «ни свет, ни славы блеск пустой» — не заменяет мечты. В ней — высшее счастье:

Так хижину свою пост дворцом считает  
И счастлив — он мечтает.

(«Мечта», 1817; с. 223—224, 229)

В формировании эстетики русского романтизма, романтических представлений о поэзии и поэте роль Батюшкова была исключительна, столь же велика, как и Жуковского. Батюшков первый в истории русской поэзии дал проникновенное определение вдохновения как «порыва крылатых дум», состояния внутреннего ясновидения, когда молчит «страстей волнение» и «светлый ум», освобожденный от «земных уз», парит «в поднебесной» («Мои пенаты», 1811—1812). В «Послании И. М. Муравьеву-Апостолу» (1814—1815) эта же тема получает развитие, приобретая все более романтический характер:

Я вижу мысленно, как отрок вдохновенный  
Стоит в безмолвии над бездной разъяренной  
Среди мечтания и первых сладких дум,  
Прислушивая волн однообразный шум...  
Лицо горит его, грудь тягостно вздыхает,  
И сладкая слеза ланиту орошает...

(с. 186)

Поэзия рождена солнцем. Она — «пламень небесный», язык ее — «язык богов» («Послание к Н. И. Гнедичу», 1805). Поэт — «дитя неба», скучно ему на земле, он рвется к «небу». Так посте-

<sup>11</sup> Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1964, с. 71. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

ленно складывается у Батюшкова не без воздействия традиционных представлений романтическая концепция «поэзии» и «поэта».<sup>12</sup>

В личности Батюшкова преобладало то, что было названо Белинским «благородной субъективностью» (5, 49). Преобладающая стихия его творчества — лиризм. Не только оригинальные произведения, но и переводы Батюшкова отмечены печатью его неповторимой личности. Переводы Батюшкова — не переводы в строгом смысле, а скорее переделки, вольные подражания, в которые он вносит собственные настроения, темы и мотивы. В русифицированном переводе «1-й сатиры Боало» (1804—1805) присутствует лирический образ самого обитателя Москвы, поэта, «несчастливого», «нелюдимого», который бежит от «славы и шума», от пороков «света», поэта, который «людям век не льстил», «не лгал», в песнях которого «святая истина». Не менее важна была для Батюшкова идея независимости и неподкупности певца. Пусть он «беден», «терпит холод, жар», «забыт людьми и светом», но он не может мириться со злом, не желает «ползти» перед властью имущими, не желает писать оды, мадригалы, воспевать «богатых подлецов»:

Скорее я почту простого селянина,  
Который потом хлеб крошит насущный свой,  
Чем этого глупца, большого господина,  
С презреньем давит что людей на мостовой!

(с. 62—63)

В переводе сатиры Буало отражена жизненная позиция Батюшкова, его презрение к «богатым подлецам», которым «противен правды свет», для которых «священного в целом мире нет». «Священно» же для поэта — «дружество», «добродетель», «невинность чистая», «любовь, краса сердец и совесть». Здесь же дана и оценка действительности:

Порок здесь царствует, порок здесь властелин,  
Он в лентах, в орденах, повсюду ясно зрится...

(с. 64)

Батюшков дважды обращается к «священной тени» Торквато Тассо, пытается переводить (сохранились отрывки) его поэму «Освобожденный Иерусалим». В стихотворении «К Тассу» (1808) отобраны те факты и ситуации биографии итальянского поэта, которые позволяли Батюшкову выразить «многие свои затаенные думы» о собственном жизненном пути, о переживаемой им личной трагедии.<sup>13</sup> Какая награда ожидает поэта «за песни стройные»? — «Зоилов острый яд, притворная хвала и ласки царедворцев, отравы для души и самых стихотворцев» (с. 84). В эгегии

<sup>12</sup> См. также статью Батюшкова 1815 г. «Нечто о поэте и поэзии» (*Батюшков К. Н. Соч.*, М., 1955, с. 373—379).

<sup>13</sup> *Благой Д.* Судьба Батюшкова. — В кн.: *Батюшков К. Н. Соч.* М.—Л., 1934, с. 7.

«Умиравший Тасс» (1817) Батюшков создает образ «страдальца», «изгнанника», «странника», которому нет «на земле пристанища». <sup>14</sup> «Земному», «мгновенному», «бренному» в лирике Батюшкова противостоят возвышенное, «небесное». Вечность, бессмертие — «в твореньях величавых» «искусств и муз». <sup>15</sup>

Презрением к богатству, знатности, чинам проникнуты эпикурейские мотивы лирики Батюшкова. Дороже поэту свобода, воспеваемый им идеал личной независимости, «вольности и спокойствия», <sup>16</sup> «беспечности и любви»:

«Счастлив! счастлив, кто цветами  
Дни любви украшал,  
Пел с беспечными друзьями  
И о счастья... мечтал!  
Счастлив он, и втрое боле,  
Всех вельможей и царей!  
Так давай, в безвестной доле,  
Чужды рабства и цепей,  
Кое-как тянуть жизнь нашу,  
Часто с горем пополам,  
Наливать полнее чашу  
И смеяться дуракам!»

(«К Петину», 1810; с. 121—122)

Этот вывод — заключение к размышлениям о жизни. Перед этой «песней» с призывом к «беспечности» — знаменательные строки:

Я возьмусь за ум... да радость  
Уживется ли с умом?

(с. 122)

«Ум» здесь в смысле рассудочности, противостоящей чувству, губящей радость. Отсюда культ чувства, желание жить «сердцем».

В стихотворении «К друзьям» (1815) Батюшков называет себя «беспечным поэтом», что дает повод к неверным толкованиям пафоса его творчества. Его эпикуреизм вытекал из его жизненной позиции, из его «философской жизни». «Жизнь — миг! Не долго веселиться». Беспощадное время уносит все. А потому

О, пока бесценна младость  
Не умчалася стрелой,  
Пей из чаши полной радость...

(«Элизий», 1810; с. 116)

Все лучшее, значительное в творчестве Батюшкова, составляющее непреходящую эстетическую ценность его лирики, в известной мере связано с понятием «легкой поэзии», зачинателем которой на русской почве был М. Н. Муравьев.

<sup>14</sup> Верховский П. П. Батюшков. — В кн.: История русской литературы, т. 5. М.—Л., 1941, с. 413.

<sup>15</sup> См. также стихотворение Батюшкова «Судьба Одиссея» (1814).

<sup>16</sup> Ср. у Пушкина: «На свете счастья нет, но есть покой и воля...» («Пора, мой друг, пора. покоя сердце просит...»).

Термин «легкая поэзия» может быть истолкован по-разному. Важно, как Батюшков сам его понимал. Это прежде всего не легкий жанр салонной, жеманной лирики, а один из труднейших родов поэзии, требующий «возможного совершенства, чистоты выражения, стройности в слого, гибкости, плавности; он требует истины в чувствах и сохранения строжайшего приличия во всех отношениях. . . поэзия и в малых родах есть искусство трудное и требующее всей жизни и всех усилий душевных».<sup>17</sup>

В область «легкой поэзии» Батюшков включал не только стихотворения в духе Анакреона, но и вообще малые формы лирики, интимно-личные темы, «грациозные» тончайшие ощущения и чувствования. Батюшков страстно защищал достоинство малых лирических форм, что имело для него принципиальное значение. Он искал опору в прошлых достижениях русской поэзии, выделяя тенденции, линию ее развития, в которой он находил отражение «Анакреоновой музыки».<sup>18</sup> Теми же соображениями был продиктован и повышенный интерес Батюшкова к французской «легкой поэзии», в частности Парни.

Это было время, когда определяющим признаком нового стиля становится чувствительность — знамя сентиментализма. Для Батюшкова поэзия — «пламень небесный», сочетающий «в составе души человеческой» «воображение, чувствительность, мечтательность».<sup>19</sup> В этом аспекте воспринималась им и поэзия античной древности. Кроме личного пристрастия на Батюшкова оказали влияние и веяния, литературные увлечения его времени, «тяга к восстановлению античных форм. . . От древности брались наиболее чувствительные произведения, в лирике переводились и служили предметом подражания элегии: Тибулл, Катулл, Проперций. . .».<sup>20</sup>

Батюшков обладал редким даром постижения своеобразия эллинистической и римской культуры, умением передать средствами русской поэтической речи всю красоту и обаяние лирики античности. «Батюшков, — писал Белинский, — внес в русскую поэзию совершенно новый для нее элемент: античную художественность» (6, 293).

Желание «забыть печаль», «топить горе в полной чаше» приводило к поискам «радости и счастья» в «беспечности и любви». Но что такое «радость» и «счастье» в «скоротечной жизни»? Эпикуреизм Батюшкова, названный Белинским «идеальным» (6, 293), — особого свойства, он ярко окрашен тихой мечтательностью и врожденной способностью всюду искать и находить прекрасное. Когда поэт зовет к «беспечности златой», советует и «мудрость в шутками мешать», «искать веселья и забавы», то не

<sup>17</sup> «Речь о влиянии легкой поэзии на язык», 1816 (*Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе.* М., 1977, с. 11—12).

<sup>18</sup> Там же, с. 9—10.

<sup>19</sup> «Нечто о поэте и поэзии», 1815 (там же, с. 20).

<sup>20</sup> *Томашевский В. К. Н. Батюшков*, с. XXVI—XXVII.



следует думать, что здесь речь идет о грубых страстях. Земные наслаждения сами по себе ничего не стоят в глазах поэта, если не согреты мечтой. Мечта придает им изящество и обаяние, возвышенность и красоту:

... печаль забудем,  
Мечтать во сладкой неге будем:  
Мечта — прямая счастья мать!

(«Совет друзьям», 1806; с. 75)

Содержание поэзии Батюшкова далеко не ограничивается стихотворениями в антологическом роде. Она во многом предвосхитила, предопределила тематику и основные мотивы русской романтической поэзии: воспевание свободы личности, независимости художника, враждебность «холодной рассудочности», культ чувства, тончайших «чувствований», движения «жизни сердца», преклонение перед «дивной природой», ощущение «таинственной» связи души человека с природой, вера в поэтическую мечту и вдохновение.

Много существенно нового внес Батюшков в развитие лирических жанров. Особенно важна его роль в становлении русской элегии. В его лирике продолжается процесс дальнейшей психологизации элегии. Традиционные элегические жалобы на судьбу, муки любви, разлуку, неверность любимой, — все то, что в изобилии встречается в элегиях конца XVIII в., в поэзии сентименталистов, — обогащается в элегиях Батюшкова выражением сложных индивидуальных переживаний, «жизни» чувств в их движении и переходах. Впервые в русской лирике находят выражение сложные психологические состояния с такой непосредственностью и искренностью трагически окрашенного чувства и в такой изящной форме:

Есть странствиям конец — печалям никогда!  
В твоём присутствии страдания и муки  
Я сердцем новые познал.  
Они ужаснее разлуки,  
Всего ужаснее! Я видел, я читал  
В твоём молчаньи, в прерывном разговоре,  
В твоём упылом взоре,  
В сей тайной горести потупленных очей,  
В улыбке и в самой веселости твоей  
Следы сердечного терзанья...

(«Элегия», 1815; с. 200)

Для судеб русской лирики не менее важное значение имела психологизация пейзажа, усиление его эмоциональной окраски. При этом в элегиях Батюшкова бросается в глаза характерное для романтической поэзии пристрастие к ночному (лунному) пейзажу. Ночь — пора мечтаний. «Мечта — дочь ночи молчаливой» («Мечта», 1802 или 1803):

...как солнца луч потухнет средь небес,  
Один в изгнании, один с моею тоскою,  
Беседу в ночи с задумчивой луною!

(«Вечер. Подражание Петрарке»,  
1810; с. 115)<sup>21</sup>

Там, где Батюшков обращается к созерцательно-мечтательному изображению ночного пейзажа в попытках передать «живописную красоту» природы, «живописать» ее картины средствами поэтической речи, сказывается его близость к Жуковскому, родство с ним не только по общим литературным истокам, но и по характеру восприятия, образной системе, даже по лексике:

... В долине, где журчит источник и сверкает,  
В ночи, когда луна нам тихо льет свой луч,  
И звезды ясные сияют из-за туч...

(«Бог», 1801 или 1805; с. 69)

Коснусь волшебныя струны,  
Коснусь... и нимфы гор при месячном сияньи,  
Как тени легкие, в прозрачном одеяньи  
С сильванами сойдут услышать голос мой.  
Наяды робкис, всплывая над водой,  
Восплещут белыми руками,  
И майский ветерок, проснувшись на цветах,  
В прохладных рощах и садах,  
Повеет тихими крылами...

(«Послание графу Виельгорскому»,  
1809; с. 104)

Отечественная война 1812 г. стала важным рубежом в духовном развитии Батюшкова, вызвала известные сдвиги в его общественных настроениях. Война принесла дотоле слабо звучащую в лирике поэта гражданскую тему. В эти годы Батюшков пишет ряд патриотических стихотворений, в числе их послание «К Дашкову» (1813), в котором поэт в дни народного бедствия, «среди развалин и могил», когда «милая родина» в опасности, отказывается «петь любовь и радость, беспечность, счастье и покой»:

Нет, нет! талапт погибни мой  
И лира дружбе драгоценна,  
Когда ты будешь мной забвенна,  
Москва, отчизны край златой!

(с. 154)

Не случайно, что именно в эти годы, после Отечественной войны, в атмосфере общего подъема национального самосознания у Батюшкова появляется настойчивое желание расширить область элегии. Тесными казались ему ее рамки для осуществления своих новых замыслов, поэтической разработки исторических, героических тем. Поиски поэта шли не в одном направлении. Он

<sup>21</sup> См. также стихотворения Батюшкова «Н. И. Гнедичу» (1808), «Тепь друга» (1814) и др.

экспериментирует, обращается к русско́й балладе, даже басне. Батюшков тяготеет к многотемности, сложным сюжетным построениям, к сочетанию мотивов интимной элегии с исторической медитацией. Примером подобного сочетания может служить известное стихотворение, отмеченное Белинским в числе высших достижений Батюшкова, — «На развалинах замка в Швеции» (1814). Вступление, мрачный ночной пейзаж, написанный в оссиановской манере, вполне соответствует характеру мечтательного раздумья и придает романтическое звучание всему произведению:

Я здесь, на сих скалах, висящих над водой,  
В священном сумраке дубравы  
Задумчиво брожу и вижу пред собой  
Следы протекших лет и славы:  
Обломки, грозный вал, поросший злаком ров,  
Столбы и ветхий мост с чугунными цепями,  
Твердые мшистые с гранитными зубцами  
И длинный ряд гробов.  
Всё тихо: мертвый сон в обители глухой.  
Но здесь живет воспоминанье:  
И путник, опершись на камень гробовой,  
Вкушает сладкое мечтанье.

(с. 172)

Батюшков обладал редким даром: силою мечтательного воображения «оживлять» прошлое, приметы которого одухотворены в его стихах единым чувствованием. Созерцание развалин в ночной тишине незаметно переходит в мечтательное раздумье о людях, отважных воинах и свободолюбивых скальдах, и бренности всего земного:

Но всё покрыто здесь угрюмой ночи мглой,  
Всё время в прах преобратило!  
Где прежде скальд гремел на арфе золотой,  
Там ветер свищет лишь уныло!

.....  
Где вы, отважные толпы богатырей,  
Вы, дикие сыны и брани и свободы,  
Возникшие в снегах, средь ужасов природы,  
Средь копий, средь мечей?

Погибли сильные! .....

(с. 174) <sup>22</sup>

Подобное восприятие далекого исторического прошлого не является данью моде, как это нередко встречается; оно внутренне присуще Батюшкову-поэту, что подтверждается другим аналогичным описанием, где впервые в русской лирике дана поэтическая «формула» «тайного» языка природы:

Природы ужасы, стихий враждебных бой,  
Ревущие со скал угрюмых водопады,  
Пустыни снежные, льдов вечные громады

<sup>22</sup> Пристрастие к песням скальдов и к суровой красоте северной природы Батюшков высказал и в статье 1815 г. «Нечто о поэте и поэзии» (*Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе*, с. 26—27).

Иль моря шумного необозримый вид —  
Всё, всё возносит ум, всё сердцу говорит  
Красноречивыми, но тайными словами,  
И огонь поэзии питает между нами.

(«Послание И. М. Муравьеву-Апостолу»,  
1814—1815; с. 186)

Стихотворение «На развалинах замка в Швеции», несмотря на наличие в нем элементов других жанров (баллады, оды),<sup>23</sup> является все же элегией, той ее разновидностью, которую можно назвать исторической медитативной элегией.

Созерцательность, мечтательность, задумчивость, уныние, грусть, разочарование, сомнение — слишком общие понятия, в особенности когда речь идет о лирической поэзии; они наполняются разным психологическим содержанием, получающим различную окраску в зависимости от индивидуальности поэта. Мечтательность, например у сентименталистов (вернее у эпигонов этого направления), нередко была напускная, дань моде, излишне слезливая. В лирике Жуковского и Батюшкова мечтательность выступает в новом качестве, сочетаясь с элегической грустью, проникнутая философическим раздумьем, — поэтическое состояние, которое им обоим присуще внутренне. «В произведениях этих писателей (Жуковского и Батюшкова, — К. Г.), — писал Белинский, — ... языком поэзии заговорили уже не одни официальные восторги, но и такие страсти, чувства и стремления, источником которых были не отвлеченные идеалы, но человеческое сердце, человеческая душа» (10, 290—291).

И Жуковский и Батюшков многим были обязаны Карамзину и сентиментализму, а также и «Арзамасу». В их мечтательности было много общего, но было и различие. У первого она носит преимущественно созерцательный характер с мистической окраской. У второго — мечтательность не «заменяется», как предполагал Белинский (6, 293), а сочетается с задумчивостью, — выражаясь словами самого Батюшкова, «задумчивостью тихой и глухой».<sup>24</sup>

Батюшков писал и в прозе. Прозаические опыты Батюшкова отражают общий процесс поисков новых путей, стремление автора к жанровому многообразию (см. гл. 3).

Батюшков рассматривал свои прозаические опыты как «материал для поэзии». Он обращался к прозе главным образом для того, чтобы «писать хорошо в стихах».

Белинский невысоко ценил прозаические произведения Батюшкова, хотя отмечал их «хороший язык и слог» и видел в них

<sup>23</sup> Б. В. Томашевский писал об «одической природе» элегии «На развалинах замка в Швеции» и тут же добавлял: «Эти стихи переходят в элегические размышления, в которых от оды осталась широта темы» (Томашевский Б. К. Н. Батюшков, с. XXXVIII).

<sup>24</sup> «Вечер у Кантемира», 1816 (см.: Батюшков К. Н. Соч. М., 1955, с. 367).

«выражение мнений и понятий людей своего времени» (1, 167). В этом плане прозаические «опыты» Батюшкова оказали воздействие на становление стиля пушкинской прозы.<sup>25</sup>

Велики заслуги Батюшкова в обогащении русского поэтического языка, культуры русского стиха. В споре о «старом» и «новом слоге», в этом центральном вопросе общественно-литературной борьбы эпохи, имевшем более широкое значение, нежели проблема языка литературы, Батюшков стоял на позициях карамзинистов. Главными достоинствами «стихотворного слога» поэт считал «движение, силу, ясность».<sup>26</sup> В своем поэтическом творчестве он придерживался этих эстетических норм, в особенности последней — «ясности». По определению Белинского, он внес в русскую поэзию «правильный и чистый язык», «звучный и легкий стих», «пластицизм форм» (1, 165; 5, 551).

Белинский признавал «важное значение» Батюшкова для истории русской литературы, называл Батюшкова «одним из умнейших и образованнейших людей своего времени», говорил о нем как об «истинном поэте», одаренном от природы великим талантом. Тем не менее в общих суждениях о характере и содержании поэзии Батюшкова критик был излишне суров. Поэзия Батюшкова казалась Белинскому «узкой», излишне личной, бедной по содержанию с точки зрения ее социального звучания, выражения в ней национального духа: «Муза Батюшкова, вечно скитаясь под чужими небесами, не сорвала ни одного цветка на русской почве» (7, 432). Белинский никак не мог простить Батюшкову его увлечение «легкой поэзией» Парни (5, 551; 7, 128). В суждениях критика, возможно, сказалось и то обстоятельство, что он писал о Батюшкове как о предшественнике Пушкина, в связи с Пушкиным — и в оценках лирики Батюшкова критерием мог служить необъятный мир поэзии Пушкина.

Рано определился круг элегических дум Батюшкова. Он глубоко верил в силу изначальных «первых впечатлений», «первых свежих чувств» («Послание И. М. Муравьеву-Апостолу»), которым поэт не изменял в течение всей своей творческой жизни. Поэзия Батюшкова замыкается преимущественно кругом личностных переживаний, и в этом источник ее силы и слабости. На всем протяжении своего творческого пути поэт остался верен «чистой» лирике, ограничив ее содержание личной темой. Лишь Отечественная война 1812 г. дала взрыв патриотических настроений, и то ненадолго. К этому времени относится желание Батюшкова выйти из своего замкнутого мира излюбленных мотивов, расширить границы элегии, обогатить ее тематически опытом других жанров. Поиски шли в разных направлениях, но Батюшков достиг ощутимых результатов там, где не изменял

<sup>25</sup> См.: Фридман Н. В. Проза Батюшкова. М., 1965.

<sup>26</sup> «Речь о влиянии легкой поэзии на язык», 1816 (Батюшкова К. Н. Опыты в стихах и прозе, с. 11).

своему природному дару поэта-элегика. Он создал новые разновидности жанра, которым было суждено в русской поэзии большое будущее. Таковы его элегии-послания и медитативные, философско-исторические элегии.

Раздумье, наряду с мечтательностью, всегда было свойственно внутреннему миру Батюшкова. С годами в его лирике раздумье «под бременем печали» все больше приобретает мрачный оттенок, слышатся «тоска сердечная», «душевная скорбь», все отчетливее звучат трагические ноты, и как бы своеобразным итогом раздумий поэта о жизни звучит одно из последних его стихотворений:

Ты знаешь, что изрек,  
Прощаясь с жизнью, седой Мельхиседек? <sup>27</sup>  
Рабом родится человек,  
Рабом в могилу ляжет,  
И смерть ему едва ли скажет,  
Зачем он шел долиной чудной слез,  
Страдал, рыдал, терпел, исчез.

(1824; с. 240)

При обозрении литературного наследия Батюшкова создается впечатление неполноты. Поэзия его глубока по содержанию и значимости, но она, по определению Белинского, «всегда нерешительна, всегда что-то хочет сказать и как будто не находит слов» (5, 551).

Батюшков успел высказать не много из того, что было заложено в его богато одаренной натуре. Что же помешало живущей в душе его поэзии зазвучать в полный голос? В стихотворениях Батюшкова нередко встречается горечь обиды на то, что он «безвестен» и «забыт». Но не менее отчетливо звучит в них и горькое признание в том, что вдохновение оставляет его: «Я чувствую, мой дар в поэзии погас...» («Воспоминание», 1815). Батюшков переживал глубокую внутреннюю драму, ускорившую наступление кризиса, и он умолк... Но то, что он успел свершить, давало ему полное право отождествить созданный им образ истинного поэта с самим собой:

Пускай свирепый рок по воле им играет,  
Пускай незнаемый, без злата и честей,  
С главой поникшею он бродит меж людей;

Но музам и себе нигде не изменит.

В самом молчании он будет все прит.

(«Послание И. М. Муравьеву-Апостолу»,  
с. 187)

Значение Батюшкова не исчерпывается тем, что он был непосредственным предшественником Пушкина. Элегии, послания и другие стихотворения Батюшкова имеют самостоятельную и непреходящую эстетическую ценность. Они вошли в сокровищницу русской литературы, составив один из важнейших этапов развития русской лирической поэзии.

<sup>27</sup> Мельхиседек — лицо, упоминаемое в Библии (Кн. Бытия, гл. 14, ст. 18—19). Символ высшей мудрости.

## ПОЭЗИЯ ДЕКАБРИСТОВ

## 1

Среди участников декабрьского восстания, т. е. членов тайных обществ, было много литераторов, в том числе и крупных для своего времени поэтов и писателей (К. Ф. Рылеев, В. К. Кюхельбекер, А. А. Бестужев, А. И. Одоевский, Ф. Н. Глинка, П. А. Катенин, В. Ф. Раевский).<sup>1</sup> В то же время идеологический фронт движения не ограничивался участниками тайных обществ, захватив широкий круг прогрессивных литературных деятелей. В сфере влияния освободительных идей в той или иной степени было почти все значительное в русской литературе: Гнедич и Вяземский, Пушкин и Грибоедов, Языков, Дельвиг и Баратынский. Передовая русская литература в свою очередь играла немалую роль в формировании концепции декабризма. «Горе от ума» Грибоедова, вольнолюбивая лирика Пушкина не только соответствовали настроениям декабристов, но и способствовали мобилизации сил тайных обществ.

Декабристская идеология распространялась в обществе через литературу. «Мнение правит миром» — утверждала передовая просветительская философия XVIII в. Воспитанники этой философии — декабристы — верили в силу разума и считали необходимым и возможным воздействовать на «общее мнение». Литература и была тем средством, с помощью которого можно было формировать его, готовя страну к перевороту. Связь политических идей с современной литературой сформулировал А. Бестужев:

<sup>1</sup> Ссылки в тексте даются по изданиям: *Рылеев К. Ф.* Стихотворения. Статьи. Очерки. Докладные записки. Письма. М., 1956; *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения в 2-х т. М.—Л., 1967; *Бестужев-Марлинский А. А.* Собр. стихотворений. Л., 1946; *Одоевский А. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1958; *Поэты-декабристы.* В. Ф. Раевский. К. Ф. Рылеев. В. К. Кюхельбекер. А. И. Одоевский. А. А. Бестужев-Марлинский. Ф. Н. Глинка. Г. С. Батеньков. М., 1967; *Глинка Ф. Н.* Избранные произведения. Л., 1957; *Катенин П. А.* Избранные произведения. М.—Л., 1965.

«Воображенъе, недовольное сущностью, алчет вымыслов, и под политической печатью словесность кружится в обществе».<sup>2</sup>

Особое внимание литературной деятельности уделял «Союзом Благоденствия» (1818—1821). В уставе «Союза Благоденствия» — «Зеленой книге» — развернута дидактическая программа литературной пропаганды. «Сила и прелесть стихотворений», писалось здесь, состоит «более всего в непритворном изложении чувств высоких и к добру увлекающих». «Описание предмета или изложение чувства не возбуждающего, но ослабляющего высокие помышления, как бы оно прелестно ни было, всегда недостойно дара поэзии».<sup>3</sup> Понятие «высокого» и «к добру увлекающего» в декабристском лексиконе было равнозначно понятию революционной цели. Декабристы стремятся использовать литературные общества и легальную печать для пропаганды политических идей. Журналы и альманахи используются как сила, призванная руководить сознанием и вкусом читателей.

Литературным центром Союза Благоденствия (а затем Северного общества) являлось руководимое Ф. Н. Глинкой «Вольное общество любителей российской словесности», в сфере влияния декабристских идей находилась «Зеленая лампа», свою литературную политику декабристы (Н. Тургенев, М. Орлов, Н. Муравьев) пытались проводить в «Арзамасе», а когда эта попытка окончилась неудачей, Н. И. Тургенев создает «Журнальное общество». Печатными органами, отражавшими декабристскую идеологию, были «Труды Вольного общества любителей российской словесности» (или «Соревнователь просвещения и благотворения», 1818—1825), альманах А. А. Бестужева и К. Ф. Рыльева «Полярная звезда» (1823—1825), «Мнемозина» В. К. Кюхельбекера (1824), «Русская старина» А. О. Корниловича и В. Д. Сухорукова (1825). Через эти издания осуществлялась живая связь декабристского движения с литературной средой. В них зрело национальное сознание передовой России, звучала проповедь высоких гражданских идеалов.

Литературное творчество декабристов продолжает традиции русского дворянского Просвещения, совмещая их с романтическими устремлениями своего времени. На скрещении этих двух тенденций — классицизма просветительского толка и романтизма — оформилась декабристская эстетика, то направление в литературе первой половины 20-х гг., которое называют «гражданским романтизмом».

От литературы XVIII в. перешло в декабристскую литературу и требование «высокого» в искусстве. Декабристы обращаются к ведущим жанрам русского классицизма — трагедии, оде, лиро-эпическому гимну, сатире, обновляют и расширяют их жанровые функции. Одой они называют не только традиционную витийст-

<sup>2</sup> Полярная звезда... на 1824 год. СПб., 1823, с. 1—2.

<sup>3</sup> См.: Пыпин А. Н. Общественное движение в России при Александре I. СПб., 1900, с. 571.



венную оду классицизма, но и вообще лирическую поэзию высокого эмоционального настроения и гражданской направленности (таковы оды Кюхельбекера и В. Раевского). Трагедия испытывает влияние французской мелодрамы начала века и Шиллера («Вельзен, или Освобожденная Голландия» Ф. Глинки и «Аргивяне» Кюхельбекера), а затем и Шекспира («Прокопий Ляпунов» Кюхельбекера), лиро-эпический гимн сближается с народной песней (военно-патриотические песни Ф. Глинки), а псалмическая песня — с элегией.

В пору, когда декабристская поэзия набирала силу, т. е. с середины 1810-х гг., господствующей поэтической системой стал карамзинизм с его пристрастием к интимным жанрам «легкой поэзии». Высокому дидактическому посланию XVIII в. карамзинская школа противопоставила интимное дружеское послание, элегия также освобождается от рационалистической дидактики, в ней усиливается личное начало, но набор элегических тем ограничен — преобладает чувство меланхолии. Гражданская поэзия декабризма противостояла «унылой элегии», но вместе с тем впитала и некоторые ее особенности. В этом смысле характерны философские элегии В. Раевского. Скорбь о безвременной смерти юноши (одна из излюбленных тем «унылой» элегии) вызывает размышления поэта о месте и роли человека в природе. Просветительская вера в силу человеческого разума сочетается с романтическим культом энергии чувств протестующей личности. Философский аспект сближает элегии Раевского с рационалистическим обликом «старой» элегии, а от карамзинизма исходит усиленное «личное» начало. Элегия превращается во взволнованный монолог поэта, выступающего уже не в каноническом облике «элегика», определенного в своих чувствованиях строгими правилами поэтики, а в облике своеобразно индивидуальном. Это гражданин, который не может замкнуться в чувстве меланхолии и уклониться от борьбы со злом, царящим в общественном мире.

Сходные изменения происходят в жанре послания. Декабристская литература продолжает традицию «высокого», или «большого», послания XVIII в., которому не чужды были обличительные мотивы. «Высокое» послание часто мало отличается от оды, иногда оно стоит на границе сатиры («К временщику» Рылеева). Дружеское послание — это письмо в стихах. Для него характерны отсутствие дидактики, интимность тона, естественность разговорной интонации. В декабристской поэзии оба типа послания объединяются единством гражданского пафоса. «Мое прости друзьям Кисловскому и Приклонскому» В. Ф. Раевского, «К артельным друзьям» П. Колошина, пушкинские «К Чаадаеву» и «Горишь ли ты, лампада наша...» — все эти стихотворения и многие другие выдержаны в манере дружеских посланий, и все они являются идейными памятниками декабризма, раскрывают гражданские чувства, а иногда содержат намеки на сокровенные политические замыслы авторов и адресатов.

Поэты-декабристы возрождают присущую просветительскому классицизму систему аллюзий. Языковая стихия одической лирики XVIII в. дала средства выражения для вольнолюбивого патриотизма декабристов: высокий слог с его обязательными славянизмами и «библейзмами» проникает в терминологию политической поэзии. Романтизм внес свои коррективы в гражданственный стиль классицизма. Слово, сохраняя свое словарное значение, приобретает дополнительно эмоциональные, образные наслоения, которое оно вызывает гневом, подъемом, дерзанием, величием души. Гражданские чувства выражаются как личные душевные переживания.

Ломоносовско-державинская традиция высокой поэзии в своем движении к декабризму прошла через героико-патриотическую поэзию периода войн с Наполеоном. А. Бестужев писал позднее: «Тогда слова *отечество* и *слава* электризовали каждого». <sup>4</sup> В ряду образцов патриотической лирики военных лет стоят и стихи будущих декабристов. К. Рылеев и В. Раевский пишут героические гимны, Ф. Глинка создает цикл военно-патриотических песен, обращаясь к стилистической и метрической форме народной поэзии. Некоторые из его песен-гимнов близки к торжественной оде. Стилистические приемы (декламационность) и фразеология («сын отечества», «герой», «тиран», «свобода», «оковы») лирики военных лет впитываются декабристской поэзией.

Военно-патриотический героизм Отечественной войны 1812 г. находит свое продолжение в гражданском патриотизме. «Сыны отечества» — сперва защитники родины от внешнего врага, потом борцы против тирании домашней, российской. Из недр военно-патриотической лирики появляются понятия «тираны» и «рабы» уже в применении к крепостнической современности.

Одно из центральных мест в литературной и политической программе декабристов занимает проблема народности; поставленная в просветительно-патриотическом духе Ломоносовым, Радищевым, Новиковым, обретшая исторические очертания у Карамзина, она остается у декабристов проблемой и программой национального самоопределения русской литературы, ее превращения в орган национального самосознания. Но концепция национального самосознания, т. е. сознания, выражающего общенациональные интересы, у декабристов уже существенно иная. Ориентированная, так же как у просветителей XVIII в. и Карамзина, на самобытные традиции русской истории и культуры, она приемлет в них и полагает достойным продолжения далеко не все, а только то, что выражает героизм и вольнолюбие русского национального характера, его, по представлению декабристов, исконно «республиканские», гражданственные идеалы и устремления. Столь же дифференцированно подходят декабристы к народному творчеству, видя в нем важнейший источник национальной культуры, но

<sup>4</sup> Полярная звезда... на 1824 год, с. 2.

признавая за таковой только те фольклорные памятники, в которых отразились антикрепостнический протест народных масс и героика национально-освободительной борьбы с половцами, Ордой и другими иноземными захватчиками.<sup>5</sup> Это та существенная революционно-просветительская «поправка», которую вносят декабристы в разделяемую ими романтическую идею народности, в романтическое понимание национально-самобытной литературы как литературы, по выражению О. Сомова, «неподражательной и независимой от преданий чуждых». Этому вопросу посвящена специальная глава статьи Сомова «О романтической поэзии», где принцип самобытности сформулирован так: «Новость поэзии, качества ее, отличающие от стихотворства других племен, состоит... в духе языка, в способе выражения, в свежести мыслей; в нравах, наклонностях и обычаях народа, в свойствах предметов окружающих и более действующих на воображение».<sup>6</sup>

Под этим общеромантическим определением мог бы подписаться и Шишков. Но для Шишкова и его единомышленников «историзм, открывавшийся... в простонародном языке, вел к оправданию крепостнической действительности; он должен был воскресить прошлое, еще не потрясенное бурями революции; фольклоризм же декабристов должен был пробудить и воскресить республиканские идеалы, в свете которых мыслилось ими русское прошлое...».<sup>7</sup> Вот почему они принимали в фольклоре далеко не все, отказываясь видеть подлинную национальную поэзию в скорбных лирических песнях, с их мотивами тоски и покорности. По тем же причинам А. Бестужев утверждал, что «от всей поэзии древности сохранилась для нас только одна поэма о походе Игоря, князя Северского, на половцев».<sup>8</sup> «Слово о полку Игореве» было для Бестужева, как и для других декабристов, поэмой, в которой выразился «непреклонный и славлюбивый» (читай — вольнолюбивый) дух русского народа. Народа как нации в целом. Что же касается народности в смысле простонародности, то она привлекает внимание декабристов еще не своим социальным, а стилистическим аспектом.

В поисках национально-самобытных поэтических форм поэты-декабристы имитируют жанр народного «предания» и используют простонародность его языка. Катенин и Кюхельбекер создают «русские баллады» («Ольга», «Убийца», «Наташа», «Леший» — Катенина, «Пахом Степанов» — Кюхельбекера), «народность» жанра которых мотивируется простонародностью их стиля. Просторечие, шероховатость, подчас нарочитая грубость поэтического языка, конкретность деталей простонародного быта рассчитаны

<sup>5</sup> Азадовский М. К. Статьи о литературе и фольклоре. М.—Л., 1960, с. 185—211.

<sup>6</sup> Сомов О. М. О романтической поэзии. — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2. М., 1974, с. 555.

<sup>7</sup> Азадовский М. К. Статьи о литературе и фольклоре, с. 202.

<sup>8</sup> Полярная звезда... на 1823 год. СПб., 1822, с. 6.

на восприятие баллады как произведения народной фантазии. На основе фольклорной поэтики и с использованием образности «Слова о полку Игореве» написана и поэма Катенина «Мстислав Мстиславович».

С этим пониманием «народности» поэтического творчества тесно связано и то преимущественное значение, которое придавали поэты-декабристы историческим темам, характеризующим древнерусское «народоправство», вечевой строй Новгорода и Пскова. В его истории и легендарных преданиях о нем декабристы находили воодушевляющие примеры борьбы за «республиканские» свободы и проявление исконных черт русского национального «духа».

Древняя Русь представляется декабристам родиной героев-граждан, а самодержавие — силой, чуждой национальному духу и народным традициям. Обращаясь к истории за «примерами для подражания», декабристы исходят из просветительского представления о стабильности, неизменяемости национального характера. Поэтому исторические герои Рыльева, Кюхельбекера, А. Бестужева произносят вполне декабристские сентенции и речи. Дейтелей прошлого декабристы превращают в своих современников и союзников.

Вместе с тем русский гражданский романтизм обращается и к другим типам национальных культур — античной и библейской. Так появляется русский «гомеровский» стиль, который воспринимается как национальный, демократический и поэтому соотносится с русским фольклорным началом. Одновременно широко используются библейские мотивы и образы. Ломоносовско-державинская традиция поэтического иносказательного переложения псалмов наследуется декабристами и наполняется в их творчестве патриотически-освободительным содержанием.

Романтизму свойственно повышенное внимание к внутреннему миру человека, к его эмоциональной энергии. В литературном творчестве декабристов оно принимает характер гражданского самовыражения личности, ее ненависти к деспотизму, готовности к беззаветной с ним борьбе. Тем самым романтическая идея сильной личности решается декабристской литературой не в индивидуалистическом, а в гражданско-патриотическом аспекте. Это протестующая, активная личность, меняющая по своей воле ход истории. Такой личностью может быть историческое лицо или современный политический деятель (например, А. С. Мордвинов или А. П. Ермолов), или же поэт-гражданин, учитель людей, революционный трибун. Декабристский идеал «героизма» включает самоотверженность и самоотречение. Героическая личность — это гражданин, который не только готов к борьбе, но и готов погибнуть в неравном бою. Поэтизация жертвенности революционного подвига — неотъемлемая черта декабристской этики.

Все это не значит, что поэты-декабристы были певцами только одной общественной темы, одной гражданской ноты. Интимные

переживания были им не чужды, и здесь они выступают в полном соответствии с бытующей традицией любовной элегии, шутливого послания и стихотворных «мелочей». Однако наиболее значительной, а потому и наиболее прекрасной они считают поэзию гражданскую.

Конец 1810-х—начало 1820-х гг. — время размежевания позиций, резких критических споров, сатирических наскоков.

Основная борьба шла между карамзинистами и «беседчиками», но были и боковые, смежные течения. Архаическая тенденция (а «беседчики» были архаистами, ревнителями национальной «старины») стилистически смыкалась с гражданской поэзией XVIII в. и периода Отечественной войны, и потому естественно, что декабристская поэзия тяготела к архаистам. С другой стороны, шло постоянное взаимовлияние гражданской поэзии и поэтической школы карамзинизма. Зыбкость границ почувствовал и тонко определил Кюхельбекер, разделивший в 1824 г. всех литераторов на «романтиков» и «классиков», «равно образовавшихся в школе Карамзина» и в лагере «славян» (т. е. «Беседы»). Себя (вместе с Катениным, Грибоедовым и Шаховским) он отнес к романтикам-славянам.<sup>9</sup> Он также неизменно восхищался творениями истового «славянина», члена «Беседы» Ширинского-Шихматова.

В жарких журнальных битвах декабристы не раз скрещивали шпаги и между собой. Так, в 1819 г. разгорелась полемика между А. Бестужевым, тогда еще начинающим критиком, и Катениным по поводу катенинского перевода трагедии Расина «Эсфирь». Бестужев обрушился на «заржавелую славянщизну», «перемешанную» с простейшими русскими словами,<sup>10</sup> этого перевода, который был демонстративным вызовом школе Карамзина, сказавшейся и в парафрастическом стиле самого Бестужева.

В начале 1820-х гг. борьба между карамзинистами и архаистами становится борьбой за гражданскую тему. Выдвижение гражданской темы как единственно значительной объединяет всех декабристских критиков и вызывает их ожесточенные атаки на Жуковского. В 1824 г. Кюхельбекер в «Мнемозине» выступил с резкой критикой элегической поэзии.<sup>11</sup> Ратуя за поэзию высокого гражданского пафоса, он связывает ее со стиховой культурой Ломоносова и Державина, призывает к воскрешению «высоких» жанров XVIII в. — оды и эпопеи — и отвергает модную «унылую» элегию и интимное дружеское послание. Главный объект нападок Кюхельбекера — Жуковский и его подражатели. Выступая против Жуковского, он исходит из задач современного мо-

<sup>9</sup> Кюхельбекер В. К. Минувшего 1824 года военные, ученые и политические события в области российской словесности. — В кн.: Литературные портреты, кн. 1. Пг., 1923, с. 72—75.

<sup>10</sup> Сын отечества, 1819, № 3, с. 119.

<sup>11</sup> Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие. — Мнемозина, ч. 2. СПб., 1824, с. 29—38.

мента: нужно остановить «пагубное влияние» поэзии Жуковского, отвлекающей писателей от борьбы за общественное благо. Рылеев и Бестужев, если следовать классификации Кюхельбекера, «романтики» из школы Карамзина. Бестужев — автор ярких повестей, несущих все признаки романтической прозы с «быстрыми переходами», Рылеев в 1824 г. интенсивно работает над романтической поэмой «Войнаровский», и оба разделяют критические суждения Кюхельбекера о Жуковском. Признавая огромное значение Жуковского — реформатора «стихотворного слога», Рылеев заявляет о его «пагубном влиянии на дух нашей словесности» (с. 303). Осуждая Жуковского, Рылеев и Бестужев, так же как и Кюхельбекер, имеют в виду гражданскую индифферентность его лирики.

В полемике о влиянии Жуковского трезво прозвучал голос Пушкина, написавшего Рылееву: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? Потому что зубки прорезались?»<sup>12</sup> Пушкин был прав. Метод Жуковского дал возможность и «славянину» Кюхельбекеру, и романтикам из школы Карамзина Бестужеву и Рылееву (что признавал и сам Рылеев), и другим поэтам-декабристам выражать гражданские высокие чувства как личные переживания огромного эмоционального накала. Этот синтез и был важнейшим завоеванием стиля гражданского романтизма.

Поэтические системы отдельных поэтов-декабристов заключают в себе глубоко индивидуальные отличия, и в то же время им присущи важнейшие общие черты. Это и стремление к героической тематике с ее национально-освободительным пафосом, это и борьба за самобытность и народность литературы, и определение поэзии как силы, призванной воздействовать на общественное мнение, воспитывать патриотов и борцов за свободу.

Среди декабристов-литераторов были люди разных возрастов, причастные к разным этапам деятельности тайных организаций и в разное время вступившие в литературу. Федор Глинка (1786—1880) и Павел Катенин (1792—1853) — литературные ровесники, они выступают в печати на рубеже 1800-х гг., т. е. до оформления первой декабристской организации «Союз Спасения» (1816—1818). Они оба члены этой организации. Катенин — яркая фигура раннего декабризма. Он — автор революционного гимна, который свидетельствует о радикализме его взглядов:

Отечество наше страдает  
Под игом твоим, О Злодей!  
Коль нас деспотизм угнетает,  
То свергнем мы треск и царей...

(1816—1818; с. 105)

— так мог писать только убежденный республиканец. Федор Глинка продолжил свою революционную деятельность в «Союзе

<sup>12</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 135. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

Благоденствия» (1818—1821) и был вдохновителем его литературной политики.

Когда Катенин и Глинка начали печататься, литературная атмосфера была еще пронизана веяниями XVIII века. Пушкин отметил приверженность Катенина к «классическим идолам». Катенин стремится решить проблему стиля и жанра «высокой гражданской трагедии». Он переводит французских трагиков Корнеля и Расина, следуя канонам классицизма, пишет оригинальную трагедию «Андромаха». В числе его первых произведений — перевод монолога Цинны из трагедии Корнеля «Цинна» (1818). Тираноборческий монолог римского республиканца в переводе Катенина наполнен политическими аллюзиями и, так же как революционный гимн, воодушевлен замыслами «Союза Спасения». Но монолог Цинны — исключение. Катенин — противник политических аллюзий, и его трагедии почти лишены обличительного и революционного пафоса. Для последующей декабристской литературы и стиля гражданского романтизма важное значение имеют катенинские идеи историзма и народности. В своих переводах и в «Андромаше» он стремится приблизиться к локально-историческому колориту античности. Его античность уже не соответствует идеалу классицизма. Это народно-героическая, демократическая античность, такая же, как и средневековье, пора грубых и суровых нравов. Поиски народности в национальной старине (русской, античной, библейской или средневековой) объединяли в поэтической системе Катенина классическую трагедию и простонародную балладу. А сама идея верного изображения исторической эпохи имела прогрессивное значение.

Ф. Н. Глинка также начинает свой творческий путь с «высокой» трагедии, продолжает псалмическую традицию Ломоносова, Сумарокова и Державина, пишет насыщенные славянизмами оды.

Ранняя «высокая» трагедия Глинки «Вельзен, или Освобожденная Голландия» (1808) наполнена тираноборческими призывами: «Страна, лишенная законов и свободы, — не царство, а тюрьма». Сочетание «свободы» и «закона» — отражение просветительских идей (свобода мыслилась как равенство всех перед законом). В трагедии проповедь «незыблемости законов» направлена против безграничного самодержавного произвола. Единственный правый путь борьбы с тиранией — уничтожение тирана. Так пишет Глинка-драматург, но Глинка — член тайного общества не шел дальше конституционной монархии.

Глинка — типичный представитель «Союза Благоденствия».<sup>13</sup> Его поэзия отвечает просветительским задачам «Зеленой книги», ее отличительные черты — гражданственность и нравоучительность. В 1826 г. вышли два итоговых сборника Глинки — «Опыты

<sup>13</sup> Значение литературного наследия Ф. Н. Глинки, как и его общественной деятельности, определено В. Г. Базановым. См. его книги: 1) Ученая республика. М.—Л., 1964, с. 103—162; 2) Очерки декабристской литературы. Поэзия. М.—Л., 1961, с. 43—59.

священной поэзии» и «Опыты аллегорий, или иносказательных описаний в стихах и в прозе». Это две ипостаси облика Глинки-поэта. «Опыты священной поэзии» — протестующая, активная поэзия. Библейская тема наполняется гражданскими, декабристскими образами, и «священная поэзия» становится политической. Традицию псалмической поэзии Глинка перенимает как новатор. Он включает в псалом элементы элегического стиля и создает элегический псалом. Библейская поэзия Глинки далеко отошла от «трудных» лириков XVIII в. и архаистов «Беседы». В его псалмах нет запутанного синтаксиса, их слог, несмотря на обилие славянизмов, ясен и прост, как душевная беседа с богом. И. А. Крылов иронизировал: «Глинка с богом запанибрата, он бога в кумовья к себе позовет».<sup>14</sup> Поэт обращает к богу свой гнев и надежды. Здесь и протест против рабства, и тоска по свободе, и обличение несправедливости: «Они как трости изломали законы дивные твои», «Они убили сироту, И со вдовицы ветхи ризы Сдирает жадная рука». Глинка обращается к богу, как к гражданину, сочувствующему идеалам политической борьбы, он призывает к активности, к действиям:

Господь как будто почивал,  
А на земле грехи кипели,  
Оковы и мечи звенели,  
И сильный слабого терзал.

(«Горе и благодать»,  
1823; с. 158)

Псалмы Глинки будили гневные эмоции сограждан и звучали как призывы к действию русских свободолобцев. «Опыты аллегорий» — литература дидактическая, призванная воспитывать нравственные идеалы. Глинка убежден, что с помощью искусства можно разрешать конфликты между человеческими страстями и нравственным долгом. Его поэтические иносказания написаны под несомненным влиянием элегической манеры Жуковского. Аллегии насыщены атмосферой эмоций, взгляд поэта обращен в глубины души, он открывает ее сокровенные тайники, где скрыты разнообразные оттенки меланхолии. Меланхолическое чувство вызвано ощущением разлада между земным бытием и мечтой об идеале. Но этот разлад связан уже не с социальным, а нравственным бытием человека, и Глинка пытается устранивить его религиозным морализированием. «Аллегии» Глинка начал писать в конце 1810-х гг., но они особенно характерны для его творчества в годы идейного кризиса, когда он отошел от революционной борьбы.

В. Ф. Раевский (1795—1872) как писатель формировался в переходную для декабризма пору. Он вступил в «Союз Благоденствия» незадолго до его роспуска, а потом стал активным членом Южного общества. Раевского называют «первым декаб-

<sup>14</sup> Рус. старина, 1893, № 12, с. 644.



ристом», так как он был арестован в 1822 г., т. е. еще за три года до восстания, когда революционное движение было на подъеме. Он обвинялся в «возмутительных внушениях» юнкерам и солдатам «о вольности, равенстве и конституции, в допущении нижних чинов к своевольству...».<sup>15</sup> Раевский — человек действия. Идеи русских просветителей он обращал в жизнь. Обучая солдат грамоте, он заставлял их писать и заучивать слова: *самовластие, воля, свобода, конституция, равенство*.

Раевский — публицист (автор записок «О рабстве», «О солдате», «О существе законов Монтескье»), прозаик и поэт. Но он не был поэтом-профессионалом и за редкими исключениями не печатал своих стихов. И только после ареста его стихи стали распространяться в многочисленных списках. Личная судьба узника, борца накладывала на них отпечаток мученичества. Протестующий и страдающий герой гражданского романтизма слился с личностью самого поэта.

Оглядываясь на пройденный путь, Раевский писал: «Я пел и Вакха и любовь». Эпикурейское вольнолюбие характерно для его первых стихов. Любовная элегия, дружеское послание, стихотворные мелочи — дань ученичеству и литературной моде. Увлечение «резвыми шалостями» уживалось со свободолюбивыми идеалами. Атмосферу воспетых Пушкиным бесед «между лафитом и клико» передает послание 1817 г. «Мое прости друзьям Кисловскому и Приклонскому». Дружеские застолья проходят в разговорах,

Где царство и народы  
В кругу прямой свободы  
.....  
Судили пред собой!

(с. 87)

Жизненная задача Раевского ясна: «Для пользы ближних жить есть сладкая мечта» («Послание П. Я. Приклонскому»). По мере политического созревания определяется направление творчества. Поэт-декабрист решительно переходит к социальной сатире, политической и философской лирике. Поэзия Раевского становится органической частью его революционной деятельности. Это поэзия бичующая, обличительная. Старому сословному миру противопоставляется идеальный мир разума и справедливости, где личные заслуги и человеческое достоинство будут определять место человека в жизни. Поэт ненавидит сословные предрассудки, пристрастие к иноземному, постыдное крепостничество. Обличительные стихи Раевского иногда похожи на пушкинскую «Деревню» или монологи Чацкого:

Смотря

.....  
Как знатный вертопрах, бездушный пустослов,

<sup>15</sup> Восстание декабристов. Материалы, т. 8. Алфавит декабристов. Л., 1925, с. 160.

Ивана à rebours с Семеном гнет на двойку  
Иль бедных поселян, отнявши у отцов,  
Меняет на скворца, на пуделя, иль сойку —  
И правом знатности везде уважен он!..  
Как лицемер, ханжа, презря святой закон,  
В разврате посевев, гарем по праву власти  
Творит из слабых жертв его презрешной страсти

Я слезы лью.

(«Смеюсь и плачу», конец 1810-х—начало  
1820-х гг.; с. 16)

Стихотворение «Смеюсь и плачу» было отобрано у Раевского при аресте вместе с некоторыми другими его политическими стихотворениями конца 1810-х—начала 1820-х гг. Но отчетливый всего голос этого мужественного и сурового республиканца слышен в его тюремной лирике. Раевский был арестован в годы, когда революционное движение было на подъеме, поэтому в его стихах нет уныния, он верит в неизбежность революции и ее победу.

В крепости Раевский, «певец в темнице», становится подлинным поэтом декабризма на последнем этапе. Его тюремные стихи — замечательный памятник русской потаенной литературы. В эту же пору достигает наивысшей зрелости легальное творчество декабристов последнего призыва: Кюхельбекера, Рылеева, Бестужева.<sup>16</sup>

## 2

Наиболее целеустремленно и полно своеобразие декабристской поэзии представлено в творчестве К. Ф. Рылеева (1795—1826).

Рылеев начал как подражатель Жуковского и Батюшкова и не избегал увлечения легкой поэзией. Его ранние стихотворные опыты — любовные элегии, дружеские послания, шарады и надписи — мало оригинальны. Первым стихотворением, обратившим на себя всеобщее внимание, была его знаменитая сатира «К временщику» (1820), направленная против всемогущего тогда Аракчеева. Портрет «временщика» был до того точен и страшен, что Аракчеев предпочел себя не узнавать. Только поэтому сатира и смогла появиться в печати. Стихотворение содержало прямую политическую угрозу. Рылеев призывал к действию, к уничтожению временщика. Избавить страну от «рока злого» может только новый Брут или Катон, и поэт открыто заявлял, что будет счастлив «прославить на лире» этого нового героя.

Огромная политическая смелость первого выступления Рылеева обнаруживала в нем будущего революционера. Свое политическое credo он формулирует в стихотворениях «А. П. Ермолову» (1821), «Александрю I» (1821), «Видение» («Ода на день тезоименитства великого князя Александра Николаевича», 1823)

<sup>16</sup> О прозе А. Бестужева см. в главах 9 и 20.

п в посвященной А. С. Мордвинову оде «Гражданское мужество» (1823). В качестве адресатов Рылеев выбирает царей (настоящего и будущего) и политических деятелей, т. е. лиц, которые по своему положению могут способствовать «общественному благу». В этом проявляется гражданственность стихотворений Рылеева, еще не члена тайного общества, но уже потенциального декабриста. Политическая доктрина его первых гражданских стихотворений связана с идеями просветительства XVIII в. — заботой о просвещении, «общей пользе», «святости закона». С традициями XVIII в. связана и идея просвещенного монарха. Чтобы научиться быть царем, нужно прежде всего «читать власть закона». Необходимость отстаивать закон — центральный момент оды «Гражданское мужество». Ораторский пафос оды, изложенная в ней программа гражданских доблестей утверждали образ идеального общественного деятеля. Послание Ермолову отражает общее настроение передовых кругов, с волнением следивших за вспышками освободительного движения в Греции и Испании, когда казалось, что революционная волна подкатилась к границам России. То же самое подразумевает и поэтическая формула Рылеева «предназначение века», которая обретает в его творчестве фразеологическую устойчивость. «Предназначение века» — это стремление к свободе. В послании «Александру I» и в «Видении» — это освободительная тенденция века вообще, в «Гражданине» (1824) она связывается уже с практическим участием в революционной борьбе. Несмотря на умеренность политической программы первых гражданских стихотворений Рылеева, их агитационное значение было велико. Оно заключалось уже в самом факте выдвигания на первый план гражданской идеи, в их общей тенденции, наконец, в гражданской, патриотической лексике и фразеологии, которая создавала лирическую тональность стихотворений и воплощала их основную эмоциональную тему: любовь к свободе, протест против угнетения.

В первых стихах Рылеева уже проявились его оппозиционные настроения и приверженность к гражданским традициям русской поэзии. Последнее демонстративно подчеркнуто его отношением к Гнедичу. В 1821 г. Рылеев обращается к Гнедичу с посланием, а через год посвящает ему свою программную думу «Державин». Оба стихотворения тематически связаны со знаменитой речью Гнедича «О назначении поэта», произнесенной в «Вольном обществе любителей российской словесности» 13 июня 1821 г. Эта речь была ярко выраженной декларацией литературных принципов декабризма. В основе ее была идея высокой гражданской поэзии, призванной поднять дух современного молодого поколения. В послании Гнедичу впервые появляется в лирике Рылеева обобщенный образ поэта-гражданина. В думе «Державин» этот образ разворачивается как образ поэта-трибуна, лоборника свободы и истины: «Он выше всех на свете благ Общественное благо ставил». Реальный облик поэта Державина далеко не во всем

соответствовал этой характеристике. Но она полностью отвечала идейно-творческим устремлениям самого Рылеева, предельно точно охарактеризованным в его ставшем знаменитым стихе: «Я не поэт, а гражданин» («А. А. Бестужеву», 1825).

Открыто и не раз заявленным гражданским, политическим пафосом поэзии Рылеева определяется и ее жанровое своеобразие. Сперва пользуясь традиционными жанрами классицизма (ода, послание, сатира), Рылеев обновляет их тематику и стилистический строй. Затем создает совершенно оригинальный по его жанровым очертаниям поэтический цикл, названный самим поэтом «Думами». Так именовались в украинском фольклоре песни исторического содержания. Их подобием и должны были стать, по замыслу Рылеева, его собственные думы. Но до того аналогичная попытка была предпринята польским поэтом Немцевичем, которого Рылеев назвал своим предшественником.

Думы Рылеева были написаны на протяжении 1821—1823 гг., печатались по отдельности в различных журналах и альманахах тех же лет и в 1825 г. вышли отдельным изданием.

Все думы Рылеева подчинены одному заданию: явить современникам поучительные примеры гражданских добродетелей их «предков» — известных деятелей отечественной истории. В их числе древнерусские князья, Ермак, Богдан Хмельницкий, Борис Годунов и Петр I, сподвижники Петра и др.

Некоторые думы написаны в форме лирического монолога исторического героя, другие — в форме лирического авторского воспоминания о его славных делах. Одна из них — «Смерть Ермака» — стала известной народной песней «Ревела буря, дождь шумел».

Рылеев не стремится объективно изобразить отдельные эпизоды русской истории или показать становление национального характера. Его задача — на исторических примерах дать образцы гражданской и патриотической доблести. Исторический сюжет подчиняется политическим задачам современности и насыщен аллюзиями. Герои дум излагают политическую программу поэта. Поучения Ольги Святославу («Ольга на могиле Игоря») совпадают с наставлениями Екатерины II наследнику в оде «Видение»: монарх должен быть отцом для своих подданных, а «несправедливость власти» ведет к народным бедствиям и гибели властителя. Потомки осуждают Игоря, несмотря на его воинскую доблесть, потому что им двигало не стремление к славе отечества, а «к золоту алчба». Наоборот, «святая мудрость» и правота правления смягчают приговор современников и потомства Борису Годунову. Он «страдалец», «несчастный», достойный не только проклятий, но и благословений. Даже преступление (убийство царевича Дмитрия) искупается заботой правителя об общественной пользе, о благе народа.

Для Рылеева важен не столько тот или иной исторический эпизод, сколько поведение героя в определенных условиях. От-

сюда иногда противоречия в оценке некоторых исторических событий, равно как и характеров исторических лиц. В думе «Петр Великий в Острогожске» Мазепа — потенциальный изменник, коварный лицемер, враг Петра и России. В поэме «Войнаровский» ее герой, соратник Мазепы, показан как защитник народа и родины. Таким образом, думы откровенно служат агитации. Недавно в критических отзывах на них так часто фигурирует слово «цель». Рылеев избрал «целью возбуждать доблести сограждан подвигами предков», — писал о них А. Бестужев.<sup>17</sup> «Цель» и «намерение» как неперемное условие поэтической зрелости видел в них Вяземский. И это же слово «цель» повторил Пушкин: «Думы Рылеева и целят, а все невпопад» (13, 167).<sup>18</sup>

Поиски способов активного воздействия на общество привели Рылеева к романтической поэме байронического толка. Первой и единственно законченной поэме Рылеева «Войнаровский» (1823—1824) предшествовал шумный успех «Кавказского пленника» (1820—1821) Пушкина. Этот успех показывал, что жанр романтической поэмы был созвучным художественной потребности эпохи. К этому новому для русской поэзии стихотворному жанру Рылеев подошел уже в «Думах». В них уже проявились характерные для романтической поэмы тенденции к построению лирического повествования, сосредоточенного вокруг личности героя, его внутренних переживаний, которые доминируют над действием, окрашивают собою фабулу и самую обстановку рассказа и вместе с тем путем эмоционального отождествления как бы становятся лирическим выражением внутренней жизни поэта.<sup>19</sup> Одновременно «Думы» связаны и с поэтикой классицизма (ораторский пафос, «высокая» лексика, назидание). Обращаясь к романтической поэме и сознательно отталкиваясь от ее пушкинского образца, Рылеев ищет самостоятельный творческий путь. Разочарованному герою Байрона и Пушкина он противопоставил страдающего гражданина, борца с тиранией за права народа. Его герой в ссылке, он одинок, теряет подругу, но во всех перипетиях своей необычной судьбы он не надломлен, а напротив — сознает и сохраняет свою внутреннюю правоту патриота, готового отдать жизнь за счастье родины.

Исторические Войнаровский и Мазепа не соответствовали их образам, созданным Рылеевым, о чем прямо сказано в предпосланных поэме очерках (написаны А. А. Бестужевым и А. О. Корниловичем).

Патриотизм Войнаровского и Мазепы, их пламенные речи были выражением чувств автора поэмы, причем значительно более художественно совершенным, нежели в «Думах». Пушкин

<sup>17</sup> Полярная звезда... на 1823 год. СПб., 1822, с. 29.

<sup>18</sup> Спор между Пушкиным и Рылеевым по поводу внеисторической системы аллюзий в думах см. в кн.: *Базанов В. Г.* Очерки декабристской литературы. Поэзия, с. 190—193.

<sup>19</sup> *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978, с. 31.

не мог принять навязчивой дидактичности, композиционного односторонства и антиисторизма дум, но после «Войнаровского» он писал: «С Рылеевым мирюсь — Войнаровский полон жизни»; «... слог его возмужал и становится истинно-повествовательным, чего у нас почти еще нет» (13, 87, 84—85).

Каноны романтической поэмы требовали включения в нее местного колорита и нравов. Идя вслед за Пушкиным, Рылеев стремится к точности описаний. Уже в думе «Иван Сусанин» Рылеев вместо условного романтического пейзажа дал конкретные детали крестьянского быта. В «Войнаровском» описание природы также реалистично и естественно включает приметы местного колорита — описание быта далекой Сибири. Тема природы в поэме имеет самостоятельное значение и так же, как сюжетное действие, несет гражданственную нагрузку. Это первая в русской литературе попытка дать описание «места» и «нравов» страшного края, невольного места жительства многих поколений русских вольнолюбцев, края, где ломались характеры, рушились надежды, терялась вера в себя и людей.

«Войнаровский» был окончен в первой половине 1824 г. В это время Рылеев — уже один из руководителей Северного общества. На совещании в декабре 1823 г. он внес предложение о создании агитационной литературы. Конституционные чаяния, выраженные в первых гражданских стихах, ушли в прошлое. Энтузиазм руководителя, политическая активность Рылеева, его республиканские убеждения, практические предложения — все это находит выход в поэтическом творчестве.

В «Войнаровском» Рылееву пришлось подтягивать историю к современности, идеализировать вождей антинародного движения. Но в следующих своих замыслах Рылеев уже непосредственно обращается к освободительной борьбе украинского народа против польского владычества в конце XVI в. Из всех неосуществленных замыслов Рылеева 1824—1825 гг., связанных с этой темой (поэмы «Мазепа» и «Наливайко», трагедии «Мазепа» и «Богдан Хмельницкий»), наиболее полно представлена сохранившимися рукописными набросками и печатными фрагментами поэма «Наливайко». 13 отрывков и программа поэмы позволяют судить, что Рылеев задумал поэму как широкое эпическое полотно с изображением быта и нравов Украины, враждующих религиозных групп, притеснения украинского крестьян поляками, наконец, народного восстания. В романтическую поэму Рылеев вводит нового героя — предводителя казацкой вольницы. Любовный сюжет, обязательный в романтической поэме, исключается полностью, уступая место сюжету героическому — большому трагическому событию национальной истории. «Войнаровский» композиционно еще связан с думами. Основная часть поэмы (после повествовательной экспозиции) строилась как монолог героя, таким образом все события преломлялись через его восприятие. В «Наливайко» Рылеев стремится к большей объективности изо-

ображения: монолог перемежается авторским повествованием, и повествование преобладает.

Вместе с тем эта поэма больше всех других произведений связана с практической деятельностью Рылеева-революционера. Войнаровский показан героем, исключенным из общественной жизни, лишенным возможности действовать. Наливайко — руководитель восстания и изображен в момент наивысшей политической активности. Его образ впитал эмоциональный настрой декабристов в период перед восстанием, их готовность к борьбе и одновременно колебания, неуверенность в успехе. В знаменитой, известной нескольким поколениям революционеров «Исповеди» Наливайко говорит о неизбежной гибели тех, кто «первым восстает на утесителей народа». Психологическая аналогия была настолько точна, что друзья Рылеева в монологе Наливайко слышали предсказание своей собственной судьбы, а Рылеев повторил в разговоре с Н. Бестужевым слова Наливайко как собственное убеждение: «Верь мне, что каждый день убеждает меня в необходимости моих действий, в будущей гибели, которую мы должны купить нашу первую попытку для свободы России, и вместе с тем в необходимости примера для пробуждения спящих россиян».<sup>20</sup> Даже такой эпизод, намеченный в программе поэмы, — «он может бежать, но не хочет» — соответствовал поведению некоторых декабристов после разгрома восстания. Так, узнав, что начались аресты товарищей, друг Рылеева Александр Бестужев не захотел бежать и сам явился в Зимний дворец.

В программе поэмы Наливайко становится гетманом в результате народного восстания. Народ выступает как реальная сила истории, но восстание должно было закончиться поражением. Иное решение социального конфликта намечалось в трагедии Рылеева «Богдан Хмельницкий». Восстание, которое возглавил Богдан Хмельницкий, привело к освобождению украинского народа от политического и религиозного гнета Польши.

Признание народа реальной силой истории вызвало к жизни агитационные сатирические песни Рылеева и Бестужева, обращенные к народу.

Сатирическая песня, песня-пародия в это время — явление распространенное. Достаточно вспомнить пушкинский ноэль («Ура, в Россию скачет»), который, по свидетельству декабристов, «распевался чуть ли не на улице». До нас дошло 12 песен, написанных Рылеевым и Бестужевым, иногда, по-видимому, в соавторстве и с другими декабристами. Агитационное значение этих песен было признано даже Верховным судом: их сочинение было поставлено авторам в вину наряду с покушением на цареубийство. Имитация крестьянских или солдатских простонародных песен была живой, увлекательной, доступной для масс и потому действенной публицистикой. В песнях выражено конкретное

<sup>20</sup> Воспоминания Бестужевых. М.—Л., 1951, с. 7.

представление о народных бедствиях. Здесь говорилось о бесправии народа, о взяточничестве в судах, о царских поборах, бессмысленной пагистике в армии и о том, что людьми торгуют, «как скотам». Включая в разудалый мотив рассказ о дворцовых переворотах, о свержении Петра III и «курного злодея» Павла I, песни внушали мысль о необходимости уничтожения царской фамилии во имя интересов грядущей революции. Конечно, декабристы, в том числе и Рылеев, оставались на позициях дворянской революционности и не собирались привлекать к восстанию народ, но они стремились донести до народных масс свою программу и лозунги. Попытки доходчивой формы и общего с народом языка были характерными для Рылеева — руководителя тайного общества, поэта и гражданина.

Отчетливей всего гражданская позиция Рылеева-борца выражена в стихотворении «Я ль буду в роковое время», написанном уже незадолго перед восстанием. Рылеев заклеил гражданственную несостоятельность тех современников, кто не постиг «предназначенья века» и стоит в стороне от общественной борьбы. «Изнеженному племени переродившихся славян», так непохожему на героев дум, противостоит голос автора, мужественного и страстного человека, своей жизнью доказавшего право обличать современников.

Последние три стихотворения написаны Рылеевым уже в Алексеевском равелине Петропавловской крепости, когда сам Рылеев оказался в ситуации, которую так часто избирал для своих героев. В одном из них («Мне тошно здесь, как на чужбине», 1826) мотив обреченности (уже не как предчувствие, а как ожидание смерти) сочетается со смирением и раскаянием. Это следствие той депрессии, которая овладела им в начале следствия. Но в последнем стихотворении («О милый друг, как внятен голос твой», 1826) сквозь библейский колорит его проступают те самые настроения, которыми поэт наделял своих героев — Михаила Тверского, Артамона Матвеева, Наливайко. Мотив жертвенности сочетается с историческим оптимизмом и сознанием, что и борьба и смерть автора стихотворения не будут напрасными. Дальнейшая история революционной борьбы подтвердила жизненность дела Рылеева, а его поэзия оказалась значительной для последующей истории русской литературы.

### 3

В. К. Кюхельбекер (1799—1846) был принят Рылеевым в тайное общество меньше чем за месяц до декабрьского восстания. Но его участие в восстании на площади никак нельзя считать случайным. Литературная деятельность Кюхельбекера разнообразна. Поэт, драматург, прозаик, переводчик, наконец журналист и критик. Он во всем всегда оставался оригинальным. Он



был новатором, всегда сознавал свое новаторство, и Ю. Н. Тыняпов прав, когда связывает пасмешки лицейских товарищей над «Кюхлей» и его стихами с отступничеством от популярных в Лицее литературных вкусов.<sup>21</sup> Господствующему в Лицее увлечению французской поэзией противостоит у Кюхельбекера пристрастие к поэтам немецкого классицизма и Гете, а через три года после окончания Лицея он уже призывает «сбросить поносные цепи немецкие» и быть самобытными. В пору всеобщего увлечения Байроном он выступает против отчаянного, разрушительного индивидуализма английского поэта, называет его «однообразным» и противопоставляет ему «огромного Шекспира».<sup>22</sup> В годы, когда элегия становится ведущим стихотворным жанром, он выдвигает архаическую оду и одновременно пытается привить русской литературе «новые формы». Так появляются «Аргияне» (1824) — попытка воссоздания античной трагедии с хорами, а потом «Ижорский» (1835) — романтическая драма с использованием формы средневековых мистерий.

От начала и до конца своего творческого пути Кюхельбекер оставался поборником «высокого», гражданственного искусства. Это не значит, что поэтическое развитие его было однозначным и прямолинейным. Среди его стихов 1815—1822 гг. много подражаний Жуковскому («Memento mori», «Пробуждение», «Ночь», «Жизнь», «Пловец»), он отдал дань и элегии («Осень», «Элегия», «К Дельвигу»). Пройдя школу Жуковского, Кюхельбекер обрел средства выразить стремление к «вольности» как глубоко личное чувство: «И в вольность, и в славу, как я, ты влюблен» («К Ахатесу», 1821).

Литературные взгляды Кюхельбекера на первых порах еще недостаточно четко выражены. С одной стороны, он тяготеет к архаической поэзии, восхищается осмеянными эпопеями Шаплена и Шихматова, уважит «беседчицу» Анну Бунину и одновременно примыкает к группе поэтов, которые связывают свое направление с поэтической деятельностью Жуковского и Батюшкова. Он мыслит себя вместе с Пушкиным, Дельвигом и Баратынским частью единого «союза поэтов». Именно в стихах Кюхельбекера появляется знаменитая формула «союз молодых певцов и чистый, и священный» («Царское село», 1818), которая потом неоднократно варьируется другими членами этого «союза». «Союз» был скреплен дружбой, политическим вольномыслием и общностью платформы в борьбе с литературными и политическими ретроgrадами. Этому не мешали архаистические симпатии Кюхельбекера. Позднее, в «Дневнике узника», осмысливая свой творческий путь, он будет вспоминать о себе как об «энтузиасте Жуковского».<sup>23</sup> Однако в 1822—1823 гг. под влиянием Грибое-

<sup>21</sup> Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 36.

<sup>22</sup> Мнемозина, ч. 2. М., 1824, с. 41.

<sup>23</sup> Кюхельбекер В. К. Дневник. Л., 1979, с. 152.

дова определится его решительный переход в дружину «романтиков-славян», на позиции «высокой поэзии», заявленные в «Мнемосине», но тема дружбы, товарищества, характерная для интимных посланий, возникающая еще в лицейских стихах и закрепленная в поэтических обращениях к друзьям-поэтам, останется его главной лирической темой. Единичные «друзей-поэтов», связанных «любовью к добру» и «порывами к прекрасному», всегда будет жизненной и общественной программой Кюхельбекера.

Через все творчество Кюхельбекера проходит тема поэта, поэтического призвания. Вначале она связана с образом возвышенного поэта немецкого романтизма. В послании «К Пушкину» (1818) поэт противопоставляет «толпе», выступает как «избранник мощных судеб». Он «сердцем выше земли» и «огненной мыслью» «в светлое небо летит». Но программное стихотворение «Поэты» (1820), написанное в связи со слухами о предстоящей высылке Пушкина, уже проникнуто пафосом декабристской гражданственности. Священный долг поэта — направлять жизненный путь «братьев», напоминать им об «отчизне». Поэзия губит «извергов и змей», она — сила, способная поколебать власть.

Наделяя поэта миссией глашатая великих человеческих истин, избранного богом «возвестить народам их судьбы», он окружает его нимбом ветхозаветного поэта-пророка. В стихах о поэте-пророке («Пророчество», 1822; «К богу», 1824; «Жреби поэт», 1823—1824) используется весь арсенал высокой одической поэзии; архаическая лексика, ритм, интонации наполняют стихи мужеством и гражданским пафосом.

Способность убеждать людей, свойственная поэтическому слову, делает его огромной общественной силой, а поэта-гражданина ставит рядом с деятелем, «героем». Так на смену «союзу певцов» приходит «союз прекрасный прямых героев и певцов» («А. П. Ермолову», 1824). Героическое и прекрасное сливаются в неразрывное единство. Понятие поэтического включает и высокие идеалы политической борьбы. Это общее положение декабристской эстетики, которому Кюхельбекер будет верен и после поражения восстания. В 1820 г. Кюхельбекер был свидетелем революционного движения в Европе. Его стихи 1821 г., посвященные европейской революции («Ипца», «К Ахатесу»), наполнены страстными и взволнованными призывами к борьбе с тиранией. О революции он пишет, прибегая к помощи характерных для декабристской поэзии словосочетаний: «веселый час свободы», «веселая кровь», «сладостный бой».

С темой поэта и его назначения связывается у Кюхельбекера тема «участи поэтов», которая варьируется в течение всей его литературной деятельности. Сперва она питается примерами из истории русской и мировой литературы. Кюхельбекер выбирает поэтов страдавших, получивших признание только после смерти (Мильтон, Озеров, Тассо). Потом ему уже не нужно обращаться

к истории. Современная действительность дает примеры гонимых и преследуемых поэтов. Это Баратынский («К Евгению», 1820), потом Пушкин («Поэты», 1820; «К Пушкину», 1822), потом он сам. О своей судьбе как о судьбе поэта-изгнанника он настойчиво говорит во многих стихотворениях додекабрьского периода: «А. П. Ермолову» (1821), «Грибоедову» (1821), «Пророчество» (1822), «К Пушкину» (1822), «Судьбою не был я лелеян» (1822), «А. С. Грибоедову» (1823). В большинстве этих стихотворений нет мотивов уныния. Певец «волен даже и в цепях», и из изгнания гремит его «отважный голос» («К Вяземскому», 1823).

В декабристское движение Кюхельбекер пришел как поэт. Он сам был поэтом-гражданином, учителем людей и прорицателем будущего. В годы заключения сознание своей высокой миссии у него обостряется. Оно дает ему силы для настойчивой, упорной борьбы за возможность писать и право печататься. Миссия поэта и героический подвиг во имя торжества добра по-прежнему стоят рядом («Герой и певец», 1829; «Три тени», 1840; «На смерть Якубовича», 1846). Однако поражение в реальной схватке с самодержавием поколебало веру в действенный революционный идеал. Морально-психологической опорой поздней лирики Кюхельбекера становится надежда на высшую справедливость. В его стихи проникают мистические настроения, но в основе их по-прежнему вера в бессмертие поэзии, жизнеутверждающая тема *exegi monumentum*. Гибнут друзья-поэты — Грибоедов, Дельвиг, Гнедич, Пушкин; гибнут товарищи по торговле — Якубович, Оболенский, и верный теме дружбы Кюхельбекер откликается на каждую смерть.

Заключает эту тему стихотворение «Участь русских поэтов» (1845). Это мартиролог поэтов — повешенных, как Рылеев, измученных «морозом безнадежной ссылки», как А. Одоевский, оклеветанных, убитых, как Пушкин и Лермонтов, — предвосхищающий известный мартиролог русской литературы, написанный впоследствии Герценом.

Верность декабризму Кюхельбекер сохранил на всю жизнь. Заключение в одиночную камеру, он находит в себе силы верить, что «надеждам будет исполненье» («Тень Рылеева», 1827). Он скорбит о неудаче восстания и гордится тем, что принадлежал к «стае орлиной» его участников («На смерть Якубовича»). С судьбой осужденных декабристов ассоциативно связаны поэмы Кюхельбекера на библейские темы: «Давид» (1829), «Зорова-вель» (1831).

В крепостях и ссылке Кюхельбекер остается верен традиции высокой лирики. Гражданский пафос и эмоциональная напряженность по-прежнему являются стилистической основой его одической поэзии («Тень Рылеева», 1827; «На 1829 год», «Брату», 1833). Его поздние стихи окрашены архаическим колоритом, но вместе с тем в них постепенно исчезают тяжеловесные обо-

роты, поэт отказывается от громоздких многосоставных слов. Кюхельбекер пользуется славянизмами как поэтическими словами, которые позволяют создать особую атмосферу вокруг некоторых возвышенных представлений. Подобное соединение двух словесных начал происходит, например, в стихотворении «Участь русских поэтов»:

Горька судьба поэтов всех племен;  
Тяжело всех судьба казнит Россию:  
Для славы и Рылеев был рожден;  
Но юноша в свободу был влюблен...  
Стянула петля дерзостную выю.

(1, 314)

В лирике Кюхельбекера послеалександровских лет усиливаются элегические мотивы и интонации, поэт часто прибегает к меланхолической манере Жуковского («Луна», 1828; «Ночь», 1828; «Ветер», 1829). Пейзаж, увиденный из окна тюремной камеры, выражает душевное состояние узника.

За четыре года до того, как Кюхельбекер стал революционером, он начал трагедию, в которой суровый и мудрый республиканец поднимает мятеж против своего брата-тирана и побеждает его («Аргивяне», 1824). В трагедии ставятся конкретные вопросы революционной тактики декабризма: каковы действующие силы государства, как избавиться от тирании, какова роль различных социальных сил (в частности народа, войска) в подготовке государственного переворота. В трагедии много конкретных намеков на современную политическую обстановку в стране: на роль народа в Отечественной войне, на преимущества, которые предоставлялись иностранцам в правительстве и армии, на обстоятельства воцарения Александра I. Некоторые монологи тирана Тимофана прямо соотносятся с либеральными обещаниями Александра I. Хор пленных рабов-аргивян символизирует рабское состояние русского народа. Выполняя, как и в греческой трагедии, функцию рока, хор пророчествует гибель тирану. Таким образом, уже само построение трагедии подчеркивало ее политическую направленность. Аптичный маскарад трагедии далек от подлинного историзма. Увлечение Шекспиром сказалось в стремлении создать «народный фон». В целом же драматургическое действие этой трагедии и обрисовка характеров страдают схематизмом.

Как и другие декабристы, после поражения восстания Кюхельбекер начинает обретать историческое мышление. Этому беспощадно учила его сама история. Пережитая катастрофа направляет внимание на эпизоды политических смут и народных мятежей в прошлом. В тюрьме он переводит исторические хроники Шекспира, повествующие о феодальных расприях, борьбе за власть и народных мятежах. В своей новой трагедии «Прокофий Ляпунов» (1834) Кюхельбекер обращается к смутному времени. В центре трагедии — проблема народа и вождя (она наме-

чена и в «Аргивяках»). Ляпунов — «защитник народных прав». Народ мыслится конкретно: это крестьяне, которые приходят к Ляпунову жаловаться на поборы и разоренье, но проблему народа и вождя Кюхельбекер решает как декабрист. Народ пассивен, он объект, а не субъект истории. Вождь — Ляпунов сознает свою обреченность. Комплекс жертвенности, присущий декабристскому герою, усилен непотворением Ляпунова. Это выражает настроения декабриста Кюхельбекера после поражения восстания. Кюхельбекер понимал, что образ Ляпунова ему не удался, и назвал его «скучным и непотворческим совершенством»,<sup>24</sup> тем не менее драма может быть причислена к лучшим и наиболее зрелым произведениям декабристской литературы.

Первая поэма Кюхельбекера «Кассандра» (1822) является попыткой создать байроническую поэму на античном материале. Основные конструктивные черты байронической поэмы обнаруживаются и в «Давиде» (1829). Эпический объективное повествование часто переключается в субъективный план и сочетается (как у Байрона и иногда Пушкина) с лирическими отступлениями, в которых автор говорит о себе. В «Юрии и Ксении» (1835) Кюхельбекер пытается решить проблему «народной поэмы». Сюжету, взятому из истории Древней Руси, он придает «народные формы», в частности в поэму введена ведьма, «лесная бабушка», которая предсказывает герою судьбу. Ее прощания облечены в форму народных песен. Кюхельбекер создает также широкие эпические полотна, где романтические приметы «места» и «времени» сочетаются с попытками нарисовать объективные и разнообразные характеры. В «Зоровавеле» воссоздается исторический колорит библейских времен. В последней (незаконченной) поэме «Агасфер» легенда о «вечном жиде» используется для философской и сатирической интерпретации мировой истории (от рождения Христа до конца мира и Страшного суда).

Принципиально новую эстетическую позицию занимает Кюхельбекер в поэме «Сирота» (1833—1834). Он берет нарочито сниженного героя и помещает его в простую, обычную, повседневную жизнь петербургских низов. Герой поэмы — кинутый, одинокий ребенок. В сферу поэтического изображения включается и беспорядок, и разврат, и голод, «сухие корки хлеба, грязь и сор».

Кюхельбекер до конца своих дней был верен романтизму, но «Сирота» и некоторые поздние стихи показывают, что эстетическая позиция его не была неподвижной. Он чутко улавливал новые реалистические тенденции в литературе.

Объявив самобытность и народность основными признаками истинного романтизма, Кюхельбекер оставался верен им до

<sup>24</sup> Дневниковая запись (приведена Ю. Н. Тыняновым в кн.: *Кюхельбекер В. Прокофий Ляпунов*. Л., 1938, с. 18).

конца. Следуя тем или другим образцам (Шекспир, Гете, Байрон, Пушкин, Крабб), он никогда не подражает, а творчески переосмысливает их. Или вступает в полемику. Так, образу разочарованного современного героя (Чайльд-Гарольда, «господина Онегина», а затем и Печорина) он противопоставляет Ижорского — героя названной этим именем драмы. В «Ижорском» (1826—1841) нет психологического анализа и оправдания типа «лишнего человека», к которому принадлежит герой драмы. Как декабрист, человек активного действия, Кюхельбекер бичует, обличает душевную опустошенность своего героя: он сеет зло и разрушение, а его фрондерство — только поза равнодушного человека.

Не оставляет Кюхельбекера и стремление к народности. В «Дневнике узника» много размышлений о народном творчестве: о «простодушии сказочников», о «господствующем духе пословиц», о народных песнях. В балладах («Пахом Степанов», 1834; «Кудеяр», 1833), в поэме «Юрий и Ксения» (1832—1836) он пытается решить проблему народного стиха, обращаясь к народнопоэтическим размерам и катенинской «простонародности» в слоге. На основе русских народных поверий и обычаев он разрабатывает романтическую мифологию и вводит в свои драмы фантастику. В «Ижорском» вместе с фантастическими существами шекспировских комедий Ариэлем и Титанией действуют Кикимора, Шишимора, Бука, русалки, лешие, домовые. Кикимора появляется потом и в «Иване — купецком сыне» (1832—1842). Фольклорные мотивы этой сказки-драмы используются для создания памфлета на торгаша и приобретателя. Народность Кюхельбекера не исчерпывается поисками «народной формы», фольклорными персонажами и сюжетными заимствованиями. Она и в обличительном пафосе его драмы, и в осознании значительности древней русской культуры, и в той преемственности, которую он видел между освободительным движением XVII в. и современностью.

Литературная судьба Кюхельбекера складывалась трагично. Он писал много. Стихи его часто не встречали признания даже у друзей и единомышленников. После 1825 г. он был слишком оторван от литературной жизни. Живое литературное общение, контакты с жизнью заменяли комплекты старых журналов, которые поэт получал в крепости. В литературу уже пришли поэты и прозаики нового поколения, а узник все еще переживал журнальные битвы 20-х гг. Но до конца Кюхельбекер сознавал поэзию как служение высоким идеалам гражданственности и мог сказать о себе:

Забудут заблужденья человека,  
Но вспомнят чистый глас певца,  
И отзовутся на него сердца  
И дев и юношей много века.

(«Моя мать», 1832; 1, 249)

А. И. Одоевский (1802—1839) широко известен как автор ответа на послание Пушкина «В Сибирь» («Во глубине сибирских руд...»). Его «ответ» («Струн вещей пламенные звуки», 1827—1829 <?>) — выражение неколебимости революционного сознания декабристов после поражения восстания. В стихотворении четко выражена идея непрерывности, преемственности революционной борьбы. Благодаря этому «ответ» Пушкину занял прочное место в истории русского освободительного движения, а одна из его строк — «Из искры возгорится пламя» — стала эпиграфом к ленинской «Искре».

Поэтом Одоевского сделала декабрьская катастрофа. Стихи он писал и раньше, но, по собственному признанию, постоянно был не удовлетворен ими и уничтожал написанное. И только свойственная декабристам вера в эмоциональную силу художественного слова, в его способность внушать мысли и вызывать поступки заставила его заняться всерьез поэтическим творчеством. Свое назначение поэта-гражданина, продолжателя поэтического дела Рылеева, Одоевский осознал в Петропавловской крепости, в одиночном заключении. Узнав о казни вождей восстания, он пишет стихотворение «Сон поэта» (1826):

Таится звук в безмолвной лире,  
Как искра в темных облаках;  
И песнь, незнаемую в мире,  
Я вылью в огненных словах.  
В темнице есть певец народный,  
Но — не поет для суеты...

(с. 60)

«Наредный певец», огненными словами зажигающий дух волюнтария в людях и зовущий их на борьбу, — так определил Одоевский сущность своего поэтического служения. В этом стихотворении впервые появляется характерная для его поэзии лексическая группа «искра — огонь» как символ революционного горения, как знак того, что кстер, вспыхнувший и погасший на Сенатской площади 14 декабря, не конец, а начало революционной борьбы.

Главный смысл своего поэтического дела Одоевский видел в том, чтобы поддерживать мужество, поднимать дух товарищей, быть для них нравственной опорой. Очевидно, потому он почти никогда не записывал своих стихов. Он их диктовал, часто импровизируя, и они дошли до нас в записях его друзей по каторге и ссылке. Из «многих тысяч стихотворных строк», о которых вспоминал А. П. Беляев,<sup>25</sup> известно только немногим более трех тысяч. Одоевский был глашатаем пастроепий и чайний своих товарищей — потому так часто встречается местоимение «мы» в его поэзии:

<sup>25</sup> Беляев А. П. Воспоминания декабриста о пережитом и пережитом. СПб., 1882. с. 111.

Но будь покоен, бард! — цепями,  
Своей судьбой гордимся мы...

(«Ответ на послание Пушкина»,  
1827—1829?, с. 73)

Еще струна издаст бывалый звон,  
Она дрожит — еще мы живы!

(«Недвижимы, как мертвые в гробах...»,  
1829—1830; с. 142)

«Мы» Одоевского — это все побежденные, но не сломленные декабристы.

Одоевского справедливо называют поэтом-утешителем, но это не смиренный утешитель несчастных в своем поражении людей. В нем силен бунтарский дух, он внушает побежденным уверенность, что впереди еще будут борьба и победа. В ответ на пушкинское «И братья меч вам отдадут» — он пишет:

Мечи скуем мы из цепей  
И пламя вновь зажжем свободы!  
Она нагрянет на царей,  
И радостно вздохнут народы!

(с. 73)

Ту же веру в торжество свободы и справедливости он выражает и словами своих исторических персонажей. В стихотворении «Тризна» (1828) скальд поет после битвы: «Утешьтесь! За павших ваш меч отомстит» (с. 70); вольность, выходя вместе с изгнанниками из побежденного Новгорода, ободряет их:

В потомках ваше племя оживет,  
И чад моих святое поколенье  
Покроет Русь и процветет.

(«Неведомая странница»,  
1829—1830; с. 128)

Надежда на возрождение революционного движения в будущих поколениях питает исторический оптимизм Одоевского. Принесенные декабристами жертвы кажутся ему закономерными и осмысленными, а жизнь он понимает как процесс постоянного совершенствования:

В лазурь небес восходит зданье:  
Оно незримо, каждый день  
Трудами возрастает века;  
Но со ступени на ступень  
Века возводят человека.

(«Что вы печальны, дети снов...»,  
1829; с. 82)

Творчество Одоевского органически связано с гражданской поэзией преддекабрьских лет. Пристрастие к таким жанрам как послание, ода, романтическая поэма, особенности языка, стилистический колорит — все это уходит корнями в поэтическую школу гражданского романтизма. Одоевский часто прибегает



к ораторской конструкции фраз и патетическим интонациям, пользуется архаизмами, терминологией декабристских призывов к освободительной борьбе. В его стихах часто встречаются и опорные слова-символы (*сыны, деяния, мужи*), и доведенная до предела напряженность выражений. Наконец, темы, которые он развивает, также типичны для декабристской поэзии. Тема поэта, поэтического призвания, намеченная в тюремных стихах, стала центральной в его творчестве. Он передает свои размышления о высоком назначении поэзии, об отношениях художника и толпы («Венера небесная», 1831 или 1832). Некоторые его поэтические раздумья близки пушкинскому циклу стихов о поэте и черни. Поэт, избранник муз, чутко и тонко воспринимает окружающий мир и отдает свои мысли и чувства людям:

Все впечатленья в звук и цвет,  
И слово стройное теснились...

(«Умиравший художник»,  
1830; с. 72)

Богатая внутренняя жизнь поэта, выраженная в звуке и слове, противостоит духовной ограниченности толпы, для которой песни — лишь «дар пустой» («Два пастыря», 1826). В то же время Одоевский верит в преображающую людские души силу поэзии, поэтому пастырь, который, слушая песни Аполлона, шептал: «Хоть слуха не лелею, Не хуже я тебя» (с. 58), — потом все же преклоняет колена перед певцом.

Одоевский продолжает рылеевскую тему героической самоотверженности борцов за свободу. Наиболее ярко эта тема выражена в песне, которую декабристы пели на переходе из Читы в Петровский завод:

За святую Русь неволя и казни,  
Радость и слава.  
Весело ляжем живые  
За святую Русь.

(«Что за кочевья чернеются...»,  
1830; с. 135)

И вслед за Рылеевым он устами героини времен Василия Шуйского упрекает оставшихся на воле современников за их общественную пассивность («Дева 1610 года», между 1827 и 1830). В его стихах звучит страстное чувство любви к страдающей под игом рабства родине («Воскресение», 1826; Ответ Пушкину, 1827—1829 <?>; «Из Мура», 1827 или 1828).

Героическая тема борьбы за волю часто разрабатывается Одоевским на исторических примерах. Его, как и других декабристов, интересуют судьбы «вольных республик» — Новгорода и Пскова (стихотворения 1829—1830 гг.: «Зосима», «Неведомая странница», «Иоанн Преподобный», «Кутья») и эпохи княжеских междоусобиц (поэма «Василько», 1829—1830). Но если Раевский и Рылеев, обращаясь к периодам русского «народоправства», были

воодушевлены мыслями о грядущей схватке с самодержавием и в героическом прошлом народа черпали надежду на победу, то Одоевский ищет в истории других аналогий. Его привлекают трагические картины падения Новгорода и Пскова, за которыми отчетливо проступает второй план — поражение самих декабристов. В стихах мелькают образы, связанные с казнями и изгнанием: «темницы тесные», «безглавые тела», «трупы падают», «топора следы кровавые», «за бойней бойни строятся», как будто воображение поэта питается реальными воспоминаниями о картечи, рассыпавшей мятежное каре на Сенатской площади, о телах, падавших не в Волхов, а в проломившийся на Неве лед.

Пережитая катастрофа обращает Одоевского (как и Кюхельбекера и других поэтов декабристской каторги) к проблеме народа и вождя. Постепенно у Одоевского вызревало понимание народа как реальной исторической силы. Трёмбовльский князь Василько силен народной любовью, он ценит мнение народное и именно своей популярностью у «черни» особенно ненавистен врагам. Уговаривая Святополка погубить Василька, коварный Давид пугает князя возможностью народного бунта (поэма «Василько», 1829—1830).

Оставаясь в рамках декабристской эстетики, творчество Одоевского отличается самобытностью и своеобразием. Его исторические картины обычно сравнивают с живописью — они более конкретны и объемны, чем думы Рылеева или стихи других декабристских поэтов на сюжеты русской истории. Одоевский стремится к более точному воссозданию эпохи, каждое стихотворение имеет в основе летописный или житийный источник, в стихи вливаются фольклорные обороты, используются формы и принципы народного стихосложения. В то же время в творчестве Одоевского намечается связь с новой линией развития русской литературы, которая была начата Лермонтовым. В его лирике отразилось напряженное и мучительное биение мысли, характерное уже для людей 30-х гг. Одоевского привлекает внутренняя жизнь человека, у него можно найти близкие Лермонтову «элементы рефлексии и пытливого раздумья о сущности жизни, ее путях и назначении человека в ней»<sup>26</sup> («Что вы печальны, дети снов» 1829). В стихах настойчиво повторяются мотивы незавершенности, обрыва творческого деяния, несбыточности желаний, трагического противоречия между конечностью бытия отдельного человека и бесконечным процессом жизни («Сетование», 1826; «Умиравший художник», 1828; «На смерть Грибоедова», 1829). И все же общая мировоззренческая концепция Одоевского остается оптимистичной, это является одним из выражений идейной стойкости декабристов, несмотря на их поражение. Одоевскому, как и Кюхельбекеру и другим поэтам декабристской каторги, не

<sup>26</sup> Цейтлин М. А. Творчество А. И. Одоевского. — Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та, 1956, т. 40, вып. 2, с. 99.

раз приходилось переживать моменты тоски и отчаяния. Такие душевные спады чаще всего были связаны с периодами одиночного заключения, разлуки с товарищами или с известиями о смерти близких людей.

С особой силой и резкостью пессимистические ноты поэзии каторги выразились в большой лирической поэме Г. С. Батенькова (1793—1863) «Одичалый» (1827). Трагический пафос поэмы обусловлен личной судьбой Батенькова, беспримерной среди всех декабристов, — ему было утстовано 25 лет одиночного заключения. Но и в стихах В. Ф. Раевского, и в стихах Кюхельбекера, и в знаменитой песне М. А. Бестужева «Что ни ветер шумит во сыром бору» (1830), посвященной восстанию Черниговского полка, мы встречаем все тот же облик гражданина и борца, готового повторить свой подвиг и отдать жизнь за «общественное благо». Этот оптимизм декабристов питался сознанием исторического значения их подвига и подвижнической жизни и верой в конечное торжество освободительной борьбы.

Поэтическое творчество декабристов положило начало русской революционной поэзии и оказало прямое воздействие на М. Лермонтова, А. Полежаева, Н. Огарева, Н. Некрасова.

## ПРОЗА ДЕКАБРИСТОВ

(РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1820-х гг.)

## 1

Первую половину 1820-х гг. В. Г. Белинский рассматривал как «эпоху совершенного переворота в русской литературе, когда новые понятия вооружились против старых, новые славы и знаменитости стали противопоставляться авторитетам, которые до того времени считались непогрешительными образцами и далее которых идти в мысли, или в форме, строжайше запрещалось литературным кодексом, получившим имя *классического* и по давности времени пользовавшегося значением корана... движение, произведенное так называемым «романтизмом», развязало руки и ноги нашей литературе... оно все продолжалось и продолжалось: новое сегодня становилось завтра если еще не старым, то уже и не новым; на место одной забытой знаменитости являлось несколько новых, в литературу беспрестанно входили новые элементы, содержание ее расширялось, формы разнообразились, характер становился самобытнее».<sup>1</sup>

Начало 1820-х гг. ознаменовало себя переменами во всех прозаических жанрах русской словесности. Особенно существенными были сдвиги в развитии повести. После 1790—1800-х гг., когда появились повести Карамзина, для нее теперь наступила пора нового расцвета.

Еще в «Вечере у Кантемира» (1816) К. Н. Батюшков вложил в уста Монтеские слова: «...люблю стихи, когда нахожу в них столько же мыслей, сколько слов, когда они ясны, сильны, выразительны, одним словом — хороши, как проза».<sup>2</sup> В свое время

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955, с. 297—298. (Нижне все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>2</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977, с. 37. — Немного позднее Батюшков заметил: «Для того, чтобы писать хорошо в стихах — в каком бы то ни было роде, — писать разнообразно, слогом сильным и приятным, с мыслями незаемными, с чувствами, надобно много писать прозою...» («Чужое — мое сокровище». — Там же, с. 417).

суждение это звучало парадоксом, однако уже в ближайшие годы все более упрочивается мысль о том, что разработка прозы необходима для дальнейшего развития отечественной литературы в целом. Одновременно возникает вопрос и о новых качествах, которые должна обрести сама проза.

В 1822 г. молодой Пушкин писал: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат».<sup>3</sup> И через два года: «...просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись — метафизического языка у нас вовсе не существует; проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы припуждены *создавать* обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных...» (11, 21). Близкую оценку дал состоянию русской прозы декабрист А. А. Бестужев-Марлинский в известном обозрении «Взгляд на старую и новую словесность в России»: «Назвав Жуковского и Батюшкова, которые писали столь же мало, сколь прелестно, невольно останавливаешься, дивясь безлюдью сей стороны, — что доказывает младенчество просвещения. Гремущка занимает детей прежде циркуля: стихи, как лесть слуху, сносны даже самые посредственные; но слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума, разнообразия в падении, в округлении периодов, и не терпит повторений. От сего-то у нас такое множество стихотворцев (не говорю, поэтов) и почти вовсе нет прозаиков, и как первых можно укорить бледностью мыслей, так последних погрешностями против языка».<sup>4</sup>

Какой смысл вкладывали в подобные суждения литераторы-декабристы, показывает речь Н. И. Тургенева «Мысли о составлении общества» (1819). «Наша словесность, — читаем здесь, — ограничивается донныне почти одною поэзиею. Сочинения в прозе не касаются до предметов политики. Сия отличительная черта русской литературы делает ее неудовлетворительною для нашего времени».<sup>5</sup> Рассматривая литературу как важное средство формирования гражданского самосознания, декабристы распространяли это требование в равной мере на поэзию и на прозу.

Хотя в первой половине 1820-х гг. выходят в свет 9-й, 10-й и 11-й тома «Истории» Карамзина, выступает с путевыми очерками Жуковский, интенсивно работает и печатается Нарезный, лицо прозы с начала десятилетия определяют литераторы нового поколения: А. и Н. Бестужевы, В. Кюхельбекер, А. Корнилович, В. Одоевский, А. Перовский и др. Инерция предшествующего ли-

<sup>3</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11. М.—Л., 1949, с. 19. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>4</sup> Полярная звезда... на 1823 год. СПб., 1822, с. 36.

<sup>5</sup> Архив братьев Тургеневых. т. 5. Пг., 1921, с. 369.

тературного развития дает еще о себе знать, проявляясь в преимущественном интересе к привычным литературным жанрам путевого и правоописательного очерка, повести, к литературным «мелочам». Но все эти жанры находятся в состоянии непрерывного изменения и по содержанию и по форме.

Для эпохи характерно многообразие направлений, в которых ведутся поиски. Значение творческой индивидуальности возрастает настолько, что даже в творчестве молодых прозаиков (независимо от степени их литературной одаренности) традиционные жанровые формы приобретают несходное, индивидуальное звучание. Особенно это ощутимо, когда речь идет о литераторах декабристской ориентации, близких в идейном отношении и исходящих из общего понимания задач литературы.

Сдвиги, которыми отмечено в эти годы развитие основных литературных жанров, можно наглядно проследить на эволюции жанра путешествия.

В 1821 г. молодой А. Бестужев напечатал первый свой путевой очерк «Поездка в Ревель», за которым последовали его «Дорожные записки» (1821) и «Листок из дневника гвардейского офицера» (1821—1823). На фоне сентиментальных путешествий начала века и даже «Писем русского офицера» Ф. Глинки очерки Бестужева (при сохранении внешних примет жанра) отличались своей необычностью. Скорее они вызывали в памяти листы из дорожного альбома с живыми, меткими, лаконичными бытовыми и этнографическими зарисовками, от которых автор свободно и непринужденно переходил к социальным и историческим темам.

В «Поездке в Ревель» Бестужев еще держится внешне традиционной формы писем к друзьям. Но уже здесь быстрые переходы от прозы к легким и энергичным стихам, родственным по тону дружеским посланиям или отступлениям романтической поэмы 1820-х гг., с самого начала задают повествованию другой, более быстрый темп. Не случайно путешественник рекомендует себя читателю как «ветреного кавалериста», периоды которого «не выровнены», набросаны пером, «саблею очиненным, в быстрые промежутки забав и усталости». <sup>6</sup> Встреченный на пути «старый приятель» предрекает ему в Ревеле «самую скучную скуку». <sup>7</sup> Но предсказание это не сбывается: для бестужевского «кавалериста» «всякий предмет, одушевленный воспоминанием, принимает новую жизнь и голос». Внимательный и чуткий наблюдатель современной жизни края, он живо отзывается на нынешние его социальные проблемы и на исторические воспоминания. «Надобно учиться, чтобы с пользою путешествовать», — это правило Бестужева, полемически направленное против путешественников начала века, пускавшихся в путь, «чтоб научиться», <sup>8</sup> позволяет ему из прошлого и настоящего Ливонии извлечь уроки для ос-

<sup>6</sup> Марлинский А. Полн. собр. соч., ч. 6. СПб., 1838, с. 98.

<sup>7</sup> Там же, с. 11.

<sup>8</sup> Там же, с. 26.

мыслиния жгучих проблем русской современности. В величественной, полной драматизма летописи ливонской истории его внимание привлекают прежде всего страницы, хранящие память о грозных столкновениях народов, об упорной и непрерывной борьбе коренного населения края за свободу и независимость.

Среди других очерков А. А. Бестужева примечателен «Листок из дневника гвардейского офицера» с необычайным по свежести и этнографической точности описанием простого и сурового быта современных автору русских рыбаков на Чудском озере и историческим воспоминанием о Ледовом побоище.

«В двадцатых годах, — писал В. Г. Белинский, — обнаружись первые попытки создать истинную повесть... Марлинский был первым нашим повествователем, был творцом или, лучше сказать, зачинщиком русской повести» (1, 272). Уже после смерти А. Бестужева критик подвел итог его деятельности в следующих словах: «Как Сумароков, Херасков, Петров, Богданович и Княжнин хлопотали из всех сил, чтобы отдалиться от действительности и естественности в познании и слоге, — так Марлинский всеми силами старался приблизиться к тому и к другому. Те избирали для своих... песнопений только героев, исторических и мифологических: этот — людей; те почитали для себя за унижение говорить живым языком и поставляли себе за честь выражаться языком школьным: этот силился подслушать живую общественную речь и, во имя ее, раздвинуть пределы литературного языка. Посему очень понятно, что тех теперь никто не станет читать, кроме серьезно изучающих отечественную литературу, а Марлинский еще долго будет иметь читателей и почитателей» (4, 28).

С 1822 по 1825 г. А. Бестужев создает одну за другой ряд повестей, не только не похожих на повести его предшественников, но и удивительно разнообразных по тематике и структуре. Среди них повести на историческую (русскую и ливонскую) и на современную тему; повести героической и бытовой тональности; повести с единой сюжетной линией и составленные из нескольких самостоятельных рассказов, объединенных общей рамкой; повесть от лица автора, повесть-исповедь, повесть-сказ.

Две сквозные идеи своего ливонского цикла Бестужев сформулировал еще в «Поездке в Ревель», где он писал о ливонском средневековье: «Вечные праздники царствовали в городах и замках, вечные слезы в деревнях. „Эстония была тогда земным раем!“ — восклицает Людений. Конечно, он не был вассалом. Вся тягота налогов, работ и войны падала на бедных обитателей Эстонии, коих владельцы мучили из прихотей». Далее Бестужев замечал, что история Эстонии «без сомнения заслуживает место в летописях нашего отечества, ибо имела сильное влияние на судьбу северных его областей. Притом столь близкое соседство наше с рыцарями креста и меча... дает ей какую-то особую привлекательность. какой-то романтический характер, может стать,

слишком бедный для ума, но еще роскошный для воображения. Сии башни, лелеянные веками, сии бойницы, поросшие мхом древности, сии развалины замков рыцарских... незвольно погружают в думу».<sup>9</sup>

Не случайно три из ливонских повестей Бестужева названы именами рыцарских замков: замки меченосцев выступают в цикле как символ мрачного средневековья, символ деспотизма и произвола, но они же олицетворяют для автора и романтику прошлого с его воинственностью, сильными людьми и страстями. Обращение к истории Ливонии позволяет автору коснуться крестьянского вопроса, чего он не мог сделать в произведениях на русскую тему. Уже открывающий цикл «Замок Венден» (1823) начинается картиной псовой охоты, историзм которой чисто условен. Убийство деспота — магистра Ордена — Бестужев готов оправдать тяжестью совершенных им беззаконий. Но (и это характерно для писателя-декабриста) крестьяне здесь, как и в последующих ливонских повестях, выступают как поработенная масса, а активная роль в борьбе против национального, социального и семейного угнетения отдана представителям рыцарства или третьего сословия.

Заметна эволюция Бестужева-повествователя. В повести «Замок Нейгаузен» (1823) фабула усложняется, число персонажей увеличивается, их характеры обретают большую объемность и динамичность. Вершину ливонского цикла составляют две последние его повести (1825) — «Ревельский турнир» и «Замок Эйзен», отмеченные поисками новых путей в изображении прошлого края.

Стремясь увидеть рыцарей не «сквозь цветные стекла их замков, сквозь туман старины и поэзии», а «вблизи и по правде»,<sup>10</sup> автор «Ревельского турнира» избирает происшествие, относящееся к эпохе упадка рыцарства, когда «Орден шумно отживал свою славу, богатство и самое бытие». Это позволяет ему щедро внести комические штрихи в изображение некогда грозных и бесстрашных братьев-меченосцев. Единственным подлинным рыцарем оказывается в повести молодой купец, представитель «класса самого деятельного, честного и полезного из всех обитателей Ливонии».<sup>11</sup>

В «Замке Эйзен» едва ли не впервые в истории русской повести особую значимость приобретает образ рассказчика — гвардейского капитана, «известного охотника до исторических былей и старинных небылиц».<sup>12</sup> И дело не только в том, что благодаря этому рассказ становится свободным и непринужденным, а язык повести, освобождаясь от книжных шаблонов, сближается с бытовым просторечием, насыщается элементами фольклора. Усваи-

<sup>9</sup> Там же, с. 72—75.

<sup>10</sup> Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2-х т., т. 1. М., 1958, с. 98.

<sup>11</sup> Там же, с. 128, 127.

<sup>12</sup> Там же, с. 152.



вая вместе с ними народную точку зрения на события, рассказчик выступает вершителем исторического и нравственного суда не только над героями, но и над всем ушедшим в прошлое феодальным укладом.

При всем разнообразии повестей А. Бестужева из русской истории их объединяет национально-героическая тема. Карамзин в «Марфе Посаднице» изобразил последний час новгородской вольности. Бестужев в повести «Роман и Ольга» (1822) приурочивает действие к более раннему времени, когда Новгород был еще в силах отстоять свою независимость. Герой повести, Роман Ясенский — преданный гражданин вольного Новгорода, воин и певец — воплощение декабристского идеала личности.

Попытку создания более сложного характера представляет «Изменник» (1825). Одновременно с Пушкиным, работавшим над «Борисом Годуновым», Бестужев обращается к Смутному времени, но с другим творческим заданием. Его герой, Владимир Ситцкий — сложная романтическая натура, которую конфликт с людьми и бурные страсти приводят на путь измены и братоубийства. Характер Владимира, темы отверженности героя, его мщенья миру предвосхищают проблематику юношеских поэм Лермонтова. Другими своими сторонами (отмеченными Пушкиным историческими описаниями, соединением национальной темы с мотивом двух братьев — верного Отечеству и изменника) повесть Бестужева подготавливает гоголевского «Тараса Бульбу».

В «Романе и Ольге» еще ощутимо влияние повествовательных приемов Карамзина. В дальнейшем Бестужев все более уверенно разрабатывает принципы своей оригинальной поэтики.

Исторические повести Бестужева, как правило, приурочены к определенному, точно обозначенному моменту прошлого. Свой рассказ автор подкрепляет ссылками на историков и летописцев, на народное предание. Примечательно, однако, что ни в одной из повестей Бестужев не выводит на авансцену известных исторических деятелей, о поступках и характерах которых читатель мог бы иметь заранее составленное представление. Это раскрепощает воображение художника и дает ему возможность свободно, в соответствии с принципами романтической эстетики, строить сюжет и формировать характеры. Следует добавить, что в источниках внимание писателя-декабриста привлекают лишь те эпохи и события, которые отчетливыми, легко уловимыми аллюзиями и ассоциациями могли быть связаны с современностью.

Прошлое повествователь видит глазами человека начала 1820-х гг. Нередко в исторической экспозиции и в дальнейшем ходе рассказа он непосредственно выступает перед читателем со своими оценками и размышлениями. Но еще важнее другое: все поступки, все приметы духовного облика и нравов героев преломляются сквозь призму активных авторских симпатий и антипатий. Не случайно Бестужев каждой главе своих повестей предпосылал эпиграф. Эпиграфы его — не простая дань литературной

традиции и литературным авторитетам. Они позволяли ввести характеры героев в определенную историко-поэтическую перспективу и одновременно дать читателю ориентир для проникновения в более широкий смысл изображаемого.

Один из центральных мотивов исторических повестей Бестужева — защита свободы личности. Но вместе с тем идеал Бестужева-декабриста — личность, подчиняющая себя гражданскому и патриотическому долгу, и это не единственное проявление просветительских начал его мировоззрения. Повести Бестужева не лишены назидательности. Мысля рационалистически, писатель считает средневековье временем невежества и варварства. Стремясь воссоздать внешний колорит исторической эпохи, приметы ее быта и нравов, Бестужев еще не осознает изменчивости человеческой психологии и строя мышления во времени. Отсюда вневременные черты характеров, страстей и даже языка его персонажей, переходящие из одной повести в другую. Именно в условности исторических образов Бестужева, в связи поэтики его произведений с поэтикой романтической поэмы и драмы Пушкин видел те особенности романтической повести, которые надлежало преодолеть русской прозе на пути ее дальнейшего становления. «...полно тебе писать *быстрые* повести с романтическими переходами, — писал он Бестужеву, — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни*; высказывай все на чисто. Твой Владимир говорит языком немецкой драммы, смотрит на солнце в полночь, etc». И Пушкин был готов отдать предпочтение перед высокими романтическими героями Бестужева редким у него простонародным сценам, заключая свой отзыв об «Изменнике» словами: «Но описание стана Литовского, разговор плотника с часовым прелесть» (13, 180).

Едва ли не ярче всего дарование Бестужева-прозаика проявилось в лучших из его повестей на современную тему («Вечер на бивуаке», 1822; «Второй вечер на бивуаке», 1823), где особенно ощутим отход от старых литературных канонов. В повестях этих нет развернутой экспозиции; двумя-тремя скупой и точно подмеченными деталями обозначены место и время действия — бивуак, разбитый в промежутке между двумя боями. Прямой авторской характеристики не получают и персонажи — офицеры, собравшиеся у костра. Их уравнивали профессия и обстоятельства, и лишь рассказываемые ими случаи из своей жизни раскрывают индивидуальные черты и человеческий облик каждого. Усваивая для прозы завоевания гусарских стихов Д. Давыдова, Бестужев делает следующий шаг к изображению будней войны. Вместе с тем в этих повестях скрыты зародыши светской повести, одним из первых образцов которой явился бестужевский «Роман в семи письмах» (1823).

После декабрьского восстания наступил перерыв в литературной деятельности Бестужева, которая возобновилась в новых исторических условиях.

С иной разновидностью декабристской прозы мы встречаемся в творчестве В. К. Кюхельбекера (1797—1846). «Шиллеризм» Кюхельбекера, его пристрастие к «высокому» в поэзии и в жизни отозвались и в его прозе.

Ранний прозаический опыт Кюхельбекера — его «Европейские письма» (1820) — фантастическое путешествие американца XXVI века по Европе. Города ее лежат в развалинах, а цивилизация, основанная на нарушении «священнейших прав человека», исчерпала себя. Под покровом фантастики будущий декабрист высказывает критические суждения об обществе и государственном устройстве Европы (а через нее и России) XVIII—XIX вв. Свой утопический идеал Кюхельбекер выразил в XI письме, где выведен русский человек будущего Добров. «Его правило — во всем и вполне быть человеком». Полагая, что «главное достоинство человека — в гражданственности», «он всегда помнит, что совершенный гражданин не есть еще совершенный человек, что образованности нравственная, эстетическая, религиозная, ученая, даже физическая имеют такое же право на уважение. . .».<sup>13</sup>

В сатире «Земля безглавцев» (1824) под именем Акефалии, страны безглавцев, изображена современная автору Россия, где «одной черни. . . позволено сохранить сердце и голову».<sup>14</sup>

Одновременно с «Землей безглавцев» была напечатана и «эстонская повесть» Кюхельбекера «Адо» (1824). Опыт Бестужева побудил Кюхельбекера обратиться к изображению прошлого страны, известной ему с детства. Но в отличие от автора «ливонских» повестей, который изображал Прибалтику, страдающую под игом меченосцев, он избирает более ранний момент истории Эстонии: после сражения с рыцарями Ордена, решившего судьбу страны, старейшина эстонских племен Адо предпринимает последнюю попытку отстоять свободу своего народа. Канва вымышленного действия сопряжена в повести с историческими судьбами Руси и Эстонии, народы которых были соединены «узами приязни еще до времен Рюрика».<sup>15</sup> Индивидуальный облик и психология отдельных героев не служат предметом особого внимания автора. Его интересует общий колорит времени, который он стремится воссоздать, вводя в повествование лирические стихи, имитирующие русские и эстонские народные песни.

С «ливонской» повести начал свой путь повествователя и старший из братьев Бестужевых — Н. А. Бестужев (1791—1855). Его «Гуго фон Брахт» (1823) — трагическая история немца-рыцаря, которого происки братьев по ордену сделали атама-

<sup>13</sup> Невский зритель, 1820, ч. 2, апр., с. 51, 54.

<sup>14</sup> Мнемозина, 1824, ч. 2, с. 148.

<sup>15</sup> Там же, ч. 1, с. 165.

ном разбойников, а овладевшая им идея мщения — невольным сыноубийцей. Дарование Н. Бестужева раскрылось не здесь, а в его морских очерках и психологических повестях.

«Когда появление поэм Байрона вскружило всем головы, — вспоминал М. А. Бестужев, — я много написал пьес в подражание ему: тут были и замки, и ливонские рыцари, и девы, и новгородцы. Но когда я читал их брату Николаю, он мне постоянно повторял: „Поменьше кудреватости, побольше простоты, а главное — побольше мыслей“». <sup>16</sup> Лучшие вещи самого Н. А. Бестужева полностью отвечают этим требованиям.

Очерк «Об удовольствиях на море» (1823) поражает тонкостью наблюдений. Главный предмет автора — связь между морем и человеком, посвятившим себя морской службе. Бестужев показывает, как жизнь на корабле порождает сосредоточенность, наблюдательность, душевную силу, готовность к борьбе с опасностями, развивает мысль и чувство. Глазами корабельного офицера наблюдает автор море на разных широтах и меридианах, в разные часы дня и времена года, замечая в морском пейзаже не общее и устойчивое, а меняющееся и индивидуальное. Общество офицеров-моряков предстает в его изображении как идеальное, нерушимое содружество, связанное «одинаковыми привычками» и «одинаким образом мыслей». <sup>17</sup> Декабристский подтекст объединяет рассказ об этом сообществе с мыслями об Отечестве, которыми завершается очерк.

Своей вершины психологический метод Н. Бестужева достиг в повестях «Трактирная лестница» (1825) и «Шлиссельбургская станция» («Отчего я не женат!») (1830—1832). Высокий нравственный пафос, анализ сложных коллизий личной жизни в их связи с долгом человека перед обществом делает здесь Н. Бестужева одним из предшественников А. И. Герцена и Л. Н. Толстого.

Отличная от А. Бестужева и Кюхельбекера линия исторической прозы декабристов представлена очерками и повестями А. О. Корниловича (1800—1834).

В 1822—1824 гг. Корнилович выступил с четырьмя историческими очерками о петровской эпохе. Два из них — «О первых балах в России» и «Об увеселениях российского двора при Петре I» — были напечатаны в альманахе А. Бестужева и К. Рылеева «Полярная звезда» (1824, 1825). Корнилович обратился здесь к придворной жизни, нравам и «домашнему быту» людей петровского времени. «Домашним» образом повернут к читателю и сам Петр. Той же исторической эпохе посвящены все повести Корниловича, написанные до и после 14 декабря. <sup>18</sup> Сюжеты их

<sup>16</sup> Воспоминания Бестужевых. М.—Л., 1951, с. 284.

<sup>17</sup> Полярная звезда... на 1824 год. СПб., 1824, с. 207.

<sup>18</sup> «Утро вечера мудренее», 1820 (опубл.: Альбом северных муз. СПб., 1828); «За богом молитва, а за царем служба не пропадают» (опубл.: Полярная звезда... на 1825 год. СПб., 1825); «Татьяна Болтова» (опубл.:

основаны на собранных И. И. Голиковым и А. К. Нартовым анекдотах, в которых образ Петра выступает в ореоле, сообщенном ему преданием. Сочетание строгого документализма в изображении быта и нравов эпохи и царя-преобразователя с идеализацией Петра характерно и для самого Корниловича. Писатель-историк представляет царя не только преобразователем России в его трудах и заботах, но и милосердным правителем, чутким к голосу правды и готовым исправить допущенную несправедливость.

О требованиях, которые предъявлял Корнилович к исторической прозе, позволяет судить его письмо к брату из крепости (1831): «Страсти людские всегда те же, но формы их различны. Эти формы проявляются в разговорах, кои должны носить на себе печать века, обнаруживать тогдашние понятия, просвещение, быть выражены своим языком».<sup>19</sup> Корниловичу чужды романтическая экспрессивность прозы А. Бестужева или лиризм Кюхельбекера. Он трезв и нетороплив, внимателен к деталям обстановки и внешним приметам быта. По примеру В. Скотта Корнилович вводит в рассказ о вымышленных героях фигуры реальных исторических лиц. Однако на пути к историческому повествованию нового типа нужно было не только преодолеть просветительский дидактизм, но и овладеть искусством более широкого и разностороннего изображения народной жизни. Эта задача была разрешена русской повестью и романом лишь в 1830-е гг.

---

Альбом северных муз. СПб., 1828); роман «Андрей Безыменный» (написан в Петропавловской крепости, опубл.: СПб., 1832).

<sup>19</sup> Корнилович А. О. Соч. и письма. М.—Л., 1957, с. 296.

И. А. КРЫЛОВ БАСНОПИСЕЦ

1

Глубоко знаменательной вехой в развитии русской литературы первой трети XIX в. явилось басенное творчество Ивана Андреевича Крылова (1768—1844).

Еще велик и непререкаем был авторитет И. И. Дмитриева, когда в 1809 г. появился первый сборник басен Крылова. Он привлек к себе всеобщее внимание, хотя, казалось бы, никакого касательства к актуальным проблемам литературной жизни и борьбы тех лет не имел. Так было и дальше. Не вступая в полемику, Крылов-баснописец неуклонно идет своим особым путем и постепенно завоевывает авторитет одного из крупнейших и самобытнейших литературных деятелей своего времени.

В творческом пути Крылова отчетливо выделяются два качественно различных этапа.

На первом из них, охватывающем 1780—1790-е гг., Крылов выступает преимущественно как драматург и журналист. Поначалу неловкий, не во всем еще зрелый, но боевой и активный, блестящий остроумием молодой Крылов в короткий срок становится известным в литературных кругах Петербурга последних двух десятилетий XVIII в.

Уже в это время отчетливо проявляется талант Крылова-сатирика. Если не считать его первых незрелых трагедий (не дошедших до нас «Клеопатры» и «Филомелы») и нескольких подражательных стихотворений (ода и ряд посланий), то все остальное созданное им в 1780—1790-е гг. так или иначе связано с сатирой. Это обстоятельство важно для уяснения истоков последующего обращения Крылова к басне и его выдающихся — в принципе реалистических — достижений в этом жанре. В журнальных («Почта духов», «Зритель») предприятиях и выступлениях Крылова уже намечаются основные темы и проблематика его басен. В ранних комедиях («Сочинитель в прихожей», «Прокказники», 1786—1788) Крылов оттачивает мастерство ведения

диалога и построения мизансцен, которое позднее сообщит его басенному повествованию характер динамичного комедийного «действия». Наибольшее значение в этом отношении имели две его пьесы, написанные на рубеже 1790—1800 гг., — шуто-трагедия «Подщипа» (или «Трумф») и комедия «Пирог». Этими произведениями и завершается первый период творчества Крылова.

Уже в самых ранних литературных выступлениях будущего великого баснописца отчетливо проявляется демократизм его мировосприятия. «Мещанин добродетельный и честный крестьянин, преисполненные добросердечием, для меня во сто раз драгоценнее дворянина, счисляющего в своем роде до тридцати дворянских колен, но не имеющего никаких достоинств, кроме того счастья, что родился от благородных родителей, которые также, может быть, не более его принесли пользы своему отечеству, как только умножали число бесплодных ветвей своего родословного дерева», — читаем мы в Письме XXXVII журнала Крылова «Почта духов» (1788—89).<sup>1</sup> Стихийный, непосредственный демократизм, во многом объясняющийся обстоятельствами тяжелой трудовой жизни ранних лет будущего баснописца, пронизывает всю систему взглядов его на явления социальной жизни и определяет как объекты и проблематику сатиры Крылова, так и принципы его художественного мышления. Драматургия Крылова не составляет в данном случае исключения.

Крылов вступает в литературу, когда новые преромантические — преимущественно классицистские — веяния сталкиваются с доживающим свой век классицизмом. С другой стороны, тогда же активно пробивает себе дорогу новое литературное направление — сентиментализм, возглавляемое Н. М. Карамзиным и И. И. Дмитриевым. В обстановке сложного сосуществования и борьбы разных поэтических школ и направлений Крылов выделяется подчеркнутой независимостью собственной литературной позиции. Он не примыкает ни к какому литературному направлению. И эпигоны классицизма в лице незадачливых одописцев и драматурга Я. Б. Княжнина, и сочинители псевдонародных развлекательных комических опер типа «Двух невест», и последователи нового сентименталистского направления во главе с их вождем Карамзиным — все они в равной мере становятся объектами сатирических нападок Крылова — журналиста и драматурга 1780—1790-х гг. Единственным крупным автором той поры, эстетическая программа которого была в какой-то мере сродни вкусам Крылова и повлияла на поэтику его стихотворных опытов 1790-х гг., был, по-видимому, Г. Р. Державин.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1945, с. 205. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>2</sup> На это обратил внимание в свое время Г. А. Гуковский в статье «Лирика Крылова» (см.: И. А. Крылов. Исследования и материалы. М., 1947, с. 209—223).

В целом же первый этап творчества Крылова в перспективе его позднейшей эволюции можно считать своеобразной подготовительной школой. В классики русской литературы Крылов вошел прежде всего как баснописец.

## 2

Новый и зрелый этап творческого пути Крылова, приходящийся на XIX столетие, наступает с момента его обращения к басенному жанру. Писать басни Крылов пробовал и ранее, в период своего сотрудничества в журналах конца XVIII в.<sup>3</sup> Но его самоопределение как оригинального русского баснописца происходит после 1805 г. Один из биографов Крылова вспоминал: «Однажды, это было в 1805 году, перечитывая Лафонтена, он вдруг почувствовал желание передать некоторые из его басен своим языком русскому народу. Работа закипела, басни готовы; и первый, радушно и искренно одобрявший его начинание — был И. И. Дмитриев, сам баснописец и превосходный литератор. Возвышенная душа его, хотя с первого уже полета, вероятно, предвидела, как высоко поднимется его соперник, не могла удержаться, чтобы не настаивать, не побуждать его трудиться в этом роде. „*Это истинный ваш род, наконец, вы нашли его*“, — сказал Дмитриев».<sup>4</sup>

Три басни, принесенные Крыловым на суд Дмитриева, были «Дуб и Трость», «Разборчивая невеста» и «Старик и трое молодых». Две первые, рекомендованные Дмитриевым к печати, сразу же появились в № 1 журнала «Московский зритель» за 1806 г. С этого момента Крылов целиком отдается работе над баснями и уже в 1809 г. выпускает первый их сборник в составе 23 басен. За ним последовали сборники «Новые басни» 1811 и 1816 гг., издания басен 1819, 1825 и 1830 гг. Отдельные басни регулярно появляются в ведущих литературных журналах этого времени. Затем Крылов подготавливает к печати полное собрание своих басен в 9 книгах, вышедшее в год смерти писателя — в 1844 г. Туда вошло почти все из написанного им в этом жанре, за исключением того, что не было в свое время пропущено в печать цензурой (например, «Пестрые овцы»), а также ранних опытов 1780-х гг. В общей сложности Крылов написал свыше 200 басен. Большинство их вошло в золотой фонд русской классической литературы.

Именно в баснях раскрылся во всей полноте сатирический талант Крылова. По определению Белинского, «Крылов, как ге-

<sup>3</sup> В издававшемся И. Г. Рахманиновым журнале «Утренние часы» за 1788 г. Крыловым было анонимно напечатано несколько басен: «Павлин и Соловей», «Стыдливый игрок», «Судьба Игроков» и «Недовольный гостьми стихотворец».

<sup>4</sup> Лобанов М. Жизнь и сочинения И. А. Крылова. СПб., 1847, с. 48.



ниальный человек, инстинктивно угадал эстетические законы басни... он создал русскую басню».<sup>5</sup> На первый взгляд это утверждение может показаться не совсем справедливым. Задолго до Крылова, еще в XVIII в., особенно после Сумарокова (которого современники сравнивали с Лафонтеном) и Хемницера, басня заняла прочное место в жанровом репертуаре русской поэзии.

В момент выступления Крылова в качестве баснописца авторитетнейшим его соперником был Дмитриев. Другим известным — хотя и менее прославленным — баснописцем 1810—1820-х гг. был А. Е. Измайлов. Позднее он выступал даже как теоретик басенного жанра. В каком же смысле следует тогда понимать приведенные выше слова Белинского?

Суть дела, метко схваченная Белинским, заключалась в следующем. Басни Крылова явились принципиально новым явлением по отношению к обоим разновидностям этого жанра, утвердившимся в русской литературе XVIII в., — классицистической и сентименталистской. Первая, к которой примыкают басни Измайлова, была создана А. П. Сумароковым и В. И. Майковым. Она характеризуется нарочитым, рассчитанным на комический эффект смещением «высокого» и самого «низкого» слога, посредством которого осмеивается порок. Сентименталистская басня, основоположником которой был М. Н. Муравьев, а непревзойденным мастером — Дмитриев, отличается от классицистической «легкостью», изяществом, «приятностью» слога, не допускающего ничего «низкого» и грубого, что может оскорбить «просвещенный вкус». Изящной, не лишенной лиризма простоте стиля басен Дмитриева, их светской изысканности противостоит у баснописца Измайлова явное злоупотребление жаргонно-площадной, «кабацкой», по определению современников, фразеологией.

Тем не менее, что очень важно, басни Измайлова, точно так же как и Дмитриева, остаются сугубо моралистическим, нравоучительным жанром. В них осмеиваются общечеловеческие пороки и преподаются уроки столь же абстрактной общечеловеческой «добродетели».

Историческая заслуга Крылова состояла прежде всего в том, что он освободил русскую басню от абстрактности ее моралистических устремлений. Сохраняя внешние традиционные признаки своей жанровой структуры (аллегоризм персонажей, смысловая двуплановость повествования, наличие моральной сентенции, конфликтность сюжетной ситуации), басня Крылова обрела в то же время новую эстетическую функцию иносказательного же, но остро критического изображения совершенно конкретных социальных пороков современной баснописцу русской действительности.

---

<sup>5</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955, с. 576 (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

Вот, к примеру, басня «Волки и Овцы» (1833).

Овечкам от Волков совсем житья не стало,  
И до того, что, наконец,  
Правительство зверей благие меры взяло  
Вступиться в спасенье Овец, —  
И учрежден Совет на сей конец.  
Большая часть в нем, правда, были Волки;  
Но не о всех Волках ведь злые толки.  
Видали и таких Волков, и многократ:  
Примеры эти не забыты, —  
Которые ходили близко стада  
Смирнехотько — когда бывали сыты,  
Так почему ж Волкам в Совете и не быть?  
Хоть надобно Овец оборонить,  
Но и Волков не вовсе ж притеснить.  
Вот заседание в глухом лесу открыли;  
Судили, думали, рядили  
И, наконец, придумали закон.  
Вот вам от слова в слово он:  
«Как скоро Волк у стада забуннит  
И обижать он Овцу станет,  
То Волка тут властна Овца,  
Не разбираючи лица,  
Схватить за шиворот и в суд тотчас представить,  
В соседний лес иль в бор».  
В законе нечего прибавить, ни убавить;  
Да только я видал: до этих пор —  
Хоть говорят: Волкам и не спускают —  
Что будь Овца ответчик иль пестец;  
А только Волки все-таки Овец  
В леса таскают.

(3, 198—199)

Перед нами острейшая социальная сатира. Крылов не морализирует, не поучает; он словно наблюдает и выносит на суд читателя результаты увиденного. Самый механизм крепостнического «правосудия», основанного на власти силы и на лицемерии, представлен здесь в своей неприглядной наготе.

Неведомая до того не только басне, но и русской поэзии в целом конкретность пносказательно-сатирического изображения Крыловым панпопально-исторической действительности и дала все основания Беллинскому назвать его создателем «русской басни». Русской не только по предмету, но и способу изображения. Он определяется неизвестным до того русской поэзии разговорно-просторечным стилем басенного повествования, воплощением в нем непосредственной языковой стихии национального самосознания, и в первую очередь, но не только, самосознания простонародного. Оно явственно заявило о себе в таких хрестоматийно известных баснях Крылова как «Демьянова уха», «Кот и повар», «Крестьянин в беде», «Крестьянин и овца», «Волк и Ягненок» и многих, многих других.

Сосед соседа звал откупать;  
По умысел другой тут был:  
Хозяин музыку любил

И заманил к себе соседа певчих слушать.  
Запели молодцы: кто в лес, кто по дрова,  
И у кого ~~что~~ силы стало.  
В ушах у гостя затрепало,  
И закружилась голова.

«Помилуй ты меня, — сказал он с удивленьем, —  
Чем любоваться тут? Твой хор  
Горланит вздор!»

«То правда, — отвечал хозяин с умиленьем, —  
Они немножечко дерут;  
Зато уж в рот хмельного не берут,  
И все с прекрасным поведением».

(«Музыканты»; 3, 9)

Сказано немного. Но о том, где и с кем сказанное происходит, мы можем судить с полной определенностью. Здесь русский человек добродушно смеется над нелепостями, проявляющимися также чисто по-русски. И незадачливый любитель пения, и его «молодцы», и обманом заванный сосед — все здесь и хитрят, и поют, и негодуют по-русски. И все это пронизано тем простодушным лукавством авторской иронии, которую в свое время тонко подметил у Крылова Пушкин. «Запели молодцы: кто в лес, кто по дрова...», «Помилуй ты меня... Твой хор Горланит вздор...», «...они немножечко дерут; Зато уж в рот хмельного не берут». Каждая черта, каждая деталь рассказа находит у Крылова адекватное выражение в той речевой структуре, в той найденной интонационной и фразеологической окраске, какие сообщают басенному повествованию специфически русский «дух». Богатство смысловых и интонационных оттенков, емкость, лаконизм, живость и естественность басенного слога Крылова приближают его к афористичной заостренности народных пословиц. Венчающая басню «Музыканты» мораль, — в сущности, видоизмененная пословица:

А я скажу: по мне уж лучше пей,  
Да дело разумей, —

наглядно подтверждает данное положение.

Национальную выразительность, «народность» басен Крылова имел в виду Белинский, когда замечал: «...этим-то уменьем чисто по-русски смотреть на вещи и схватывать их смешную сторону в меткой иронии владел Крылов с такою полнотою и свободою. О языке его нечего и говорить: это неисчерпаемый источник русизмов; басни Крылова нельзя переводить ни на какой иностранный язык...» (8, 574).

Даже в тех случаях, когда Крылов обрабатывает традиционные международные басенные сюжеты (что для данного жанра вполне естественно), в самом взгляде на вещи, в логике речей и поступков персонажей басен, в обстановке, их окружающей, — во всем запечатлена духовная атмосфера, порожденная национальным укладом русской жизни. Сама емкость социального смысла крыловских басен, при всей, казалось бы, общечеловеч-

ности высмеиваемых в них недостатков, основана на постыжении автором национального склада русского ума, языка и характера.

Уже в первых басенных сборниках Крылова (1809 и 1811) четко обозначается круг привлекавших его внимание проблем.

Из одной басни в другую переходят традиционные басенные персонажи, сохраняющие свои зооморфно-человеческие амплуа. Но вместе с тем все эти Волки, Лисицы, Мухи, Пчелы, Овцы, Львы, Орлы и т. п. наделяются Крыловым и типическими чертами определенной социальной психологии и морали. Соответственно в его баснях находит широкое сатирическое отображение реальная практика тех социальных отношений, которые господствовали тогда в России. Одна басня бросает ответ на другую, расширяя, уточняя, обогащая общую сатирическую картину крепостнических нравов в их самых различных аспектах.

В таких баснях как «Пестрые Овцы», «Волк и Ягненок», «Лиса строитель», «Лев на ловле», «Щука», «Волк и Овцы», «Рыбьи пляски» выставляется на «всемирные очи» лицемерие крепостнической «законности» и тех, кто призван ее блюсти. Зооморфные хищники, крупные и мелкие, действующие в этих баснях и ряде других («Лев, Серна и Лиса», «Лиса и Волк», «Лев и Барс», «Лев и Волк») беспощадны не только к своим беззащитным жертвам — Овцам, Зайцам и прочей мелкой твари, но и по отношению друг к другу. Коварство и ложь господствуют в этом мире разбоя и хищничества.

На другом полюсе его социальной перархии оказываются всегда и во всем «виноватые», а фактически терзаемые Овцы вопреки формально оберегающему их «закону».

Другая группа басен, органически примыкающая к первой, заострена не только против хищнической практики социальных «верхов», но и против их паразитической морали.

В басне «Орел и Пчела» (1813) жалеющий Пчелу Орел с презрением замечает ей:

«Как ты, бедняжка, мне жалка,  
Со всей твоей работой и с умением!»

И, указав на печальный удел Пчелы, Орел самодовольно описывает завидные преимущества своего положения. Его полет вселяет страх в пернатых, все трепещут, «не дремлют пастухи при тучных их стадах...».

Пчела не спорит с Орлом, но ответ ее полон достоинства:

«А я, родясь труды для общей пользы несть,  
Не отличать ницу свои работы,  
Но утешаюсь тем, на наши смотря соты,  
Что в них и моего хоть капля меду есть».

(3, 48)

Ответ Пчелы по-своему повторяет мысль, содержащуюся в предосланной всей басне морали. В ней заключено по существу нравственное кредо самого Крылова:

... и тот почтен, кто, в низости сокрытый,  
За все труды, за весь потерянный покой,  
Ни славою, ни почестями не льстится,  
И мыслью одиновен одной:  
Что к пользе общей он трудится.

(3, 47)

Так Крылов ставит труд в центр решения вопроса о социальной полезности человека и его подлинных достоинствах.<sup>6</sup> С образом Пчелы, символизирующей безмятного неутомимого труженика, и связывает баснописец свой позитивный идеал. Способность «труды для общей пользы несть» становится у Крылова мериллом истинной ценности человека в обществе. Эта же мысль составляет основу содержания басен «Листы и Корни», «Старик и трое молодых», «Камель и Червяк», «Паук и Пчела», «Обезьяна».

Соответственно на противоположном полюсе шкалы этой ценностной иерархии располагаются те, кто бесстыдно и пагло пользуется плодами труда народа. Соим их многолик. Высшую ступень перархии угнетателей, дающую представление об аппарате власти, мы уже в общих чертах охарактеризовали. И как порождение господствующего порядка всеобщего насилия, притеснения слабых и кичливого презрения к труженикам выступает в баснях Крылова новый слой типов — персонажи, в которых обличается паразитизм господствующего сословия. Вот зачин басни «Муха и Пчела» (1823):

В саду, весной, при легком вестерке,  
На топком сгелъке  
Качалась Муха, сидя,  
И, на цветке Пчелу увидя,  
Сспиро говорит: «Уж как тебе не лень  
С утра до вечера трудиться целый день!  
На месте бы твоим я в сутки захирела».

(3, 158—159)

Как видим, зачин несколько напоминает ситуацию, имевшую место в басне «Орел и Пчела». Презрение к трудам Пчелы действительно позволяет поставить в один ряд и ничтожную Муху и гордого Орла. Так вскрывается та простая истина, что в социальной системе все оказывается связано, ибо нравственность верхов эксплуататорского общества определяет моральный климат всего социального организма. Муха похваляется знанием света. И в ответ на укоризненные слова Пчелы о том,

«Что на пирах лишь морщатся от Мухи,  
Что даже часто, где покажешься ты в дом,  
Тебя гоняют со стыдом», —

<sup>6</sup> Глубоко и всесторонне эта проблема решается в книге В. А. Архипова «И. А. Крылов Поэзия народной мудрости» (М., 1974).

Муха, не моргнув, восклицает:

«...лошют! Что ж такое?»

Коль выгонят в окно, так я влечу в другое».

(3, 159)

Психология паразитизма с его самодовольным бесстыдством выявлена отчетливо. Рядом с этой Мухой можно смело поставить и Жужу, заслужившую милость господ умением ходить на задних лапках («Две собаки»), и Гусей, требующих уважения за заслуги своих предков, в какой-то мере и плясунью Стрекозу («Стрекоза и Муравей»). Все это — закономерное порождение такого общественного порядка, при котором одни угнетают других, присваивая безнаказанно себе плоды чужого труда.

Таковы два полюса социальной структуры, какой она предстает в баснях Крылова. На одном полюсе — труженики, на другом — угнетатели и паразиты. Перед нами еще один срез жизненной реальности, представленный баснописцем на суд читателя. В этом же ряду располагаются басни, в которых Крылов высмеивает галломанию дворянства, его жалкое пристрастие ко всему иноземному («Лжец», «Обезьяны», «Бочка»).

Крылов по-своему осветил и тему пагубной власти денег, развращающей силы богатства (басни «Мешок», «Откупщик и Сапожник», «Фортуна и Нищий», «Бедный Богач»), и тему личной ответственности каждого человека перед собой и другими («Фортуна в гостях», «Охотник», «Мот и Ласточка», «Мельник»).

Даже если не касаться того очевидного факта, что в баснях Крылова отразился практический и живой ум русского народа, можно смело утверждать, что Крылов, пожалуй, впервые раскрыл в своих баснях психологию русского мужика. И представил он ее многогранно, предвосхитив по-своему и мужиков повестей Григоровича, и крестьян стихотворений Некрасова, и мужиков очерков Н. Успенского (басни «Крестьянин и Работник», «Крестьяне и Река», «Крестьянин и Змея», «Три Мужика», тот же «Мельник»).

Особое место в наследии Крылова занимает цикл басен, посвященных событиям Отечественной войны 1812 г. Таковы басни «Раздел», «Ворона и Курица», «Волк на псарне», «Обоз», «Кот и Повар», «Щука и Кот». Они явились прямыми откликами на события войны 1812 г. Примечательно, что за период 1812—1813 гг. Крыловым не было создано ни одной басни, содержание которой было бы заимствовано из иностранных источников. Все его басни этого периода оригинальны. И это прямо связано с особенностями той исторической ситуации, в которой они были созданы.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> См.: *Дурыйлин С.* Крылов и Отечественная война 1812 года. — В кн.: *Н. А. Крылов. Исследования и материалы*, с. 147—186; *Бриксман М. А.* К толкованию басен Крылова о войне 1812 года. — *Труды Лен. гос. библиотечного ин-та им. Н. К. Крупской*, 1957, т. 2, с. 147—161.

Исследователи не без оснований видят в Крылове, авторе этого цикла басен, своеобразного «летописца» грозных событий 1812 года. «Пафос государственной масштабности, устремленная целенаправленность в решении общего дела говорят нам не только о Крылове-рассказчике и непревзойденном художнике в своем жанре, но и о деятеле. Здесь слово рождалось делом и, родившись, становилось делом — делом важности общенародной. В них (баснях 1812 г., — Ю. С.) вырисовывается образ поэта-гражданина».<sup>8</sup>

Крылов по сути дела первый в русской литературе отразил народный характер войны 1812 г. Его оценка всего происходящего, его мудрая поддержка действий главнокомандующего русской армией М. И. Кутузова резко не совпадали с официальной точкой зрения. Тем значительнее были заслуги перед нацией Крылова — создателя басен, посвященных военным событиям 1812 г. Крылов и здесь находит способы придать традиционному канону басенного жанра не свойственную ему ранее масштабность, только на этот раз в возвышенно идеальном плане. Современная история врывается в басню, и патриотическая тема разрабатывается подчас в необычном для басни почти одическом ключе:

Когда Смоленский князь,  
Противу дерзости искусством вооружась,  
Вандалам новым сеть поставил  
И на погибель им Москву оставил;  
Тогда все жигели, и малый и большой,  
Часа не тратя, собралися  
И вон из стен Московских поднялися,  
Как из улья пчелиный рой.

(«Ворона и Курица»; 3, 10)

Смоленский князь — это, конечно, Кутузов. И введение в число басенных персонажей реального исторического деятеля, осуществляющего высокую миссию спасения государства от захватчиков, в рамках жанра басни предстает несомненным новаторством. Крылов задолго до Льва Толстого изобразил Кутузова выразителем воли народных масс. Характерно единодушие, с которым жители Москвы покидают столицу («Как из улья пчелиный рой»). И на фоне этого массового порыва читатель внезапно вновь погружается в атмосферу жанра басни. Сказитель уступает место сатирику:

Ворона с кровли тут на всю эту тревогу  
Спокойно, чистя нос, глядит.  
«А ты что ж, кумушка, в дорогу? —  
Ей с возу Курица кричит. —  
Ведь говорят, что у порогу  
Наш супостат». —  
— «Мне что до этого за дело? —  
Вещунья ей в ответ. — Я здесь останусь смело.  
Вот ваши сестры — как хотят;

<sup>8</sup> Арципов В. А. И. А. Крылов..., с. 84.

А ведь ворон ни жарят, ни варят:  
Так мне с гостями не мудрено ужиться,  
А, может быть, еще удастся поживиться  
Сырком, иль косточкой...

(3, 10)

За этим невинным разговором двух басенных персонажей скрывается, как это обычно бывает у Крылова, острая сатира. Подтекст басенной аллегии отсылает нас к вполне определенным фактам того времени. Примечательна тонкая речевая характеристика двух по-разному смотрящих на события персонажей. Эту сторону басни верно подметил В. А. Архипов. «„Наш супостат“, — говорит курица об общем враге. Здесь и *наш*, и *супостат* — очень значимые определения. Равно как и очень значимы слова Вороны — „мне с гостями“... Не супостат, а *гости*, и не нам, а *мне*».<sup>9</sup> Крылов тонко раскрывает «индивидуалистическую психологию» той части светского общества, которая, предпочитая оставаться в стороне от общего дела, стремилась извлечь из всенародных бедствий личную выгоду.

И блестящая концовка басни, вновь выдвигающая перед читателем образ Кутузова, осмеивает упования Вороны на щедрость «гостей»:

Но, вместо всех поживок ей,  
Как голодом морить Смоленский стал гостей —  
Она сама к ним в суп попалась.

Как видим, «поживкой» для «гостей» оказалась сама Ворона. Таков логический конец всех Ворон, ставящих свои личные интересы выше интересов отечества, точнее, для которых понятия отечества вообще не существует. И здесь юмор Крылова беспощаден.

Еще более полно всенародный характер борьбы с наполеоновским нашествием и мудрость действий Кутузова нашли свое отражение в одной из лучших басен Крылова — «Волк на псарне». Написанная в 1812 г., она сразу же получила широкий общественный резонанс. Современники прекрасно понимали ее смысл. По свидетельствам очевидцев, «И. А. Крылов, собственно рукою переписав басню „Волк на псарне“, отдал ее княгине Екатерине Ильиничне, а она при письме своем отправила ее к светлейшему своему супругу. Однажды, после сражений под Красным, объехав с трофеями всю армию, полководец наш сел на открытом воздухе, посреди приближенных к нему генералов и многих офицеров, вынул из кармана рукописную басню И. А. Крылова и прочел ее вслух. При словах: „Ты сер, а я, приятель, сед“, произнесенных им с особою выразительностью, он снял фуражку и указал на свои седины. Все присутствующие восхищены были

<sup>9</sup> Архипов В. А. И. А. Крылов... с. 87.



этим зрелищем, и радостные восклицания раздавались повсюду».<sup>10</sup>

Признание Крыловым действий и заслуг Кутузова в войне 1812 г. находило сочувственный отклик в широких общественных кругах и прямо противостояло официальной версии, приписывавшей всю ее славу Александру I. Истинная роль Александра I и его ставленника, самоуверенного адмирала Чичагова, упустившего французскую армию под Березиной, охарактеризована в баснях «Обоз», «Щука и Кот». И когда уже после изгнания французов и смерти Кутузова в бесчисленных панегирических одах Александр I изображался победителем Наполеона, Крылов остался верен своей точке зрения.

Коротенькая басня «Чиж и Еж» (1814), исполненная лукавства и скрытой иронии, несомненно носит полемический характер:

Уединение любя,  
Чиж робкий на заре чирикал про себя,  
Не для того, чтобы похвал ему хотелось,  
И не за что; так как-то пелось!  
Вот, в блеске и во славе всей,  
Феб лучезарный из морей  
Поднялся.

Хор громких соловьев в густых лесах раздался.  
Мой Чиж замолк. «Ты что ж, —  
Спросил его с насмешкой Еж, —  
Приятель, не поешь?» —  
«Затем, что голоса такого не имею,  
Чтоб Феба я достойно величал, —  
Сквозь слез Чиж бедный отвечал, —  
А слабым голосом я Феба петь не смею»

Так я крушуся и жалею,  
Что лиры Пиндара мне не дано в удел:  
Я б Александра пел.

(3, 19)

Басня, как видно из морали, по-своему автобиографична. Известно, что к баснописцу обращались, и неоднократно, с предложениями воспеть Александра I как «благословленного» царя, спасителя отечества. В обстановке всеобщего торжества, на фоне многочисленных хвалебных песнопений молчание Крылова вызывало недоумения. Баснописец нашел умный способ отговориться полшутя. Но мы помним, что в решающие для русской нации дни исторических испытаний Крылов умел находить нужные ему средства, чтобы несмотря на ограниченность возможностей басенного жанра прославить подлинного героя Отечественной войны 1812 г. — Кутузова. Славить Александра I означало уподобиться

<sup>10</sup> Кеневич В. Библиографические и исторические примечания к басням Крылова (СПб., 1878. с. 114—115)

официозным льстедам и борзописцам. Народный поэт не мог поступаться своей совестью.

Такова еще одна грань творчества Крылова-баснописца, раскрывающая гражданственный патриотизм его басен не только в сатирическом, но и в утвердительно-позитивном аспекте.

Во многих и лучших баснях Крылова нет традиционной для этого жанра сентенции — концовки, т. е. морали, извлекаемой из повествования. Но и в тех случаях, когда она наличествует, ей придана функция своеобразного прикрытия, позволяющего автору говорить о вещах, о которых в ином жанре и иным способом было бы вообще невозможно ничего сказать. Вместе с тем Крылов значительно расширяет жанровые возможности басни и существенно преобразует ее структуру и характер повествования. И глубоко был прав Белинский, утверждая, что «басни Крылова — не просто басни; это повесть, комедия, юмористический очерк, злая сатира, словом, что хотите, только не просто басня» (8, 573).

Критическая острота и масштабность социальной проблематики басен Крылова неразрывно связаны с емкостью и выразительностью их просторечно-разговорного стиля. Например: Вороненок (персонаж одноименной басни, 1811) усмотрел, как Орел выхватил из стада ягненка. «Взманило» это Вороненка,

Да только думает он так: «Уж братъ так братъ,

А то и когти что марать!

Бывают и Орлы, как видно, плоховаты».

(3, 54)

Вороненок решает унести барана. Печальный конец дерзкого и хитрого птенца, вздумавшего подражать Орлу, да еще и перещеголять его в воровстве, предreshен. Мораль басни переводит разрешение сюжетной коллизии в чисто социальную плоскость: «Что сходит с рук вора, за то ворешек бьют». Как тут не вспомнить знаменитый окрик гоголевского городничего «Не по чину берешь!», которым он осаживает зарвавшегося квартального. В маленькой басне Крылова по-своему, как в зародыше, предвосхищена картина поголовной коррупции бюрократического аппарата, которую Гоголь развернет в «Ревизоре». «Братъ по чину» — первая заповедь чиновного сословия. И в огласовке Крылова она лучше «Табели о рангах» характеризует систему должностной иерархии крепостнической России.

Сказанное позволяет усматривать в баснях Крылова зарождение некоторых существенных черт русского критического реализма. Прежде всего они заявляют себя особым характером комизма басен, во многом сродного тому, который Гоголь назовет «смехом сквозь слезы».

Новая идейная функция, которую приобретает у Крылова изначала присущий басенному жанру комизм, была следующим образом отмечена Белинским: «... в лучших баснях Крылова нет

ни медведей, ни лисиц, хотя эти животные *кажется* (т. е. по видимости, — Ю. С.) и действуют в них, но есть люди и притом русские люди» (8, 574). И это так потому, что в максимальном приближении басенного стиля Крылова к ироническому строю народных пословиц и поговорок непосредственно выражается духовный склад, самый образ мышления русского народа, его не только лукавая, но подчас и горькая ирония. Многие афоризмы самого баснописца, как потом и Грибоедова, автора «Горя от ума», стали пословицами и поговорками, накрепко вошедшими в разговорный обиход русского языка: «Услужливый дурак опаснее врага», «А Васька слушает, да ест», «На свете кто силен, тот делать все волен», «Худые песни соловью в когтях у кошки» и множество других.

В этой связи уместно вспомнить Слона-воеводу из басни «Слон на воеводстве». Слона, который «в родню был толст, да не в родню был прост». В тексте басни этот ее афоризм предваряется поговоркой: «Однако же в семье не без урода». В ней намек на пустопорожность добрых намерений «Воеводы»: решив отстоять справедливость («Неправды я не потерплю ни в ком»), он тут же выносит решение по жалобе овец на волков в пользу последних и под их нажимом:

По шкурке, так и быть, возьмите,  
А больше их не троньте волоском.

(3, 55)

Так в сюжете и стиле басни реализуется в ироническом аспекте житейская мудрость поговорки: «Снявши голову, по волосам не плачут». О каком волоске может идти речь, если шкурка снята!

Одураченный Слон-воевода сам по себе комичен. Но совершенно обратное, отнюдь не комичное впечатление производят выданные им на растерзание волкам и искавшие у него защиты овцы. В силу трагического подтекста своего комизма Крылов предстает прямым предшественником Грибоедова, Гоголя и Щедрина и становится выразителем народного взгляда на вещи.

Живая, лишенная налета «книжности», равно чуждая ее карамзинистским и шипковистским принципам, национальная стихия просторечного языка — и при этом *поэтического* языка — басен Крылова открывала перед русской литературой совершенно новый и перспективный путь к решению ее важнейшей тогда проблемы — народности в значении национальной самобытности. Это и имел в виду Гоголь, когда писал о Крылове: «В басне у него выразился чисто русский сгиб ума, новый юмор, незнакомый ни французам, ни немцам и ни англичанам, ни италианцам».<sup>11</sup> Значение басен Крылова для выразительного в своей национальной специфике языка, на котором изъясняются персонажи «Горя от

<sup>11</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8. М.—Л., 1952, с. 539.

ума», было особо отмечено Белинским: «Не будь Крылова в русской литературе, стих Грибоедова не был бы так свободно, так вольно, развязно оригинален, словом, не шагнул бы так страшно далеко» (7, 442). Несколько позднее Белинский уточнит свою мысль так: «... для Грибоедова были в баснях Крылова не только элементы его комического стиха, но и элементы комического представления русского общества» (8, 574). Приведя в доказательство басню «Лисица и Сурок», Белинский далее говорит: «... много ли стихов и слов нужно переменить в этой басне, чтоб она целиком могла войти, как сцена, в комедию Грибоедова, если б Грибоедов написал комедию „Взяточник“? Нужно только имена зверей заменить именами людей...» (8, 575).

В то же время Белинский отметил и неполноту народности басен Крылова, т. е. далеко не исчерпывающее, одностороннее выражение в них как самой структуры русского национального самосознания, так и его насущных в эпоху Крылова запросов и проблем. Противопоставляя в этом отношении Крылова Пушкину, как один из «ручейков», вливающих в необозримое «море» народности последнего, Белинский писал: «Крылов выразил — и надо сказать, выразил широко и полно — одну только сторону русского духа — его здравый, практический смысл, его опытную житейскую мудрость, его простодушную и злую иронию» (8, 574). Но это не помешало Белинскому признать «по справедливости» неоспоримое право Крылова «считаться одним из блистательнейших деятелей карамзинского периода, в то же время оставаясь самобытным творцом нового элемента русской поэзии — народности». Народности, «которая только проблескивала и промелькивала временами в сочинениях Державина, но в поэзии Крылова явилась главным и преобладающим элементом» (7, 140).

ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА XIX в.  
ТВОРЧЕСТВО А. С. ГРИБОЕДОВА  
КОМЕДИЯ «ГОРЕ ОТ УМА»

Едва ли можно расценить как случайность тот факт, что к числу самых первых и величайших реалистических произведений в русской литературе принадлежат комедия А. С. Грибоедова (1795, по другим данным 1790—1829) «Горе от ума» (1824) и трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1825). Необходимо поэтому с особым вниманием присмотреться к процессам, которые протекали в русской драматургии первой четверти XIX в. Конечно, основные тенденции в развитии драматургии зависели от общих закономерностей в движении литературы, но при этом обладали и своим специфическим качеством, обусловленным особым характером драматургического рода литературы.

1

Одна из существенных особенностей драматургии — ее тесная связь с театром. Более того, в начале XIX в. театр во многом подчинил себе драматургию. Характерно в данном отношении высказывание наиболее значительного драматурга того времени — В. А. Озерова о том, что на издание своих трагедий он «соглашался по одним убеждениям... приятелей, никогда не быв любопытен видеть в печати то, что писал единственно по склонности... к театральным зрелищам и без всякого искания автора и стихотворца».<sup>1</sup> Примечательно и то, что в первые десятилетия века почти все пьесы печатались в театральной типографии, причем список действующих лиц непременно сопровождался фамилиями актеров — первых исполнителей данных ролей. Литературная основа спектакля рассматривалась в ту пору как нечто не совсем полное, немислимое без сценического воплощения.

<sup>1</sup> Рус архив, 1877, ч. 1, стб. 279.

Поднявшись до классических вершин, русская драматургия не случайно порывает с подобной зависимостью, принижающей пьесу как литературное произведение. Окончив работу над «Горем от ума», Грибоедов вспоминал: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великопнее и высшего значения, чем теперь в светлом наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подвергались той же участи, — так мне ли роптать? — В превосходном стихотворении много должно угадывать; не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, — но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно. Для этого с обеих сторон требуется: с одной — дар, искусство; с другой — восприимчивость, внимание. Но как же требовать его от толпы народа, более занятого собственной личностью, нежели автором и его произведением? Притом, сколько привычек и условий, нисколько не связанных с эстетической частью творения, — однако надобно с ними сообразоваться».<sup>2</sup>

Было бы ошибочным истолковывать эти строки в смысле романтической декларации об элитарном предназначении поэзии. Еще решительней порывая все с теми же в сущности «привычками и условиями, нисколько не связанными с эстетической частью творения», Пушкин также предвосхищает театр нового типа, не подчиненный узеньким правилам «хорошего тона». В его заметках о народной драме мы находим поразительное созвучие грибоедовским размышлениям, словно продолжение и развитие их. «Трагедия наша, — замечал поэт, — образованная по примеру трагедии Расиновой, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади — как ей вдруг отстать от подобоострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла, насильственного принорования всего русского ко всему европейскому, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика?

Вместо публики встретит она тот же малый, ограниченный круг — и — оскорбит надменные его привычки (*dédaigneux*), вместо созвучия, отголоска и рукоплесканий услышит она мелочную, прривязчивую крптку. Перед нею восстанут непреодолимые преграды — для того, чтобы она могла расставить свои подмостки,

<sup>2</sup> Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 3. СПб., 1913. с. 100—101.

надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий...».<sup>3</sup>

Заметки эти во многом проясняют горькую исповедь Грибоедова. Недовольный порабощением писателя условностями, налагаемыми на него традицией, он, однако, и после «Горя от ума» не оставляет драматургического поприща; дошедшие до нас наброски его последних замыслов ясно свидетельствуют о том, что писатель движется к народной трагедии.

Парадоксальным образом в приведенных выше суждениях обоих писателей в качестве факторов, сдерживающих самобытное развитие драматургии, указываются те, которые имели положительное значение в предшествующие десятилетия, делали театр того времени явлением эстетически и общественно значимым.

Сама зависимость литературной основы произведения от его театрального воплощения, пьесы от спектакля, на протяжении первых десятилетий XIX в. была в общем плодотворна. Собственно литература в драматургических жанрах оказывалась тесно связанной с иными родами искусства, более развитыми: с актерским мастерством, с живописью, с музыкой и танцем. Спектакль обычно состоял из нескольких разножанровых представлений, вбирал в себя всю палитру средств художественного воздействия. Вот обычная в этом смысле программа театрального вечера, как она описана историком театра: «11 февраля (1818 г., — С. Ф.) был весьма замечательный спектакль на Большом театре...: „Семелла, или Мщение Юноны“, мифологическое представление в 1-м действии, в вольных стихах, переделанное с немецкого из театра Шиллера Ан. Ан. Жандром, с хорами и балетами... Затем шла „Притворная неверность“, комедия в 1-м действии соч. Барта, переделанная с французского Грибоедовым и Жандром».<sup>4</sup> Две пьесы-переделки, не без новаций, внесенных в них переводчиками, но все же не слишком значительные. Но в тот вечер перед зрителями выступила практически вся труппа с хором, кордебалетом, с оперным и балетным оркестрами, успех спектакля был предопределен не только мастерством замечательных актеров — Е. Семеновой и Сосницкого, балерин — Истоминой и Новицкой, но и декорациями Гонзаго, балетом Дидло, музыкой Кавоса и Антонолини.

Синкретизм театрального спектакля не мог не влиять на драматургию. Хотя в драматургической теории тех лет классицистический канон казался прочным, театральная практика этот канон постоянно размывала, обуславливая взаимообогащение жанров драматургии, которые подвергались различным, весьма прехотливым модификациям.

Зрелищность и синкретизм театрального представления той эпохи, по-видимому, возможно соотнести с трагедией Пушкина

<sup>3</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11. М.—Л., 1949, с. 180. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>4</sup> Аранов П. Летопись русского театра. СПб., 1861, с. 262—263.

«Борис Годунов»: по крайней мере столкновение разножанровых сцен, от трагических до фарсовых, с пением («Корчма на литовской границе»), танцами («Замок воеводы Мнишка в Самборе»), сражениями («Равнина близ Новгорода-Северского»), сама стремительная смена декораций, превращение замка в сад с фонтаном, лесной дубравы в царские палаты — формально не были новостью для театра пушкинского времени, технически были по силам и театральной труппе, и театральным машинам, что и демонстрировалось постоянно, например в жанре волшебнo-комической оперы, самом распространенном театральном жанре первой четверти XIX в.

Театр влиял на драматургию не только со стороны сцены, но и со стороны зрительного зала. Драматургия была самым демократическим родом искусства, так как зрительный зал вбирал в себя почти все иерархические слои общества, и голос райка, где собиралась публика низших сословий, был в нем громок. Конечно, четверть века, да еще наполненная столь значительными историческими событиями, как в начале XIX столетия, — срок достаточно длительный, характеризующийся переменой общественных настроений, которые через посредство зрительного зала влияли на театр и драматургию. Показательна сама изменчивость социального состава зрителей с ходом времени. В начале века дворянская интеллигенция избегала русский театр, предпочитая ему французские спектакли, подобно тому как основная читающая публика тех лет пренебрегала русскими сочинениями, отдавая по традиции предпочтение (и зачастую справедливо) французским. Поэтому нередкие рассуждения критиков о том, что «благородная публика» не посещает театр, потому что его репертуар чужд ее интересам, подменяли причину следствием: репертуар был ориентирован на наиболее отзывчивую часть зрителей. Постепенно, однако, русский театр привлек даже аристократию яркой зрелищностью спектаклей, великолепной игрой актеров. Но при этом едва ли не основную роль сыграла иная, подсудная причина: достаточно сложное и противоречивое упрочение патриотических настроений, которые в первые годы XIX в. выливались в форму борьбы с галломанией. Было бы ошибочным упростить реальное содержание патриотических идей — было в них и возмущение «ужасами» французской революции, «детисцем» (как понималось тогда) просветительских идей, было в них и предощущение грядущего отпора захватчикам, посягавшим на отечество.

Нельзя забывать и о том, что дирекция императорских театров постоянно проводила политику ограничения и вытеснения из зрительного зала простонародья, что прослеживается не только в повышении цен на билеты, но и в изменении самой архитектуры зрительного зала, при перестройках все более расширяющего сферы кресел и лож. И все-таки в послевоенное десятилетие основное настроение зрительного зала определяли не кресла



и ложи, а партер, заполнявшийся дворянской интеллигенцией, которая в условиях декабристского брожения идей была оппозиционной по отношению к правительству. Но именно потому правительство особо строго опекало театр. Театральная цензура, гораздо более жесткая, чем цензура обычная, настойчиво изгоняла из пьес прямые политические намеки, что заставляло драматургов прибегать к методу аллюзий, а в иных случаях (как говорилось выше, для предшествующего десятилетия это не было характерно) создавать драматические произведения без расчета увидеть их на сцене. Впрочем, вмешательство в творческий замысел драматурга осуществлялось не только по линии цензурного ведомства. Репертуарная часть императорских театров тщательно следила за тем, чтобы спектакли не оставляли в зрителе чувства недовольства, поощряя пьесы со счастливыми концовками. Подчас это оборачивалось прямой профанацией и литературы, и истории: так, в драме В. М. Федорова «Лиза, или Торжество благодарности» (1803), написанной на сюжет известной повести Карамзина, бросавшуюся в пруд героиню спасали, оживляли и отдавали замуж за Эраста, а в опере К. А. Кавоса «Иван Сусанин» (1815, либретто А. А. Шаховского) героя выручали удачно подоспевшие крестьяне.

Другой стороной театральной политики было прямое полицейское вмешательство в театральные дела. Театр в столице находился в ведении военного губернатора, и потому здесь были возможны такие меры, как заключение в Петропавловскую крепость замечательного актера В. А. Каратыгина за непочтение к театральному чиновнику или же высылка в 24 часа из Петербурга в деревню по ничтожному поводу признанного лидера партера, преображенского полковника, известного драматурга П. А. Катенина. Театр в этих условиях не мог быть общественной трибуной, но он был клубом, находящимся, впрочем, под постоянным бдительным оком властей. В 1824 г., вернувшись в Петербург после длительного отсутствия, Грибоедов остро почувствовал, как

Здесь озираются во мраке подлецы,  
Чтоб слово подстеречь и погубить доносом.<sup>5</sup>

## 2

При всей пестроте театрального репертуара в русской драматургии первой четверти XIX в. отчетливо выделяются два периода, водоразделом между которыми служит 1812 год.

Первый из этих периодов в своей ведущей тенденции характеризуется господством драмы, хотя само это господство осуществлялось по большей части в сложных формах.

В развитии западноевропейской драматургии гегемония

<sup>5</sup> Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1911, с. 12.

драмы Дидро и Мольера, Лессинга и Шиллера имела значение поворотного пункта, что было связано с выходом на историческую арену «третьего сословия». Тогда в драме обнажилась связь между политическими и эстетическими идеями. Умозрительно рассуждая, можно было бы предполагать, что в России, где «третье сословие» не приобрело влияния в общественной жизни, драма принципиального значения иметь не могла. И действительно, русская литература в начале XIX в. не выдвинула реформатора в этом жанре. С эстетической точки зрения драмы наиболее известных в свое время драматургов — В. М. Федорова и Н. И. Ильина ни в коей мере не самостоятельны, художественно примитивны, схематичны; но именно они в самые первые годы XIX в. собирали наибольшее количество зрителей, наиболее часто появлялись в репертуаре, вызвали наиболее оживленную полемику в журналах. Следовательно, эти пьесы отразили важнейшие общественные настроения. Объяснять очевидный успех подобных произведений лишь модой, пришедшей в русский театр из театров Западной Европы, было бы, очевидно, неверно: большая часть зрителей, рукоплескавших на этих представлениях, такого рода модам подвержена не была. Более вероятно другое объяснение: драма, черпавшая свои сюжеты и характеры из жизни обыденной, приблизилась тем самым к зрителю.<sup>6</sup> Но и такое объяснение было бы недостаточным.

Важно осмыслить, что *свое* увидел на сцене зритель. И здесь выясняется чрезвычайно важное обстоятельство: пьесы Федорова и Ильина, обратившихся к жизни простонародья, воссоздали быт не городского населения (которое и было упомянутыми Плавильщиковым «пешеходами»), а сельского. Наиболее характерным произведением явилась пьеса Ильина «Великодушие, или Рекрутский набор» (1804), вокруг которой завязалась ожесточенная журнальная полемика, имевшая значение едва ли не более важное, чем сама драма. В предисловии ко второму изданию «Рекрутского набора» автор с большим достоинством отвечал своим оппонентам: «Г. критик, сказав, что от Мольера до Коцебу ни один писатель не сочинял драмы, в которой бы все действующие лица были крестьяне, сделал мне против желания своего много чести; по его словам, я первый осмелился написать драму из крестьян и написал ее удачно, потому что она была принята довольно хорошо».<sup>7</sup> Журнальная полемика по поводу народных драм отмечена любопытным «Письмом к приятелю о русском театре» И. Брусилова, который предлагает разделить театр на «мужицкий» и «благородный»,<sup>8</sup> что означало своеобразную капиту-

<sup>6</sup> В конце XVIII в. драматург П. А. Плавильщиков замечал: «Пусть любопытный пройдет мимо театра во время... русского представления... где-где увидит шестерню. — Одни пешеходы по большей части любят видеть свое...» (Зритель, 1792, ч. 2, с. 139).

<sup>7</sup> *Пьесы Н. И. Великодушие, или Рекрутский набор.* СПб., 1807, с. 2.

<sup>8</sup> Журн. российской словесности, 1805, № 2, с. 59-70.

ляцию консервативной критики перед несомненным успехом подобных пьес. Не следует, конечно, преувеличивать их социальное содержание: классовый антагонизм между бариним и крестьянином в них не просто затушевывался, а снимался напрочь; вся коллизия исчерпывалась конечным единодушием «добротного барина» с «добротм мужичком» (или «прелестной поселянкой»). И все же самый робкий намек, затронувший основное противоречие русской действительности, отзывался с удесятотеренной силой в сердце зрителя, знавшего истинное положение дел, приносил заслуженный успех русской драме, порождал сочувственные или озлобленные отклики в прессе.

Приторный сентиментализм драм Ильина и Федорова, очевидная надуманность их драматургических коллизий, схематизм характеров делали эти пьесы уязвимыми для критики, порождали пародии на них. Так, в 1805 г. появляется пьеса Шаховского «Новый Стерн», в которой комизм типичной для драмы ситуации обнажен: в конце пьесы чувствительный граф Пронский, увлекшийся было «интересной Мелани» (т. е. крестьянкой Маланьей), обещает своему другу: «Я клянусь исправиться и убежать навсегда всех чувствительных странностей, которые делают нас ни к чему не полезными и смешными».<sup>9</sup>

Консервативное содержание пародии Шаховского, ревизующего самую идею равенства людей, вполне очевидно. Вместе с тем комедия «Новый Стерн» подчеркнула исчерпанность жанра крестьянской драмы в русской драматургии начала XIX в., хотя на сцене эти пьесы ставились и позже. Новость содержания, поразившая на первых порах публику, утратилась, а собственные литературные достоинства подобных произведений оказались ничтожными. В репертуаре русского театра 1810—1820-х гг. сентиментальная драма была представлена в подавляющем большинстве переводными пьесами.

С демократических позиций пародировал сентиментальную драму И. А. Крылов. В первую же сцену своей комедии «Пирог» (1802) писатель вводит мужика, не обозначенного в списке действующих лиц и стоящего вне сценической интриги, занятого своим трудом и объясняющегося бессмысленными междометиями. Привычными средствами «сгущенного комизма» Крылов выявляет искусственность сентиментальных штампов, профанирующих заявленные новым литературным направлением идеалы естественности, на самом же деле заменяющих природу — декорацией, мужика — «пейзанином», свободные человеческие чувства — ужимками «невинности». На сцене эта пьеса ставилась редко, и, по-видимому, причину этого следует искать не в художественных недостатках комедии, а в самом качестве крыловской сатиры. Если бы автору вздумалось в самом заглавии прояснить «нравственный смысл» комедии, то она могла бы называться «Пирог, или

<sup>9</sup> Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961, с. 752.

Чем господа глупее, тем слугам выгодней» — по любимой пословице слуги Ваньки. Здравый смысл, с позиций которого осмеивается сентиментальность, торжествует и в пьесе Крылова, однако важно то, что — в отличие от комедии Шаховского — носителями здравого смысла здесь являются слуги, а не господа.

Своеобразие позиции Крылова наиболее ярко проявляется в его последней комедии — «Урок дочкам» (1807; вольная переделка пьесы Мольера «Смешные жеманницы»). На первый взгляд, налицо парадоксальная (хотя и частая в русской литературе) ситуация, когда галломания осмеивается посредством заимствования из французской литературы. Важнее, однако, другое — своеобразие крыловской интерпретации известной фабулы. Фабула эта такова: слуга, появляющийся в доме жеманных барышень, выдает себя за маркиза; в конце пьесы самозванец разоблачается к посрамлению модниц, «изящные» манеры которых оказываются на уровне кривляния. Но во французской пьесе Маскариль — претенциозный и неумный франт, явившийся к жеманницам по наущению своего господина и в конце пьесы им же с позором изгоняемый. Вся интрига, таким образом, ведется отвергнутым любовником, который решил проучить модниц. У Крылова — иное. Его Семен сам решает выступить в роли французского маркиза, чтобы, добыв денег, устроить свою женитьбу — и вовсе не на одной из жеманниц, а на равной себе. Характер героя совсем не карикатурен, хотя, выступая в чужом облики, Семен и попадает постоянно в комические ситуации. Слуга в комедии Крылова тем самым выступает не в традиционной роли помощника своего господина, а как персонаж главный, вполне самостоятельный. Показательно, что хозяин Семена остается за сценой — в произведении Крылова он не нужен.

В пьесах Крылова отчасти деформировалась схема классицистической комедии, развивались характеры, не соответствовавшие вполне обьеме обязательных амплуа, наигранных актерами, что отражено, между прочим, в несколько недоуменном тоне ряда критических отзывов на комедию «Модная лавка». «Жаль только, — замечалось в журнале «Лицей», — что госпожа Каре, торгующая запрещенными товарами, не наказана; жаль, что сводница Маша за выхлопотанное ею свидание Лизы с Лестовым осталась тоже не наказанною».<sup>10</sup> «Большая часть критиков находит, — писал Шаховской, — что характер молодого человека не довольно любезен, чтобы заставить зрителей за него бояться, когда он лишается невесты, и желать ему успеха в предприятиях (к несчастью, почти всегда безрассудных); словом, они желали бы, чтобы и в самой его ветрености видно было доброе сердце и хороший нрав, которые обнадружили бы их, что Лиза, вышедшая за него, будет счастлива...».<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Лицей, 1806, ч. 3, кн. 3, с. 103.

<sup>11</sup> Драматический вестн., 1808, ч. 1, № 1, с. 13.

По своей литературной позиции Крылов был принципиальным антисентименталистом, но перемещение акцента в его пьесах с господ на представителей простонародья являлось подсудным развитием сентиментальной драмы, обогащавшей русскую комедию, которая преодолевала штампы, сдерживающие развитие реалистического художественного метода в драматургии.

### 3

Попытка выйти за пределы, очерченные классицистическим каноном, отразив общественные настроения современности, отчетливо прослеживается и в развитии русской трагедии начала XIX в., наиболее значительные образцы которой дал в своем творчестве В. А. Озеров (1769—1816). Собственно, отчетливо обозначившуюся в драматургии Озерова тенденцию к поглощению трагедии драмой можно проследить и в произведениях других его современников, например в трагедии П. А. Плавильщикова «Ермак» (1806), в трагедиях В. Н. Нарежного «Кровавая ночь, или Конечное падение дома Кадмова» (1800) и «Дмитрий Самозванец» (1809). Однако именно в наследии Озерова тенденция эта проявилась наиболее ярко, хотя он и менее всего был предназначен на роль реформатора. Легко поддающийся внешним влияниям, несмелый в своих творческих исканиях, он постоянно останавливался на полпути и больше обещал, чем совершил, а потому и не достиг классических вершин в русской литературе, заняв тем не менее довольно заметное место в ее истории. Драматургическое творчество Озерова началось еще в конце XVIII в. трагедией «Ярополк и Олег» (1798). При всей слабости драматического и версификаторского мастерства писателя трагедия эта таит в себе, как в зародыше, главнейшие черты позднейших его пьес, что подчеркивает известную самобытность художественного дарования драматурга, которой он, впрочем, сам недостаточно доверял. Сквозь канонические правила в трагедии постоянно пробивается авторская оригинальность, отчетливо чувствуется пристрастие драматурга к элегическим мотивам. Лишь внешним образом в коллизии пьесы представлено противоборство долга и чувства, на самом деле чувство в пьесе господствует (ср.: «Боявшись за любовь, страшишься ль за державу»),<sup>12</sup> а потому идеальный герой Озерова — Олег не столько мужествен и мудр, сколько добр.

Написанная на античный сюжет следующая трагедия Озерова — «Эдип в Афинах» (1804) — является классицистическим произведением лишь по антуражу, хотя и воспроизведенному, особенно на сцене, довольно эффектно. Содержанием пьесы становятся злоключения гонимой недобрыми людьми (а вовсе не ро-

<sup>12</sup> Озеров В. А. Трагедии. Стихотворения. Л., 1960, с. 107. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

ком!) семьи, а миф об Эдипе едва угадывается в сюжетных коллизиях и порою прямо искажается (смерть злодея Креона, раскаяние Полиника). Знаменательна «мораль» трагедии:

Но вы цари! народ! в день научитесь сей,  
Что боги в благости и в правде к нам своей  
Невинность милуют, раскаянье прощают  
И, к трепету земли, безбожников карают.

(с. 184)

«Боги», «цари» — тут не более чем чисто внешние одежды сентиментальной драмы («невинность», «раскаянье» — главное). И элегические монологи, и перипетии сюжета трагедии вели к одной, чрезвычайно дорогой драматургу мысли: семейные отношения, основанные на любви (отцовской, дочерней, сыновней, братской — в пьесе мы находим все эти проявления), представляют единственный надежный оплот, который способен преодолеть все тяготы жизни. Нетрудно заметить в таком решении прямое влияние «мещанской» драмы. Наряду с этим уже в трагедии «Эдип в Афинах» возникает мотив романтической разочарованности:

Но смерть есть сущий дар для страждущих сердец,  
По трудных странствиях отраднейший конец,  
И вечность им — как дуб, осаиный, ветвистый,  
Стоящий на пути и древностью тенистой  
Сулящий путнику прохладу и покой.

(с. 177)

Таким образом, движение трагедии к сентиментальной драме, намеченное еще в первой из пьес Озерова, продолжается. Однако на этом пути имеются и существенные потери. Если в «Ярополке и Олеге», трагедии, написанной в традициях гражданского классицизма, постоянно ощущаемый за сценой народ выступает хранителем добродетели, блюстителем законов и истинных нравов (глас народа — глас божий), то в «Эдипе» народ (толпа) предстает неразумной стихией, слепой и мстительной, уравненной с деяниями Эвменид. Гражданские тенденции творчества Озерова под влиянием реакции на события французской революции постепенно затухают. Свою роль здесь сыграл несомненно и консервативный кружок Оленина, который опекал Озерова.

Вершиной творчества Озерова стала трагедия «Димитрий Донской» (1807), небывалый успех которой у современников объяснялся патриотическим накалом страстей, вызванным войной с Францией. Это придало тирадам героев пьесы о верности отечеству, о решающем столкновении с вражеским нашествием особое значение. В обстановке всеобщего восторга довольно неожиданно прозвучали голоса первых критиков трагедии — Державина, Шипкова, Мерзлякова, обвинивших драматурга в несоблюдении исторической истины, в искажении отечественных нравов. Скоро появились и пародии на пьесу Озерова, в том числе и травестий-

ная комедия юного Грибоедова «Дмитрий Дрянской» (1809), к сожалению, до нас не дошедшая.

Обвинения критиков касались любовной интриги пьесы, искажающей изображение важнейшего в средневековой истории России героического события — Куликовской битвы. «Мне хочется знать, — возмущался Державин, — на чем основывался Озеров, выводя Дмитрия влюбленным в небывалую княжну, которая одна-одинехонька прибыла в стан, и, вопреки обычаев тогдашнего времени, шатается по шатрам да рассказывает о любви своей к Дмитрию».<sup>13</sup>

Любовный треугольник вовсе не казался Озерову необходимым для построения драматического действия, и потому объяснять обращение к традиционной драматургической раме неумением писателя завязать сюжет на событиях иного свойства было бы, очевидно, несправедливо. В любовной интриге трагедии он отчасти повторяет коллизию «Ярополка и Олега». Однако теперь не Дмитрий, а его соперник Тверской, подобно добродетельному Олегу, обоснует свое право на любовь княжны заветом ее отца. Получается, на первый взгляд, странная вещь: Дмитрий Донской занимает в этой коллизии место тирана Ярополка. Однако в том-то и дело, что коллизия усложняется: любовь Дмитрия и Ксении противоречит завету, но это взаимная любовь. Насильное же обручение Ксении с Тверским трактуется в качестве следствия рабских нравов, утвержденных на Руси монголо-татарским игом. Поэтому Дмитрий вполне последователен: восставая против политического ига Орды, он не подчиняется и игу чуждых нравов. Таким образом, драматург с достаточной психологической глубиной намечает трагический конфликт, не подлежащий однозначному решению, что особенно ярко проявляется в споре Дмитрия с хранителем заветов, каким представлен в трагедии старец князь Белозерский:

Д м и т р и й

Обидным чту правы,  
Которы делают тиранов из отцов  
И вводят их детей в роптание рабов.

Б е л о з е р с к и й

Те правы, государь, есть первые в природе,  
Священны там еще, где нравственность в народе.  
Чтобы о них судить, ты прежде будь отгом,  
И святость оных прав познаешь ты потом  
Не рассуждением, холодных душ искусством,  
Но верным, истинным, горячим сердца чувством...

(с. 282)

Наметив действительно трагическую ситуацию, писатель не в силах дать ее последовательное разрешение. Несомненно, что сердцем Озеров на стороне Дмитрия, но в то же время и про-

<sup>13</sup> Жихарев С. П. Записки современника. М.—Л., 1955, с. 331.

поведь умудренного опытом Белозерского кажется ему убедительной. Не осмелился драматург остановиться и на неразрешимой коллизии (подобно Пушкину в «Тазите»). В сущности обычной побеждает в пьесе Озерова. Трагическая коллизия, намеченная в пьесе, разрешается не бунтом, но актом великодушия со стороны Тверского, добровольно уступающего свои права герою Куликовской битвы. Снова трагедия сбилась на мелодраму, осталась явлением переходного периода, не готового еще для принципиальной постановки коренных вопросов русской истории.

В последней трагедии Озерова — «Поликсена» (1809) — опять возникает вопрос, в принципе неразрешимый для человека, не видевшего перспектив исторического пути:

Но, гражданином быв, иль ты не человек?  
Или желание угодным быть народу  
Способно заглушить в душе твоей природу?

(с. 327)

Собственно, в этих словах сконцентрирована суть конфликта, составляющего трагедийную раму пьесы, — между кровожадным Пирром и великодушным Агамемноном. Пирр требует, как это определено заветом, принести Поликсену в жертву Ахиллу, во искупление его гибели. Агамемнон же, внимая слезам матери Поликсены и ее сестры, пытается спасти несчастную. Однако исход этой борьбы предопределен — и прежде всего потому, что народ, в представлении Озерова, лишь слепая стихия:

Но знаю я народ. Кто мыслит обуздать  
Его средь ярости, тот хочет удержать  
Иль море шумное, иль горный ветр бурливый.

(с. 306)

Но драматург возвышает героиню над этой яростью. Поликсена сама избирает свою судьбу, ибо она изначально устремлена в загробный мир, к мертвому Ахиллу, своему жениху. Это своего рода героизм, но героизм обреченных. Недаром последняя трагедия Озерова заключается полными безысходности строками:

Среди тщеты судеб, среди страстей борьбы  
Мы бродим по земли игралищем судьбы.  
Счастлив, кто в гроб скорей от жизни удалится;  
Счастливей того, кто к жизни не родится!

(с. 356)

Этот мотив звучал в творчестве Озерова и ранее (в «Эдипе», «Фингале»), но там ему противостояло убеждение в высшей ценности человеческих привязанностей. Теперь этой веры уже нет.

Останавливает внимание сходство выводов Озерова и Батюшкова из раздумий над трагической неразрешимостью вопросов, поставленных перед ними эпохой сложных общественных коллизий, толкающих к отчаянному бунту даже тех, кто психологически к этому бунту не был предрасположен. В последнем своем



стихотворении («Изречение Мельхиседека») Батюшков тоже во власти беспросветного смятения перед изначальной тщетой жизни. Строки эти близки озеровским. Сходны и судьбы обоих поэтов, кончающих сумасшествием.

Было бы несправедливо обвинять Озерова в том, что в своих произведениях он осовременивал историческое прошлое: категория историзма отсутствовала в его эстетическом сознании, хотя он и переносит в свои трагедии некоторые приметы прошлого, почерпнутые им в исторических трудах. Но показательно, что соперничество Димитрия Донского и князя Тверского, действительно существовавшее в сфере политической, он переводит в интимный план. В исторических и мифологических сюжетах его интересовало не событие, а человек, неизменный, по его мысли, в своей природе. «Доказательство, — замечал Озеров, — что язык природного чувства есть язык всех народов: стон и моления Гекубы извлекали слезы из глаз афинян и всех греков, и они же через две тысячи и более лет молчаливо протекали меж болот Невских...» (с. 423). Сильным качеством его произведений является лиризм, авторское сопереживание горестным судьбам героев, и это в конечном счете принесло признание Озерову среди его современников, уловивших в скорбных излияниях озеровских героев отзвук общественных настроений, среди которых смятение человека перед лицом бурных событий того времени занимало не последнее место.

Попытки Озерова реформировать трагедию не обошлись без существенных потерь. Преимущественное внимание в его творчестве к сердечным побуждениям человека вело к отступлению от гражданской проблематики русской классицистической трагедии конца XVIII в. Подобная проблематика была актуальной и для начала XIX в. Русская драматургия не последовала за Озеровым, более того — отступила от его реформы, в какой-то мере вернулась на оставленный им путь.

Сразу же после появления последней трагедии Озерова началась драматическая обработка сходного сюжета в творчестве другого драматурга, П. А. Катенина (1792—1853), — непосредственно под впечатлением от озеровской «Поликсены», в преодолении сентименталистских ее тенденций. О времени создания трагедии «Андромаха» сам автор в предисловии рассказывал так: «Я начал ее семнадцати лет в конце 1809 года; перед выступлением нашим в поход в марте 1812 года два действия и более половины третьего были готовы; они отдыхали в России до возвращения нашего из чужих краев; с 1815 года принялся я за дело с новым усердием, не жалел стараний... в половине 1818 года она была кончена».<sup>14</sup> Но напечатанная полностью и поставленная на сцене лишь в 1827 г. трагедия эта, принадлежавшая иной литературной эпохе, не могла уже быть оценена

<sup>14</sup> Катенин П. А. Избранные произведения. М.—Л., 1965, с. 362.

по достоинству современниками. Недовольные жесткостью стихов критики равнодушно прошли мимо архаизированной по форме драматургии Катенина, в равной степени чуждавшегося как аллюзий, так и сентиментального лиризма, на которых в ту пору утверждался успех трагедии. Однако педаром не кто иной, как Пушкин, отозвался о трагедии «Андромаха» как о «может быть, лучшем произведении нашей Мельпомены, по силе истинных чувств, по духу истинно трагическому» (11, 180).

Принято обычно сравнивать пьесу Катенина с трагедиями Еврипида и Расина, написанными на сходный сюжет. Но — не говоря уже о художественной несоизмеримости сравниваемых произведений — подлинное значение катенинской «Андромахи» и оригинальность ее художественных принципов проясняется прежде всего в контексте современной ей драматургии и, в частности, при сопоставлении с «Поликсеной» Озерова. Сюжет трагедии Катенина также почерпнут из троянского мифологического цикла, более того — драматург выводит на подмостки сцены тех же героев, что и Озеров. В центре катенинской пьесы, однако, иная героиня — Андромаха, борющаяся за жизнь своего сына, Астианакса, который обречен в жертву богам. Защитником героини в трагедии Катенина становится Пирр, ее главным гонителем — Агамемнон. Переосмысление этической сущности столкновения Пирра с «царем царей» характерно для произведения одного из видных деятелей раннего декабризма. У Озерова Пирр, воплощая в себе «народа буйный суд», отталкивающе жесток и кровожаден. Катенинский же Пирр, «всем воинством любимый», противостоит деспоту, «кичливому Агамемнону», который «всю рать поработал». Вместе с тем герой вовсе не идеален: воплощая в своем характере нравы (как их понимает писатель) сурового времени, он бывает и жестоким, и мстительным. Любовь его к Андромахе полностью лишена сентиментальных тонов. Он и в любви герой, а не вздыхатель, — гордый и властный, но и готовый стать защитником Андромахе и ее сыну. Если у Озерова Поликсена романтически устремлена к соединению с женихом в загробном мире, то героиня Катенина, скорбя о погибшем муже, в своих поступках вдохновлена земным чувством матери, всеми силами спасающей сына. Однако над столкновением сильных характеров в трагедии Катенина в соответствии с античным мирозерцанием возвышается власть судьбы.

И все же не следует уравнивать античное мирозерцание и собственное мировоззрение драматурга. Миф в трагедии «Андромаха» осмыслен весьма своеобразно. Согласно античной версии, сын Гектора и Андромахи Астианакс (Скамандрий) был сброшен с троянской стены, вырванный из рук несчастной матери. Это лишь эпизод падения Трои, которому античные авторы не придают никакого «высшего» значения. Иначе у Катенина. В его трагедии Астианакс поражен молнией Зевса в качестве искупительной жертвы, прекращающей вражду народов:

Небесный гнев за всех одной доволел жертвой,  
Всю Фригию один искупит отрок мертвый,  
Невинный виного Лаомедонта сын,  
Астнапакс; и гнев окончится судьбин...<sup>15</sup>

Отталкиваясь от сентиментальной драматургии Озерова, Катенин стремится в своей драматургической практике возвратиться к античным образцам; однако, извлекая символический смысл из античного мифа, он предстает трагиком нового времени, а его произведение несет в себе черты переходного периода. Классицистическая — по форме — трагедия насыщается в сущности романтической идейностью. Той же двойственностью отмечена вообще трагедия декабристов («Армяне» Кюхельбекера, 1822; «Вещеслав» Жандра, 1824), всегда тенденциозная, извлекающая из исторических событий урок для современности, прозревающая в истории (а точнее, привносящая в нее) этический смысл.

#### 4

В репертуаре театра послевоенных лет главное место, однако, занимала не трагедия, а комедия, которая в эту пору переживает период бурного развития, что отчасти отражало подъем общественных настроений, вызванный победоносным окончанием войны. При всей пестроте комедийного репертуара конца 1810-х—1820-х гг., основную массу которого составляли более или менее русифицированные переводы-переделки, в нем тем не менее прослеживаются некоторые общие черты. Из пьесы в пьесу различных авторов кочевали однотипные персонажи, часто к тому же одинаково названные (Пронские, Зельские, Ленские и пр.) и в одной и той же манере воспроизведенные на сцене все теми же актерами. Характерно, что, набрасывая в начале 1820-х гг. план комедии об игроке, Пушкин обозначает ее персонажей фамилиями петербургских актеров, ориентируясь на привычные для них роли. Впрочем, сами актеры подчас копируют на сцене известные зрительному залу (и порой находящиеся в нем) реальные личности, а комедиографы нередко воспроизводят в своих творениях злободневные разговоры и споры.

Главной фигурой петербургского театра тех лет, чье влияние простиралось на все сферы театральной жизни, был несомненно А. А. Шаховской (1777—1846), самый плодовитый русский драматург, написавший и поставивший на сцене свыше ста пьес, по преимуществу комедий. Вокруг него и отчасти под его влиянием в середине 1810-х гг. сложилась группа наиболее (конечно, после Шаховского) популярных драматургов (М. Н. Загоскин, Н. И. Хмельницкий, А. С. Грибоедов и др.). Особенно громкую славу Шаховскому принесла его пьеса «Урок кокеткам, или Ли-

<sup>15</sup> Там же, с. 421.

педкие воды» (1815) с характерными для комедии тех лет злободневными намеками и нападками на «личности», точно уловленными бытовыми реалиями, патриотическими — в тесной связи с воспоминаниями о войне 1812 г. — тирадами, хорошо скроенной интригой, достаточно бойкими и остроумными стихами. В истории русской литературы эта пьеса преимущественно вспоминается в качестве прямого повода, спровоцировавшего создание общества «арзамасских литераторов» — из круга литературных друзей Жуковского, выведенного в этой пьесе в виде карикатурного «балладника» Филкина. Однако «Липецкие воды» имели заметное влияние на общее развитие русской комедии тех лет. От высокой комедии Шаховского, развивая ее различные стороны, ведут свою родословную две основные разновидности русской комедии этого времени: бытовая, морализующая (Загоскин) и салонная, ироничная (Хмельницкий). В пьесе Шаховского если и не впервые, то во всяком случае наиболее отчетливо прозвучала весьма перспективная для русской драматургии тема «злого ума» — обозначенная, в частности, в следующей тираде, в которой выражены авторские, достаточно консервативные настроения:

Граф Ольгин, например, брал разные уроки  
У разных мастеров, и выучен всему,  
Что мог бы и не знать; заговори ж ему  
О нашей древности и о законах русских,  
О пользе той земли, в которой он рожден,  
Где родом он своим на службу присужден, —  
Тотчас начнет зевать, и авторов французских  
Куплеты дерзкие и вольнодумный вздор —  
Его единственный ученый разговор.<sup>16</sup>

Тема «зломыслия» была впервые затронута Шаховским еще в его первой пьесе — «Коварный» (1804), представлявшей собою переделку комедии Грессе «Злой» («Le Méchant»). Но показательно, что именно после «Липецких вод» в русской литературе появилось еще несколько переводов и переделок того же произведения французского драматурга: «Злой» Н. Свечина (1817), «Добрый малый» М. Н. Загоскина (1819), «Сплетни» П. А. Катенина (1820) и «Добрый малый» В. Каратыгина (стихотворный вариант названной комедии Загоскина, 1828). Активное усвоение русской драматургией этого сюжета объяснялось тем, что фигура скептика, с насмешкой относящегося к общепринятой идеологии и морали, стала довольно заметной в среде дворянской молодежи 1810—1820-х гг. Герой в перечисленных пьесах изображался мелким Мефистофелем, который не признает ничего святого, готов начертать эпиграмму на ближних и дальних. В конце концов, как и полагалось по законам старой комедии, справедливость торжествовала, козни «злого умника» разоблачались, а сам он изгонялся из дома богатой невесты. Верно

<sup>16</sup> Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения, с. 135.

уловив один из основных типов своего времени, русская комедия на первых порах истолковала его с консервативных позиций. Сила традиции показательна особенно в комедии Катенина: отступив намного в своей переделке от французского оригинала, он — несмотря на прогрессивность своей общественной позиции в жизни — оставил все же негативным толкование основного героя пьесы, названного Зельским.

Тема «злого ума» была развита русскими комедиографами, и прежде всего опять же Шаховским, еще в двух основных вариантах: наряду со «злоумным» светским насмешником подверглись осмеянию «мудрец», пытающийся хозяйствовать в деревне по иноземному образцу, и заумный стихотворец — часто провинциал-метроман, являющийся в столицу с надеждой поразить ее своими творениями. Обе названные темы были известны русской комедии и ранее, но к концу 1810-х гг. разрабатывались особенно настойчиво и с характерным обвинением «злых умников» в забвении патриотического долга.

Так, герой комедии Шаховского «Пустодомы» (1817) князь Радимов истолкован в качестве опасного вольнодумца:

Когда из-за моря он в свой явился полк,  
То, году не служа, в отставку стал проситься;  
Толкуя вещи все на свой ученый толк,  
Его сиятельство пашел, что не годится  
Ему, как всем, ходить и в караул, и в строй,  
Что офицерский чин для мудреца ничтожен...  
... и поверя  
Преплуту Цаплину дела свои и дом,  
Хозяйничать в село профессоров отправил...<sup>17</sup>

Когда в «Горе от ума» Грибоедов упомянет двоюродного брата Скалозуба, который также «службу вдруг оставил, В деревне книги стал читать»,<sup>18</sup> — этот образ будет истолкован с противоположных идейных позиций. Это вовсе не частное отталкивание Грибоедова от наигранных в русской комедии его времени тем, ситуаций, образов, ходячих острот. Переключек такого рода в комедии Грибоедова огромное множество, но, как правило, это не заимствование, не стилизация, а сознательная переакцентировка известного. Обращаясь в своей комедии к бытовому материалу, отчасти уже освоенному драматургами его времени, Грибоедов воспринимает мир иначе, чем они. Привычная коллизия «Горя от ума», хорошо известная читателю тех лет, освещается в великой комедии трагическим светом.

По словам А. Слонимского, Грибоедов «произвел радикальную перестановку в традиционном сюжете, решительно став на сторону „ума“: „злым“, „гордецом“ и „насмешником“ кажется

<sup>17</sup> Там же, с. 357—358.

<sup>18</sup> Грибоедов А. С. *Горе от ума*. М., 1969, с. 41. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

Чацкий только Софье и всему фамусовскому кругу». <sup>19</sup> Однако эта радикальная перестановка произошла не вдруг и не сразу, она была подготовлена разными опытами драматурга, созданными в русле массовой драматургии середины 1810-х гг.

В 1815 г. на сцене петербургского театра была поставлена комедия Грибоедова «Молодые супруги», представлявшая собою переделку пьесы заурядного французского драматурга Крезе де Лессера. Может показаться странным, что эту вещь, незатейливую по сюжету, основанному на взаимных подозрениях молодых супругов, довольно высоко оценили чуть позже в декабристском театральном кружке «Зеленая лампа», где отмечалось, что «комедия имеет много достоинств по простому, естественному ходу, хорошему тону и истинно комическим сценам». <sup>20</sup> С похвалой о раннем опыте Грибоедова, еще не подозревая в нем автора «Горя от ума», отозвался и А. Бестужев в своем обзоре «Взгляд на старую и новую словесность в России», которым открывался альманах «Полярная звезда» на 1823 г.: «...стихи (в «Молодых супругах, — С. Ф.) живы, хороший их тон ручается за вкус его (Грибоедова, — С. Ф.) и вообще в нем видно большое дарование для театра». <sup>21</sup>

Важно подчеркнуть, что пьеса Грибоедова была первым на русской сцене и перспективным опытом оригинальной (написанной русскими стихами) салонной, или легкой комедии. Вскоре одна за другой появляются подобные пьесы Хмельницкого, который доводит этот жанр до возможной степени совершенства — настолько, что Пушкин не шутя собирается «поместить в честь его (Хмельницкого, — С. Ф.) целый куплет в 1-ую песню Онегина» (13, 175) и сам задумывает салонную комедию «Насилу выехать решились из Москвы»; им была написана вчерне всего одна сцена, несущая в себе, однако, основные признаки жанра: светский флирт как основу содержания; интригу — в данном случае при помощи переадресованного письма, — сулящую много забавных недоразумений; разговорную легкость афористического стиха.

Пора салонной комедии в русской драматургии была непродолжительна, но в конце 1810-х—начале 1820-х гг. эти пьесы имели благодарного зрителя, прежде всего в партере, где собирался в основном народ молодой и — даже если служащий — предпочитавший разговорам о службе светскую болтовню, понимающий острое слово и ради него не щадящий ни моральных, ни государственных устоев; топ был легкий и неуважительный; именно здесь среди массы светских острословов находились будущие герои Сенатской площади.

---

<sup>19</sup> *Слонимский А.* Пушкин и комедия 1815—1820 гг. — В кн.: *Временник Пушкинской комиссии*, 2. М.—Л., 1936, с. 41.

<sup>20</sup> *Декабристы и их время*, т. 1. М., 1928, с. 25.

<sup>21</sup> *Полярная звезда*... на 1823 год. СПб., 1822, с. 34.

Недаром в декабристских кругах хвалили «хороший тон» ранней комедии Грибоедова. В отличие от непрременной назидательности комедий Шаховского и Загоскина салонная комедия чуждалась напыщенности, диалог в ней был насыщен духом легкой иронии, подвергающей все сомнению. Героем ее обычно был светский повеса, вовсе не злой, а скорее милый. Комедию эту можно было обвинить в безыдейности, но в этом-то и заключалась ее неуловимая для цензуры оппозиционность — отход от официальной ортодоксальности, пренебрежение к «матерям важным».

Рамки салонной комедии были, конечно, узки и ограничены, хотя и в этих рамках Грибоедов совершает определенную эволюцию, в какой-то мере подготовившую создание его шедевра. Манера письма в другой комедии драматурга — «Притворная неверность» (1818, в соавторстве с Жандром) — становится более экспрессивной. Иронически настроенный герой ее, Ленский (подобный Аристу из «Молодых супругов»), уже не несет в себе авторского мироощущения; симпатии драматурга отданы довольно рискованному для легкой комедии герою — пылкому Рославлеву. Переделывая пьесу, Грибоедов отчасти защищает Рославлева (у французского драматурга Барта ему соответствует Дормиль) от авторской насмешки, которая во французском оригинале ясно ощущается: страстность молодого человека там трактуется как черта комическая, делающая героя смешным (*ridicule*). Вместе с тем иронически настроенного Ленского Грибоедов устами Рославлева склонен оценить как достойного представителя светской толпы — «без правил, без стыда, без чувств и без ума». Жанр салонной комедии был исчерпан Грибоедовым. Дальше невозможно было двигаться, не разрушая этого жанра. Но в своем движении Грибоедов намечает линию, не совпадающую с основным направлением массовой драматургии, обозначенным пьесами Шаховского, который, как всегда, был чуток к запросам и вкусам зрителя и в угоду им к началу 1820-х гг. перешел от высокой комедии к водевилю и романтической драме.

В конце 1810-х гг. Грибоедов (иногда в соавторстве с другими драматургами — Катениным, Шаховским и Хмельницким) писал не только легкие комедии, но пробовал силы и в иных комедийных жанрах. В пьесе «Своя семья, или Замужняя невеста» (1817), посвященной изображению провинциальных нравов, он создает несколько сцен с колоритными бытовыми зарисовками, с живыми типами забавных провинциальных чудаков, удачно — пока еще в традиционных шестистопных ямбах — воспроизводит сочное просторечие персонажей. Пародийное дарование Грибоедова проявляется в «Пробе интермедии» (1818) и особенно в стихотворении «Лубочный театр» (1817), в котором свободно и раскованно используется форма народной драматургии — прибаутки балаганного зазывалы.

Специального упоминания заслуживает комедия «Студент» (1817, в соавторстве с Катениным). Посвященная изображению забавных злоключений провинциала-стихотворца в столице, пьеса эта не поднималась над средним уровнем бытовой комедии тех лет. Тем более удивительны — пусть отдаленные — переключки отдельных реплик «Студента» и «Горя от ума». Когда метроман Беневольский восклицает: «Ха! ха! ха! Какой сюжет для комедии богатый! Как они смешны! Тот статский советник, в порядочных людях, и не читал ни „Сына отечества“, ни „Музеума“... А этот гусар... еще храбрится своей глупостью»,<sup>22</sup> — эта реплика рассчитана на смех зрителей. Но ведь и Чацкий — с горечью! — в своем последнем монологе говорит нечто подобное. Ведь и Чацкий не чужд поэтическим занятиям: «славно пишет, переводит» (с. 44), видит в искусстве высшее назначение жизни.

... Теперь пускай из нас один,  
Из молодых людей, найдется враг исканий,  
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,  
В науки он вперит ум, алчущий познаний,  
Или в душе его сам бог возбудит жар  
К искусствам творческим, высоким и прекрасным...

(с. 45)

Поразительно, что и ничтожный Беневольский говорит о том же, — поразительно потому, что слова его, по смыслу похожие на речи Чацкого, даны в противоположном ключе, как шутовство и не более того: «Вы, сударь, спрашивали, какие мои виды вдаль? Вот они: жизнь свободная, усмешка Музы — вот все мои желанья... Ни чины, ни богатства для меня не приманчивы: что они в сравнении с поэзией?»<sup>23</sup>

Не исключено, что именно к «Студенту» относится свидетельство весьма авторитетного мемуариста, который считал, что план «Горя от ума» «был сделан у него (Грибоедова, — С. Ф.) еще в Петербурге; но не знаю, в Персии или в Грузии, Грибоедов во многом изменил его и уничтожил некоторые действующие лица... и вместе с этим выкинуты и написанные уже сцены».<sup>24</sup>

Для того чтобы родился замысел «Горя от ума», необходимо было преодолеть шоры традиционного комедийного изображения жизни, суживающие и в сущности искажающие ее, необходимо было не жертвовать в угоду сиюминутной, мелочной литературной полемике собственными представлениями о высоком назначении искусства. Характерно, что спустя год после написания пьесы «Студент» Грибоедов, остановившись в августе 1818 г. в Москве по пути на Восток, заметит: «В Москве все не по мне. Праздность, роскошь, не сопряженные ни с малейшим чувством к чему-нибудь хорошему. Прежде там любили музыку, нынче

<sup>22</sup> Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 1, с. 82.

<sup>23</sup> Там же. с. 77.

<sup>24</sup> Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980, с. 26.



она в пренебрежении; ни в коммет любви к чему-нибудь изящному, а притом „нести пророк без чести, токмо в отечестве своем, в родстве и в дому своем“. Отечество, родство и дом мой в Москве. Все тамошние помпят во мне Сашу, милого ребенка, который теперь вырос, много повесничал, наконец становится к чему-то годен, определен в Миссию и может со временем попасть в статские советники, а больше во мне ничего видеть не хотят».<sup>25</sup> Так мог бы сказать Чацкий, явившийся в Москву после трехлетнего отсутствия. Может быть, здесь мы находим еще не осознанное драматургом зерно замысла его великой комедии.

## 5

После довольно продуктивного творческого периода, оборванного в середине 1818 г. отъездом писателя из Петербурга, наступает затяжная — на первый взгляд — пора творческого бездействия: непосредственно к работе над «Горем от ума» (первоначально — «Горе уму») Грибоедов приступил лишь в Тифлисе, в 1822 г. На самом же деле это была пора напряженных идейных и творческих исканий. Именно в это время сложилось мировоззрение зрелого Грибоедова, именно в это время окончательно определился замысел его бессмертной комедии, написанной и отделанной — учитывая масштабность и художественное совершенство произведения — в примечательно короткий срок: в октябре 1824 г. автор считал пьесу готовой для печати, и с этого времени она нашла путь к читателю — размноженная в огромном количестве списков. Ставшая самым популярным произведением накануне декабристского восстания, грибоедовская комедия пророчески предвещала его.

Принадлежность Грибоедова к тайному обществу осталась недоказанной, хотя он и находился под следствием. Однако тесная дружественная связь драматурга с ведущими деятелями декабристских обществ в течение многих лет — факт несомненный. Надолго оторванный от центров декабризма, Грибоедов оставался тесно с ним связанным общими исканиями путей возрождения русского общества, несшего в себе проклятие самодержавного деспотизма и крепостного рабства. Взгляды Грибоедова базировались на идеях Просвещения, переосмысленных отчасти в духе романтических идеалов. Вместе с тем подвиг народа в Отечественной войне был глубоко пережит писателем, определил направление его политических, этических и эстетических исканий. Всесилие мирового «Разума», которое прокламировали просветители, кажется ему умозрительной и произвольной конструкцией. В поисках твердых оснований взгляд писателя обращается к нации, к паролю; широкое лингвистическое, этнографическое и исто-

<sup>25</sup> Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 3, с. 133

рические интересы Грибоедова были вдохновлены его поисками «национального разума», который, по его мнению, можно понять, осмыслив своеобразие языка, обычаев, верований, нравов народа, сохранившего «душу живу». Грибоедов, конечно, отчетливо сознает, что народ не «предан сам себе» — отягощен узами рабства, но само упорство народа в соблюдении родных обычаев и, если нужно, в борьбе за них служит для писателя убедительным залогом грядущего величия России. Разбудить же эти внутренние силы — этим убеждением питается творчество Грибоедова — может вдохновенное, правдивое слово, в котором концентрируется «национальный разум». Поэзия при этом не могла не осмысливаться Грибоедовым как средство преобразования мира — поэзия, находящая отклик в сердцах людей, пробуждающая в них благородные чувства и высокие стремления, выражающая и усиливающая таящийся в людских сердцах «национальный дух». Такова была эстетическая программа Грибоедова, как она восстанавливается по его отдельным замечаниям, рассуждениям, литературным произведениям. Романтический пафос этой программы очевиден, но ум Грибоедова был не только пытливый, но и в высшей степени аналитический, вовлекающий в сферу художественного изображения конкретные социальные явления и противоречия действительности. Именно этим определяется несомненное реалистическое качество комедии Грибоедова «Горе от ума».

В момент появления комедия Грибоедова была тесно слита со злобой дня. Безусловно, именно эта открытая публицистичность пьесы принесла ей столь моментальное и массовое признание, сопровождаемое негодующими криками политических рутинеров. В монологах и репликах действующих лиц комедии современник Грибоедова постоянно улавливал намеки на характерные явления реакции («аракчеевщины»), сменившей «в последние года» общественный подъем послевоенных лет и перечеркнувшей юношеские мечтания вольнолюбца Чацкого. Вообще говоря, высокая комедия грибоедовской эпохи не чуждалась злободневных откликов, и «колкий» (по определению Пушкина) Шаховской благодаря им зачастую добивался шумного успеха своих пьес. Однако в комедии Грибоедова впервые мы обнаруживаем не только необычайную насыщенность текста жизненным материалом, но и принципиальную его оценку с позиций передовых, по существу декабристских идеалов. В повседневных, примелькавшихся происшествиях взгляд писателя обнаруживал их эпохальную суть. Разбросанные по всей комедии точные детали слагались в образ огромной обобщающей силы. Достаточно вспомнить, например, постоянные в устах фамусовского общества ругательства (фармазон, карбонарий, якобинец, вольтерьянец), которые напоминают об идейной атмосфере 1820-х гг.

Вместе с тем автор «Горя от ума» внимателен к быту. Большая, сложная жизнь постоянно разлагается Грибоедовым на

ряды простых, выразительных деталей, что давало различные срезы русской жизни в ее бытовой конкретности:

Когда избавит нас творец  
От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!  
И книжных и бисквитных лавок!

(с. 14)

А форменные есть отлички:  
В мундирах выпушки, погончики, петлички...

(с. 80)

И впрямь с ума сойдешь от этих, от одних  
От пансионов, школ, лицеев, как бишь их;  
Да от ланкарточных взаимных обучений...

(с. 90)

Уже в этих — обычных для комедии — перечислениях угадывается сопутствующий им прием генерализации, важнейший в поэтике Грибоедова, позволяющий ему типизировать жизненные явления.

Прием этот наглядно прослеживается и на уровне действующих лиц комедии. Особого внимания заслуживают «внесценические персонажи», активное введение которых в сюжет комедии является новаторским завоеванием театра Грибоедова, хотя уже в догрибоедовской комедии, конечно, можно обнаружить упоминания о лицах, не появляющихся на подмостках сцены. Однако только Грибоедов ввел их в таком множестве, создавая неослабевающее на всем протяжении пьесы впечатление присутствия где-то рядом «тьмы и тьмы» знакомых незнакомцев, и таким образом как будто бы раздвинул стены фамусовского особняка, вынес действие на площадь, неизмеримо укрупняя тем самым основной конфликт пьесы: столкновение пылкого правдолюбца с косной общественной средой. В комедии фактически нет резкой границы, отделяющей сценических лиц от внесценических, — и потому, что персонажи, начиная с Софьи, Фамусова, Молчалина, сначала предстают как внесценические, и потому, что ряд названных в афише лиц не произносит ни слова (и наоборот — говорят не названные по имени господ Н. и Д.), и потому, наконец, что среди балльных гостей несомненно присутствуют, на сцене наглядно представляются зрителям и знаменитый Фома Фомич, и мосье Кок, и Дрянские, Хворовы, Варляньские, Скачковы и др. Так преодолевается в комедии граница между сценой и жизнью. Но это не просто бесконечный ряд колоритных фигур.

Комедия дает развернутую картину не только быта, но и социального бытия России, во всей его иерархии — от крепостных до царя. Каждому персонажу, сценическому и внесценическому, определено точное место на социальной лестнице:

Не тот ли, вы к кому меня еще с пелен,  
Для замыслов каких-то непонятных,

Дитёй возили на поклон?  
Тот Нестор негодяев знатных,  
Толпою окруженный слуг;  
Усердствуя, они в часы вина и драки,  
И честь и жизнь его не раз спасали: вдруг  
На них он выменял борзые три собаки!!!

(с. 42)

Человек здесь определяется через его место в структуре крепостнических отношений российской действительности. Скользя взглядом от названного персонажа к его ближайшему окружению и далее, писатель снова и снова обращается мыслью к народу, приравненному в «правах» к животным. И так в каждой образной ячейке «Горя от ума» русская жизнь запечатлена в ее социально-исторической конкретности. Чего стоят, например, два соперника Чацкого — философ фрунта Скалозуб и не смеющий «свое суждение иметь» Молчалин, представляющие собой два лика аракчеевщины.

Все это делает комедию «ключом к пониманию целого исторического периода», по чрезвычайно удачному выражению Писарева.<sup>26</sup>

«Самые странности комедии Грибоедова, — пронипательно заметил П. А. Вяземский, — достойны внимания: расширяя сцену, населяя ее народом действующих лиц, он, без сомнения, расширял и границы самого искусства».<sup>27</sup>

С многолюдием пьесы тесно связана ее пространственная и временная перспектива. Большинство «действующих» входит в сознание читателей в своем локальном и хронологическом «ореоле»: Максим Петрович — на куртаге при екатерининском дворе, Скалозуб — «засевший в траншею» 3 августа 1813 г., Репетилов — с его домом на Фонтанке, некий «книгам враг» — деятелем образованного в 1817 г. Ученого комитета, и т. п. Все действие пьесы происходит в доме Фамусова в течение одних суток, но день этот предстает в произведении мгновением эпохи на скрещении «века нынешнего» и «века минувшего», эпохи реакционных «превращений». Соблюдая формально классицистические единства времени и места, драматург свободно и творчески овладевает ими, добиваясь предельной концентрации действия. Важно подчеркнуть, что сама избранная автором «Горя от ума» коллизия требовала жесткого ограничения сценического пространства и времени. Лишь один день понадобился возвратившемуся в родной дом, к любимой девушке Чацкому для того, чтобы отрезвиться «сполна от слепоты своей, от смутнейшего сна».

Чацкий появляется в доме Фамусова, «в дому и в отечестве своем» после трехлетнего отсутствия. Идеалы юности, совпавшие с эпохой национального торжества победы над иноземным на-

<sup>26</sup> Писарев Д. И. Соч., т. 3. М., 1956, с. 362.

<sup>27</sup> Современник, 1837, т. 5, с. 70.

шествием, возбудили некогда в нем страстное желание честно служить отечеству. С тех пор он испытал немало разочарований: «Мундир... — теперь уж в это мне ребячество не власть» (с. 46); «Служить бы рад — прислуживаться тошно» (с. 33); «Где ж лучше? — Где нас нет» (с. 24); и пр. И это не вина героя, а его горе, причиной которого являются «превращения», противоположные его юношеским стремлениям. Он бросился в Москву — в отчаянной попытке обрести ускользающую веру. В памяти сердца — «Там стены, воздух, все приятно! Согреют, оживят...» (с. 63). Воспоминания эти освящены первой любовью, и она, пожалуй, теперь почти единственное, в чем Чацкий твердо уверен — все той же памятью сердца. «Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе, — замечал И. А. Гончаров, — тесно связано с игрой чувства его к Софье».<sup>28</sup> Но важно при этом помнить, что значило для героя это чувство, и тогда станет понятным, почему к этому чувству постоянно примешивается опыт жизненных испытаний, почему так непрактично ведет себя Чацкий, почему так сокрушительно его конечное разочарование. В столкновении пылкого правдолюбца с фамусовским миром (а Софья оказывается плотью от плоти этого мира) обнажилась пропасть, отделившая вольнолюбивую дворянскую интеллигенцию от основной массы крепостнического дворянства. Личная драма героя подчеркнула бескомпромиссную принципиальность конфликта: отречение честного человека не только от расхожих «истин» и лицемерной «морали» общества, но и от самых кровных, интимных связей с этим обществом.

Двуединство драматического действия в комедии Грибоедова впервые было глубоко проанализировано И. А. Гончаровым в его этюде «Миллион терзаний»: «Две комедии как будто вложены одна в другую: одна, так сказать, частная, мелкая, домашняя, между Чацким, Софьей, Молчалиным и Лизой; это интрига любви, вседневный мотив всех комедий. Когда первая прерывается, в промежутке является неожиданно другая, и действие завязывается снова, частная комедия разыгрывается в общую битву и связывается в один узел».<sup>29</sup> Отталкиваясь от этого классического толкования драматической коллизии произведения Грибоедова, современный исследователь обнаруживает четкое двухчастное деление каждого из четырех действий комедии, придающее стройность ее плану. В первом действии рубежом двух «картин» служит явление седьмое, когда с появлением Чацкого комедия насыщается общественной тематикой. Во втором акте, в начале которого тема барской Москвы углубляется в споре Чацкого с Фамусовым, поворот в действии наступает также в седьмом явлении, когда Софья возбуждает своим обмороком ревнивые подозрения героя. В третьем акте камерные сцены

<sup>28</sup> Гончаров И. А. Собр. соч., т. 8. М., 1955, с. 15.

<sup>29</sup> Там же, с. 35.

первых трех явлений сменяются картиной московского бала. Наконец, в четвертом акте после разъезда гостей, сплетни которых убеждают Чацкого в необратимости его разрыва с фамусовским обществом, последние пять явлений проясняют для Чацкого и Софьи их «любовные заблуждения». «Таким образом, общий план пьесы классически строен; в основе его — сопоставление любовной драмы и общественной трагедии Чацкого, которые, конечно, взаимодействуют и взаимопроникают, но в то же время и ритмично чередуются, подобно рифмам при кольцевой рифмовке в двух четверостишиях».<sup>30</sup>

Эпическое многообразие жизненного материала в пьесе стянуто доминирующим над ним драматическим конфликтом, ведущим к неизбежному противостоянию фамусовского общества и свободолюбивого героя. Это вполне согласовывалось с просветительским представлением о толпе как косной силе, противопоставленной голосу разума. «Умный человек, — замечал Гельвеций, — часто слывет сумасшедшим у того, кто его слушает, ибо тот, кто слушает, имеет перед собою альтернативу считать или себя глупцом, или умного человека сумасшедшим, — гораздо проще решиться на последнее». И еще: «...здравым смыслом почти все называют согласие с тем, что признается глупцами, а человек, который ищет лишь истину и поэтому обычно отклоняется от принятых истин, считается сумасшедшим».<sup>31</sup>

Так и комедийное действие в пьесе Грибоедова выливается в клеветническое судилище своекорыстного общества над подлинным умом. Менее всего, конечно, этот спор и суд выступает в отвлеченной форме: персонажи комедии постоянно апеллируют к повседневным фактам, что вновь и вновь обращает комедию к современности. Вместе с тем «высшее значение» произведения (вспомним признание Грибоедова: «Первое начертание этой сценической поэмы... было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь...») сохраняется в нем, придает ему философскую глубину и широкое обобщающее значение.

Темы «ума» (ученья, знания, воспитания и т. п.) касаются все действующие лица. Высокая философская нота в произведении задана Чацким, она явно не по голосу остальным персонажам, и потому их рассуждения о «матерях важных» комичны: восхваляя «ум» как благоденствие, как «уменье жить», все постоянно проговариваются, в конечном счете сводят его к понятиям сугубо меркантильным: «не то на серебре, На золоте едал» (с. 33—34); «Мне только бы досталось в генералы» (с. 42); «Барон фон Клоц в министры метил, А я К нему в зятя» (с. 105). Но как бы то ни было, глубоко погруженное в быт произведение Грибоедова оборачивается своего рода философским трактатом, пылливо исследующим, что есть ум, что разумно, что

<sup>30</sup> Омарова Д. А. План «Горя от ума». — В кн.: А. С. Грибоедов. Творчество, биография, традиции. Л., 1977, с. 51.

<sup>31</sup> Гельвеций К.-А. Соч., т. 2. М., 1974, с. 577, 580.

истинно. В традициях просветительства в указанном споре драматург намечает две полярные точки зрения: для Чацкого высшая ценность — «ум, алчущий познаний»; для Фамусова «Учение — вот чума, ученость — вот причина, Что ныне хуже, чем когда Безумных развелось людей, и дел, и мнений» (с. 90). Однако веяние «просвещенности» в начале XIX в. настолько непреложно, что и Фамусов, и его единомышленники на словах уже готовы признать «ум» за реальную ценность, — правда, с необходимыми оговорками. Так, хваля мадам Розье, Фамусов считает необходимым подчеркнуть, что она «умна была, нрав тихий, редких правил» (с. 15); исподволь рекомендуя отцу своего избранника, Софья замечает, что он «и вкрадчив и умен» (с. 17); и для Натальи Дмитриевны ее муж хорош «по нраву, по уму» (с. 70); негодуя на Чацкого, княгиня Тугоуховская возмущается: «Послушать, так его мизинец Умнее всех и даже князь Петра» (с. 108). Недаром, отмечая несомненные завоевания «века нынешнего», Чацкий понимает: «Хоть есть охотники поподличать везде, Да нынче смех страшит, и держит стыд в узде». Но подлинному уму фамусовское общество так или иначе стремится противопоставить иные ценности. Сам Фамусов — устои крепостнического дворянства:

Будь плохонький, а если наберется  
Душ тысячки две родовых, —  
Тот и жених.

(с. 42)

Софья — сентиментальную чувствительность:

Ах, если любит кто кого,  
Зачем ума искать и ездить так далеко?

(с. 21)

Молчалин — заветы служебной иерархии:

Ведь надобно зависеть от других...

(с. 68)

Скалозуб — железную дисциплину фрунта:

Фельдфебеля в Вольтеры дам.

(с. 105)

Противопоставленная таким «нравам» устремленность Чацкого к «истине самой по себе» приобретает разрушительную силу, посягающую на устои самодержавно-крепостнического строя. Но вместе с тем и сам герой начинает ощущать странную, беспокоящую его абстрактность законов «чистого разума», которая ведет его по пути отчуждения от людей его круга, что в иные минуты ему кажется предвестьем абсолютного одиночества. Он ощущает, что в нем самом «ум с сердцем не в ладу», он все еще надеется на земное, человеческое счастье, ему го-

рестно каждый день ощущать, как тает «дым падежд, которые... душу наполняли». Характерно, что в финале он отправляется «искать по свету, Где оскорбленному есть чувству уголок» (именно оскорбленному чувству, а не уму).

«Мильон терзаний», пережитых Чацким, — как мы увидим ниже, — это его подход к последней, роковой черте, к которой его привело честное и последовательное служение истине, законам разума, как они осознавались просветительской доктриной. Но — в том-то и заключается глубочайшее откровение автора «Горя от ума» — за этой чертой драматург уже ощущает выход к новым горизонтам.

Построенное как злобный суд над вольнолюбом Чацким, комедийное действие в «Горе от ума», однако, имеет высший смысл правого суда над неправедными судьями, что особенно отчетливо раскрывается в центральном монологе пьесы «А судьи кто!».

Чацкий отвечает здесь Фамусову, воскликнувшему: «Не я один, все также осуждают» (с. 44); можно представить, как внушительно это сказано, — ведь «что станет говорить княгиня Марья Алексевна» для Фамусова священо и непреложно. Не то — для Чацкого. Но он не оправдывается перед «общественным мнением», он независим от него и сам вершит свой суд. Витийственная риторика стихотворных периодов монолога словно снимает притупленность обыденной боли, обнажая трагизм повседневной российской жизни, открывая ту страшную цену, которой оплачено сытое благополучие фамусовского общества. Пафос монолога (и всей комедии) — в защите свободной жизни; духовное рабство здесь ощущается как следствие рабства политического. Косная сила «негодяев знатных» одинаково направлена как против героя, так и против поработченного народа. Темы страдающего народа и гонимого сына отечества, сюжетно в пьесе не связанные, сливаются в общем ее трагическом звучании. В связи с этим положительная программа героя —

В науки он вперит ум, алчущий познаний,  
Или в душе его сам бог возбудит дар  
К искусствам творческим, высоким и прекрасным

(с. 45)

— программа, лишь намеченная, но не раскрытая, — наполняется большим содержанием (как противодействие изображенному в монологе, во всей комедии засилью социального зла), и приглушенной оказывается намеченная здесь же тема романтического одиночества героя («из нас один»).

Несмотря на «миллион терзаний», который обрушился на героя в пьесе Грибоедова, она вовсе не беспросветна в окончательных своих решениях.

Грибоедов оставляет своего героя на распутье. Достоевский по этому поводу замечал: «Комедия Грибоедова гениальна, но сбивчива: „Пойду искать по свету...“ то есть где? Ведь у него



только и свету, что в его окошке, у московского хорошего круга — не к народу же он пойдет...».<sup>32</sup>

Обвинение это в сущности несправедливо.

Да, Чацкий действительно представлен в пьесе пророком, глас которого вопиет в пустыне, ибо для фамусовского общества нет пророка в отечестве своем. Это остро ощущает герой пьесы и еще острее — ее автор (см., например, концовку третьего действия комедии). Однако несомненно и то, что отечество для Чацкого не ограничивается фамусовским кругом.

Содержание пьесы Грибоедова глубже ее драматического конфликта. «Горе от ума» — и в самом деле не просто драма, но сценическая поэма, в которой традиционные структурные «параметры» высокой комедии оказываются во многом переосмысленными. Выше было уже показано, насколько условны, например, в произведении Грибоедова «единства» места и времени. Традиции просветительской общественной комедии в «Горе от ума» также выступают отчасти в «спятом виде».

Просветительская сатира нравов в русской литературе была обращена к образованным слоям общества, обладающим гражданскими правами и обязанностями, и была предназначена для воспитания дворянства, обличая пренебрежение этими обязанностями и злоупотребление правами. Отсюда нормативность подобной сатиры. Так, в лучшей русской догрибоедовской комедии, в «Недоросле», в качестве идеальной нормы представлены Правдин и Милон, а особенно — Стародум, подлинный отец отечества, воплотивший в себе образец гражданина, нравственного эталона для людей позднейшего «злонравного» века. В комедии же Грибоедова Чацкий не просто риторически восклицает:

Где, укажите нам, отечества отцы,  
Которых мы должны принять за образцы?

(с. 45)

— он и в самом деле не находит таких «образцов».

Адрес грибоедовской сатиры прежний, но она беспощаднее и последовательнее фонвизинской. Грибоедову еще необходим герой, который служит рупором авторских идей, необходимо открытое, ораторское обличение косного общества. И все же воздействие обличительного смеха, что «держит стыд в узде» (с. 35), как вполне понятно автору «Горя от ума», не так уж и эффективно. «Узда» — атрибут принуждения, но и не более того. Она — для бессловесных (в грибоедовское время это слово употреблялось в значении «тварь, неразумное животное»). Человеком же должен руководить разум.

«Высшее значение» общественной комедии Грибоедова, очевидно, следует искать в ее доминирующей теме, в теме «ума»,

---

<sup>32</sup> Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. Достоевского. СПб. 1883, с. 375.

которая является для драматурга важнейшей нравственно-политической категорией. Примечательно, что «ум» в пьесе приравнен к вдохновенному, прочувственному слову:

Свиданьем с вами оживлен,  
И говорлив, а разве нет времен,  
Что я Молчалина глупее, где он кстати?  
Еще ли не сломил безмолвия печати?

А впрочем он дойдет до степеней известных,  
Ведь нынче любят бессловесных.

(с. 26—27)

В этой тираде обнажено и особое качество грибоедовских «значащих фамилий». Оказывается, все они связаны с понятиями «говорить», «слушать».<sup>33</sup> В свою очередь это позволяет заметить основной комический (по происхождению — народный, фарсовый) прием грибоедовской пьесы. «И слышат, не хотят понять», — восклицает Лиза в начале комедии (с. 9). В конце же — Фамусов недоумевает: «Безумный! Что он тут за чепуху молол! Низкопоклонник! тесть! и про Москву так грозно!» (с. 120). Подлинного гротеска достигают сцены с участием «отца отечества», воистину бессловесного князя *Тугоуховского*. Однако не менее значимым является и второе явление второго действия пьесы, где Фамусов, зажав уши, не слышит Чацкого, «не хочет понять» его; здесь особенно ярко демонстрируются два разных языка, два противоположных мировоззрения. Потому и не дано Фамусовым понять Чацкого, что они глухи к разуму. «Немцами» (т. е. чуждыми, немыми и глухими) остаются они для народа, в то время как Чацкий не только глубоко ему сочувствует, но питает в душе надежду быть когда-нибудь понятым «умным, бодрым народом».

Не может не остановить внимания читателей комедии, что умными в ней названы герой и — народ.

Народность как важнейшее качество русского критического реализма вызревала в драматургии первой четверти XIX в. трудно, но непреодолимо. От первых робких попыток sentimentalной драмы почерпнуть свои сюжеты в крестьянской жизни, через мучительный кризис озеровской драматургии, преодоленный отчасти в послевоенной гражданской трагедии декабристов с ее просветительской устремленностью к общенациональным идеалам, — таков в своих основных тенденциях исторический путь к «Горю от ума» и к «Борису Годунову».

Народ — за сценой комедии Грибоедова. В трагедии Пушкина народ безмолвствует, но безмолвствует грозно, ибо мнением народным держится власть сильных мира сего, им же она и свергается. Вполне очевидно романтическое качество исторической

<sup>33</sup> Ср.: Молчалин, Тугоуховский, Скалозуб, Фамусов (от fama — молва), Репетиллов (repetet — повторять).

мысли Пушкина, переосмысляющего просветительское «мнения правят миром». То же качество несомненно и в идеологии Грибоедова, стремящегося постигнуть национальный (народный) разум. Но именно осознание того, что подлинные ценности — в этом разуме, обуславливает новый «ракурс» эстетического восприятия жизни — с позиций народности, что и позволяет и Грибоедову, и Пушкину открыть реалистическую эру в русской литературе.

В 1820-е гг. Грибоедовым было задумано и лишь отчасти исполнено около полутора десятка произведений, больших и малых, — лирических стихотворений, поэм, трагедий. За всей пестротой этих замыслов, отражающих напряженность творческих исканий, несомненна главная тема грибоедовского творчества: судьбы русской нации, ее прошлое, настоящее и будущее. Замышляются трагедии из жизни былинной Руси времен борьбы с половцами и с монголо-татарским нашествием. Испытывается русский национальный характер — в противоборстве с суровой природой («Юность вещего»), на фоне оттеняющей его особенность экзотической действительности (странник в «Кальянчи», русский офицер в «Грузинской ночи»), даже враждебными глазами горца и половца («Хищники на Чегеме», диалог половцев). Особенно значителен замысел драмы о войне 1812 г., где намечены и размышления Наполеона о «юном, первообразном сем <русском> народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе преданный, — что бы он мог произвести»;<sup>34</sup> и пророчества «теней великих исполинов» «о године искупления для России»; и переходящее из акта в акт противопоставление двух основных героев произведения: «исполненного жизни, славы и блестящих надежд» французского офицера, погибающего на поле сражения, и его победителя, крепостного М., бессильного, однако, перед произволом помещика.

Напряженные творческие поиски были оборваны нелепой гибелью Грибоедова в начале 1829 г. В сознании читателей он остался автором одного произведения — комедии «Горя от ума», которая поставила драматурга в ряд с величайшими русскими писателями, оказала огромное влияние на дальнейшее развитие русской литературы.

---

<sup>34</sup> Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 1, с. 282.

А. С. ПУШКИН

Жизненный путь Пушкина был недолог и безмерно трагичен. Начавшись на пороге бурного XIX века (1799), он оборвался в самом начале 1837 г., в преддверии демократического подъема русской литературно-освободительной мысли, еще не оправившейся тогда от потрясения, нанесенного ей разгромом декабристского движения.

Творческий путь Пушкина измеряется всего двумя десятилетиями. Из них пятнадцать лет протекли под неусыпным наблюдением и контролем правительства за каждым словом и шагом великого поэта.

Едва успев заявить себя блестящей надеждой русской литературы и ее вольнолюбивых устремлений, Пушкин навлек на себя гнев Александра I и чуть не угодил в Сибирь, по ходатайству Карамзина и Жуковского замененную служебным переводом, а фактически ссылкой на юг России в мае 1820 г. Формально ссылка — сначала в Бессарабию с последующим переводом в Одессу, а из Одессы в Михайловское — длилась семь лет. Фактически же Пушкин до последних дней и минут своей жизни оставался под бдительным и оскорбительным жандармским надзором, лишившим великого человека, гражданина и поэта элементарных человеческих и гражданских прав, вплоть до права на свободу передвижения, выбора места и образа жизни, вступления в брак, не говоря уже о публикации своих произведений. На все это Пушкин был принужден испрашивать через органы жандармского управления личное разрешение Николая I.

Облачив под видом монаршей милости зрелого человека и прославленного поэта в «лакейский» мундир камер-юнкера, Николай в буквальном смысле этого слова приковал Пушкина к своей особе и придворному обществу, столь же ненавистному для поэта, как и ненавидящему его. Отчаянные усилия отстоять в этих условиях свое человеческое достоинство поставили Пушкина под смертоносное дуло пистолета Дантеса.

Пушкин пал «невольником» своей личной «чести», оскорбленный светской клеветой. Недаром С. Г. Волконский, по свидетельству его сына М. С. Волконского, узнав о смерти Пушкина, сожалел, что, уберегая поэта от «плахи», не выполнил в свое время поручения принять его в члены тайного общества. «Он был бы жив теперь, и в Сибири его поэзия стала бы на новый путь». «И действительно, — добавляет уже от себя сын декабриста, присоединяясь к мнению отца, — представьте себе Пушкина в рудниках, Чите, на Петровском заводе и на поселении — что бы он создал там».<sup>1</sup>

Да, волею судьбы Пушкин избежал виселицы и каторги, ожидавших декабристов. Но его творческий путь, протекавший в непрерывной, непреклонной и неравной борьбе поэта с силами реакции за свою духовную независимость, за свое право быть и оставаться «неподкупным голосом» и «эхом русского народа»,<sup>2</sup> был гражданским подвигом, не уступавшим революционному подвигу декабристов.

## 1

Пушкин — первый русский поэт мирового масштаба и значения, и этим определяется его место в художественном развитии человечества как величайшего национального поэта новой, послепетровской России.

Прямого, непосредственного воздействия на современные ему иноземные литературы мира Пушкин не оказал. Но его творчество явилось истоком величайших идейно-художественных открытий и достижений русской литературы, а через это и русской духовной культуры, тех начал, которые получили широчайший международный отклик и мировое признание уже в послепушкинскую эпоху, в эпоху подготовки первой в России буржуазно-демократической революции.

В творчестве Пушкина осуществился искомый русской литературой XVIII—начала XIX в. синтез осваиваемого ею в это время культурного опыта Западной Европы с многовековыми национальными традициями отечественной культуры. На основе этого синтеза, т. е. постоянного сопоставления культурно-исторического опыта России с опытом западноевропейских стран, освещались Пушкиным все актуальные вопросы современности. Тем самым Пушкин окончательно восстановил прерванную было реформами Петра культурную связь времен древней и новой России и стал основоположником всего того, чего литература и культура новой России достигли в эпоху их исторической зрелости. Но Пушкин осуществил это на основе творческого усвоения и претворения

<sup>1</sup> Литературное наследство, т. 58. М., 1952, с. 163.

<sup>2</sup> *Пушкин*. Полн. собр. соч., т. 2, кн. 1. М.—Л., 1947, с. 65. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

достигнутого на этом пути его предшественниками, начиная от Феофана Прокоповича и Тредиаковского и кончая Карамзиным и Жуковским. Иначе говоря, творчество Пушкина — это итог и зрелый плод огромного пути, пройденного Россией и ее литературой от эпохи Петра к эпохе Отечественной войны 1812 г. и движения декабристов.

Сформировавшееся именно в эту знаменательную и переломную эпоху русской жизни, озаренное от начала и до конца «священной памятью двенадцатого года» и трагедией революционного подвига декабристов, творчество Пушкина завершило процесс национального самоопределения русской литературы в ряду других исторически зрелых европейских литератур, опыт которых она до того интенсивно усваивала, но обогатить его чем-либо своим еще не могла.

Европейское просвещение, «причалившее к берегам России» во времена Петра, во многом еще остается для Пушкина неким эталоном строительства русской культуры, но только в смысле уровня ее развития, а уже не образца или предмета прямого подражания. Что касается образца, то Пушкин ищет и находит его в ресурсах самой русской жизни, в ее всемирно-историческом потенциале, заявившем о себе могуществом созданной Петром русской государственности и национально-освободительным подвигом русского народа в войне 1812 г.

Будучи «голосом» и «эхом» вызванного Отечественной войной подъема русского национального самосознания, Пушкин был поэтом в сущности только одной темы. Но тема эта — Россия. Не те или другие стороны, явления, процессы, задачи и вопросы русской жизни, будь то ее государственное величие, воспетое Ломоносовым, или самодержавно-крепостническое насилие, заклеенное Радищевым, но и то и другое одновременно и вместе со многим другим и разным, входящим в целое России как живого, саморазвивающегося народного и государственного организма, исполненного огромных, но еще не раскрывшихся сил, одержимого тяжкими болезнями, понятиями Пушкиным как болезни роста.

Все предшественники Пушкина, начиная от Нестора летописца, каждый по-своему были «поэтами» Русской земли и ее истории. Однако ни один из них не стал поэтом русского народа, его неповторимой национальной индивидуальности и «угадчиком» заключенных в ней тайн не только русской, но и мировой истории, каким довелось стать Пушкину, а при его посредстве и всем последующим великим русским писателям и поэтам.

Пушкин был не только гениальным художником слова, но художником, наделенным темпераментом государственного деятеля, широтой философского, трезвостью политического и конкретностью исторического мышления.

Личность Пушкина в ее творческом самовыражении не поддается никакому сколько-нибудь отчетливому нравственно-психоло-

гическому определению в силу ее многогранности и динамичности. Но она ярмо и художественно в высшей степени активно присутствует во всех произведениях поэта, во всех созданных им картинах и образах русской жизни, заявляя о себе их глубоким лирическим подтекстом.

Осмысление современности под углом зрения национально-исторической специфики общественных явлений — основополагающая черта мироощущения и творчества Пушкина. Она отвечала принципам романтического историзма, находила в них свою теоретическую опору, но даже на романтическом этапе творческой биографии Пушкина во многом опережала эти принципы.

В романтической интерпретации национально-исторический колорит — это экзотика, яркостью своих красок оттеняющая конформизм и бездушие современной европейской «цивилизации». Для Пушкина же современная цивилизация предстает общим и при всех своих несовершенствах положительным результатом исторической самодеятельности народов, саморазвития и взаимодействия их национальных культур. Ничего собственно романтического в этом представлении нет. И восходит оно не к Байрону и даже не к Вальтеру Скотту, а к одному из величайших деятелей немецкого Просвещения — Гердеру. Выдвинутая Гердером теория национальных культур как взаимосвязанных звеньев поступательного развития общечеловеческой культуры и мировой истории была подхвачена и существенно переосмыслена романтиками. Но до того она оказала свое немалое просветительское воздействие на Радищева, М. Н. Муравьева, Карамзина и Жуковского и при их посредстве была творчески освоена сначала Пушкиным, а вслед за тем Гоголем и Белинским.

В том же просветительском русле русской литературно-эстетической и исторической мысли вырастают протезизм Пушкина, его изначальный и жадный интерес к национально-исторической специфике и многообразию культур самых различных, в принципе — всех народов мира, и способность воплощать в русском художественном слове индивидуальную специфику духовного облика и склада каждого из них.

В стилистическом отношении протезизм Пушкина подготовлен переводами — «перевыражениями» (см. гл. I) Жуковского. Но «подражания» Пушкина Корану и другим образцам и памятникам культуры самых различных времен и народов не есть их русское только «перевыражение», но вместе с тем и их русское понимание как одной из национально-исторических ипостасей общечеловеческого, отличной от его русской ипостаси, но родственной ей своей всеобщей сущью. В примечаниях к «подражанию Корану» (1824) Пушкин, соглашаясь с мнением «нечестивых», полагававших, что Коран «есть собрание новой лжи и старых басен», писал: «...несмотря на сие, многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом» (1, 358). Постигание и освоение общечеловеческих ценностей и аспектов

нравственной истины в тех формах, в каких они запечатлены в литературных и других явлениях духовной культуры различных эпох и народов, помогало Пушкину «угадывать» тайну индивидуального своеобразия русской «народности» как одного из слагаемых мирового культурно-исторического процесса.

Постижение русского через его соотношение с инонациональным по принципу сходства и различия — постоянная и перспективнейшая черта творческого метода Пушкина, унаследованная всей последующей русской литературой и сообщившая ей, как и творчеству самого Пушкина, всемирно-историческую широту и конкретность художественного зрения.

Поставленный Пушкиным в самой общей форме и постоянно находившийся в центре его внимания вопрос о соотношении общеевропейского и национального начала русской жизни объективно был вопросом об особенностях буржуазного развития России и по мере этого развития приобретал для русской литературно-общественной мысли все большую остроту и актуальность и наполнялся все более конкретным социальным содержанием. Вместе с тем все большее теоретическое, эстетическое и политическое значение получает и предпринятое Пушкиным — еще во многом суммарное — сопоставление национально-исторического опыта России с опытом западноевропейских стран. Эффективность подобного сопоставления, несмотря на его суммарность, определялась тем, что позволяла Пушкину охватить своим художественным зрением все пласты и противоречия современной ему русской действительности в той или иной их исторической взаимосвязи, а тем самым и единстве, которое и сознавалось Пушкиным как их национальное единство. Поначалу оно мыслилось Пушкиным единством по преимуществу культурно-историческим, социально не дифференцированным.

Романтическое восприятие культурно-исторических явлений под углом зрения их национальной специфики сочеталось у Пушкина с необыкновенно острым ощущением стилового своеобразия каждого из национально-исторических слагаемых мировой культуры. В безошибочности этого чисто художественного ощущения и заключается вся суть «всемирности» Пушкина. Всемирность — оборотная сторона столь же доподлинной, сколько и сознательной, программной народности его творчества, в том смысле, в каком понимал народность сам поэт. В заметке, специально посвященной этому вопросу, Пушкин писал: «Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует или даже может показаться пороком... Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, присущих исключительно какому-нибудь народу» (11, 40). Из этого следует, что в понимании Пушкина народность писателя есть выражение им духовного



склада его народа. «Достоинства великой народности» таких художников слова как Шекспир, Кальдерон, Ариосто, Расин для Пушкина неоспоримы, несмотря на то, что они «заемлют предметы своих трагедий» из самых различных памятников мировой литературы. И наоборот: «Что есть народного в Ксении, рассуждающей (в трагедии Озерова, — *Е. К.*) шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия?» (11, 40). Так народность художника слова сочетается с его всемирностью, но требует от художника оставаться в трактовке интонациональных явлений выразителем своего народа и своего времени. Пояснением этой мысли может служить сказанное Пушкиным о «Бахчисарайском фонтане»: «Слог восточный был для меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным холодным европейцам». В этом Пушкин видит несомненное превосходство своей поэмы над подражаниями восточному английскому романтика Томаса Мура, который «черес чур уж восточен... Европейец, и в упоении восточной роскоши, должен сохранять вкус и взор европейца» (13, 160). «Европейское» в данном случае не противоречит «народному», а означает современный «европейский» уровень развития народного.

Сказанное вносит некоторое ограничение в представление о «всемирности» Пушкина как способности его к перевоплощению. Пушкин не столько перевоплощается в «чужое», сколько привносит в его воспроизведение свою собственную точку зрения, точку зрения «русского европейца».

Будучи объективным качеством и основополагающим принципом творчества Пушкина, его народность представлялась самому поэту необходимой и естественной альтернативой основному, с его точки зрения, пороку послепетровской культурно-исторической жизни России — «насильственному приспособлению всего русского к европейскому» (11, 177). Насильственному — значит некритическому, подражательному, искусственному, а потому не только бесплодному, но вредному, парализующему собственные созидательные силы национального бытия и сознания. В данном случае Пушкин ставит и решает вопрос в его сугубо литературном аспекте, формулируя свои воззрения на задачи русской драматургии, осознанные им в работе над «Борисом Годуновым». Но сам-то вопрос, что Пушкин прекрасно понимал, был поставлен петровскими преобразованиями, их незавершенностью, противоречивостью. Поэтому он до конца XIX в. оставался одним из дискуссионнейших вопросов русской литературной и общественной мысли, находился в центре внимания Гоголя и Лермонтова, Толстого и Достоевского, разделяя западников и славянофилов, революционных демократов и либералов, народников и социал-демократов. Непосредственно этому вопросу во всем его историческом объеме Пушкин посвятил «Медный всадник» и «Историю Петра», работа над которой осталась незавершенной, оборванная смертью поэта.

Насильственному приспособлению всего русского к европейскому Пушкин противопоставил идеал естественного саморазвития русского народа и государства по пути, предначертанному их собственной историей, т. е. сообразному выработанным в самом ходе этой истории гуманистическим ценностям русской культуры, их опять же естественному саморазвитию. Но оно, как и саморазвитие любого народа и его национальной культуры, требует творческого освоения далеко не всех, а только действительно гуманистических, общечеловеческих ценностей исторически наиболее зрелой западноевропейской культуры, именуемых самим Пушкиным «европейским просвещением». Творческое освоение, по мысли Пушкина, предполагает не только естественное приспособление русского к европейскому, но, во всяком случае в перспективе, и обратный процесс — приспособление европейского к русскому, обогащение европейского русским.

Положить начало этому процессу, наметить его общие контуры и магистральные пути и было главным делом Пушкина. Наибольшая же его трудность заключалась для Пушкина в состоянии современного ему русского литературного языка. И не только в его все еще недостаточной «европеизированности», как это было для Карамзина, но и в утраченной им былой и крепкой связи с народным просторечием.

Наиболее ясно и лаконично позиция Пушкина в этом перво-степенном для него вопросе развития русской национальной культуры сформулирована в одной из не вошедших в окончательный текст «Евгения Онегина» строф его восьмой главы. В черновиках она следовала за строфой XXIII печатного текста, также слегка видоизмененной, в которой говорится о благотворном влиянии Татьяны на «светский разговор» завсегдатаев ее «гостиной». В пропущенной строфе эта тема уточнялась так:

Со всюю вольностью дворянской  
Чуждаясь щегольства речей  
И щекотливости мещанской  
Журнальных чопорных судей,  
В гостиной светской и свободной  
Был принят слог простонародный  
И не пугал ничьих ушей  
Живою странностью своей...

(6, 626—627)

Значение Пушкина как основоположника нового русского литературного языка и заключалось в освобождении «книжного» языка от всех стеснявших его до того условных стилистических и жанровых канонов и разграничений, в том числе от социального в своей основе иерархического разграничения на «высокий», «средний» и «низкий» слог. Созданный Пушкиным новый слог имел только единственный, но двуединый стилистический критерий — критерий «точности», адекватности словесного выражения на родном языке национальной специфики русской «мысли» на современном уровне ее европейской образованности. Тем самым

Пушкин создал русский литературный язык общенационального значения, т. е. одинаково приспособленный для выражения в слове всех аспектов национального бытия и всех оттенков национального самосознания.

Ни одно из произведений Пушкина не может быть правильно понято без учета того стиливого выражения, которое получает в нем движение самого Пушкина к решению важнейшей задачи его творчества — окончательному самоопределению русского литературного языка, мыслимого им как непосредственная «действительность» (материал) и необходимое условие самоопределения национального сознания и общества.

## 2

Пушкин принадлежал к поколению русских поэтов, которое вступило в литературу и стало ее «передовой дружиной» в конце 1810-х гг. Историческая миссия этого литературного поколения состояла в том, что оно сообщило романтическим веяниям эпохи, до того заявившим себя наиболее ярко в творчестве Жуковского и отчасти Батюшкова, значение литературно-эстетического эквивалента гражданского и личного свободомыслия, вольнолюбивых чаяний передовой части русского общества, ее духовной оппозиции силам реакции, в том числе и всем формам литературного «староверства» (Шипков, классицизм и др.).

Свободомыслие, независимость от официальной идеологии и крепостнической морали — такова основная идейная и эмоциональная тональность творчества Пушкина на самом раннем, лицейском его этапе (1811—1817). Будучи еще во многом ученическим, лицейское творчество Пушкина привлекло к себе внимание современников необыкновенно высокой для юного, начинающего поэта стилистической культурой, карамзинистской легкостью, точностью и плавностью поэтического слога. Вместе с тем оно поражает своим жанровым и стилистическим многообразием, явившимся результатом пытливого интереса юного поэта к самым различным выразительным возможностям поэтического слова и упорной «учебы у классиков», т. е. своих предшественников. И не только русских. Западноевропейским ориентиром для Пушкина-лицейца послужила французская поэзия XVIII—начала XIX в., прежде всего «вольнодумца» и классика Вольтера, а также и таких уже популярных тогда в России поэтов-элегиков, как Парни, Мильвуа и другие представители так называемой «легкой поэзии».

Вместе с «легкостью» и «точностью» поэтического слога Батюшкова, Жуковского и других карамзинистов Пушкин-лицейст осваивает чувственную конкретность и живописность стиля Державина в обоих его регистрах — горадианском, вещно-бытовом и «высоком», одически-гражданственном. К числу наиболее само-

стоятельных лицейских стихотворений Пушкина принадлежат его опыты в стиле еще только формирующейся поэзии гражданского романтизма. Наиболее значительный из них — стихотворение «Лицинию» (1815). Античный, римско-республиканский колорит этого стихотворения, его высокий гражданственный пафос и патетическая концовка —

Свободой Рим возрос, а рабством погублен!

(8, 13)

— намечают некоторые из характерных черт политической лирики декабристов. В известной мере это можно сказать и о стихотворении Пушкина 1814 г. «Воспоминания в Царском Селе», воскрешающем на новой идейной основе гражданственный стиль одической поэзии Державина.

В поэзии гражданского романтизма ее собственно романтическое, демонстративно личностное, субъективное начало обрело надличное, общественно-гражданское звучание, что и превратило ее в рупор освободительных настроений и действенное средство политической агитации. Лирический герой обрел в творчестве декабристов свое основное качество — гражданскую активность, но вместе с тем и некоторую односторонность, благодаря чему в психологическом отношении оказался беднее политически аморфного лирического героя Жуковского и таких поэтов его школы как Баратынский, Языков, Дельвиг и других, принадлежавших к ближайшему литературному окружению молодого Пушкина, не говоря уже о самом Пушкине.

Происходивший во второй половине 1810-х гг. процесс интенсивного романтического самоутверждения передового отряда русской поэзии обозначился в лицейском творчестве Пушкина в органическом сочетании, взаимопроникновении обеих романтических тенденций — интимно-лирической, продолжающей Жуковского и Батюшкова, с одной стороны, и еще только зарождающейся гражданской — с другой. Синтезом этих тенденций и определяется особое и главенствующее место Пушкина в романтизме 1810—1820-х гг. и своеобразие собственного романтического творчества поэта.

В лицейские годы у Пушкина вырабатывается важнейшая стилистическая тенденция всего его творчества — отношение к художественному, пока еще только поэтическому слову как к самому тонкому и емкому средству индивидуального и общественного самоутверждения личности, ее духовной независимости, названной впоследствии Пушкиным ее «самостоянием». Но это не значит, что Пушкин-лицейст уже обрел то, к чему стремился. Лирический герой его лицейских стихотворений еще не может претендовать на подлинное самовыражение в нем авторской личности. Герой этот в основном еще «литературен» и соотносится с различными распространенными в то время лирическими стереотипами и их жанрово-стилистическими канонами. В одних

случаях он предстает свободно мыслящим философом-эпикурейцем, питомцем «нег и Аполлона», в других — вольтерянцем или анакреонтиком, в третьих — активным бойцом «арзамасской дружины» или, наоборот, анахоретом, предпочитающим тихие радости «сельского уединения» суете и треволнениям общественной жизни, что уж никак не отвечало действительным умонастроениям Пушкина-лицейста; или же — рядится в элегическую тогу пылкого или унылого, разочарованного «мечтателя».

В стилевом отношении наиболее самостоятельным из всех этих традиционно-литературных обликов лирического героя оказался в лицейском творчестве Пушкина облик эпикурейца, «беспечного ленивца», поклонника «муз и граций», а из всех лирических жанров — жанр дружеского послания. Стилистически наиболее свободный, он в наибольшей мере отвечал умонастроениям и творческим исканиям юного Пушкина. В качестве примера можно привести концовку написанного в этом жанре стихотворения «Товарищам», обращенного к лицейским одноклассникам перед самым выпуском. По стилю и содержанию это самые раскованные, просторечные и искренние строки из всех написанных Пушкиным в лицейские годы. Такова прежде всего обобщающая, свободная от какого-либо стилевого канона, но восходящая к Батюшкову и очень точная автохарактеристика — «свободный господин» в смысле «сам себе господин» — и ее дальнейшее развертывание:

Равны мне писари, уланы,  
Равны законы, кивера,  
Не рвусь я грудью в капитаны  
И не ползу в ассессора;  
Друзья! немного снисхожденья —  
Оставьте красный мне колпак,  
Пока его за прегрешенья  
Не променял я на пишак,  
Пока лепивому возможно,  
Не опасаясь грозных бед,  
Еще рукой неосторожной  
В июле распахнуть жилет.

(1, 260)

Так в шутильной форме дружеского послания Пушкин выражает свою далеко не шуточную, действительную и принципиальную жизненную позицию, позицию независимо мыслящего и действующего человека, чего бы это ему ни стоило. При этом Пушкин употребляет самые прозаические, просторечные слова и выражения («распахнуть жилет»), лишенные всякого поэтического ореола, а тем самым и традиционной заданной стилистической и семантической окраски.

«Писаря», «уланы», «капитаны», «ассессора», «ползу», «жилет» — все это знаки обычного и отвергаемого Пушкиным казенного «форменного» представления о достоинстве и преуспевании дворянина; «красный колпак» — символ санюлотского свободо-

мыслия, а «шишак» — правительственной кары за свободомыслие: солдатчины.

Приведенные строки — одно из самых ранних проявлений изначального стремления Пушкина к «искренности», «простоте», «безыскусственности» поэтического вымысла и слога. Слова, взятые в кавычки, принадлежат уже относительно зрелому Пушкину и навсегда остаются у него синонимами наивысшего совершенства художественного произведения.

До того Пушкин именует искомое им безыскусственное и искреннее художественное слово «болтовней», а его носителя «болтуном». «Влюбленный болтун» — такова автохарактеристика лирического героя стихотворения «К Наталье», написанного тринадцатилетним Пушкиным.

Через двенадцать лет, в разгар работы над «Евгением Онегиным» и несомненно в связи с ней Пушкин советует А. А. Бестужеву: «... полно тебе писать *быстрые* повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни*; высказывай все на чисто» (13, 180; письмо датируется маем—июнем 1825 г.). Из контекста письма очевидно, что «болтовня» означает отнюдь не легкость авторских мыслей, а полноту и свободу их выражения. Об этом же свидетельствуют и следующие строки другого и последнего письма Пушкина Бестужеву: «Жду твоей новой повести, да возмись-ка за целый роман — и пиши его со всею свободою разговора или письма, иначе все будет слог сбиваться на Коцебятину» (13, 245; письмо от 30 ноября 1825 г.).

В пору создания «Евгения Онегина» Пушкин уже вполне сознательно отдает предпочтение повествовательным жанрам и «слогу» как более зрелым и содержательным по сравнению с лирическими.

Первые эпические замыслы возникают у Пушкина еще в Лицее. Из них до нас дошли только зачины двух сказочно-сатирических поэм — «Монах» и «Бова» и намерение написать поэму национально-героическую «Игорь и Ольга». Но от этих неосуществленных замыслов тянется прямая нить к «Руслану и Людмиле» — первой завершенной поэме Пушкина, задуманной и начатой им также еще в Лицее, но оконченной в 1819 г.

То обстоятельство, что интерес к повествовательной форме пробудился у Пушкина еще в Лицее и нашел свое полноценное выражение в одном из последних, безусловно итоговых замыслов лицейской поры, заставляет согласиться с Б. В. Томашевским, по наблюдениям и убеждению которого Пушкин «уже с ранних лет считал создание крупного стихотворного произведения своей главной задачей»,<sup>3</sup> т. е. мыслил себя поэтом не столько лирическим, сколько эпическим.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Стихотворения. т. 1. Л., 1955, с. 674 (Примечания).

Чтобы стать таким поэтом, Пушкину было необходимо преодолеть жанровые и стилистические стереотипы и ограничения карамзинистского слога, совместить его лирические в основном функции с функциями повествовательными и тем самым обрести способы полнокровного выражения не только чувств, но и мыслей автора, выражения уже не условного, а действительного, именуемого Пушкиным «болтовней». Иначе говоря, очень рано вставшая перед Пушкиным проблема повествовательного слога упиралась в проблему образа повествователя как организующего центра большого эпического полотна, его художественного единства. В пояснение напомним о конструктивной роли в «Евгении Онегине» образа Автора. Его прямым предшественником стал в творчестве Пушкина образ повествователя в «Руслане и Людмиле».<sup>4</sup>

Это не значит, что, будучи принципиально новым художественным образом, он действительно совместился с личностью Пушкина, явился ее доподлинной художественной проекцией. Но он демонстрирует возможность и создает иллюзию такого совмещения, и в этом его перспективность.<sup>5</sup>

Формально «Руслан и Людмила» принадлежит к жанру волшебной национальной поэмы, в одних случаях героической, в других сатирической, а иногда ироп-комической. Общая черта всех разновидностей этого жанра — загримированность ее фантастических героев и происшествий под образы и мотивы «народного» древнерусского «предания», в том числе и фольклорного.

Формально следуя в «Руслане и Людмиле» этой традиции, Пушкин фактически пародирует ее. Но при этом использует ее стиль — часто иронического и даже сатирического повествования («Душенька» И. Ф. Богдановича и др.), — обращая его против жанровых и стилистических канонов современного ему поэтического «слога», в том числе и слога самой волшебной поэмы. Соответственно слог первой законченной поэмы Пушкина создает иллюзию единого и естественного потока свободно льющейся авторской речи, одновременно лирической и повествовательной, местами шутливой и иронической, подчас фривольной, в других случаях — то пылкой, то грустно-элегической и неожиданно прерываемой разговорно-грубоватым просторечием. Иллюзия строится на нарочитом и искусном смешении в едином потоке авторской речи самых различных и строго еще разграниченных жанровых стилей поэзии 1810-х гг.

Мы назвали «Руслана и Людмилу» пародией. Но она, как и многие литературные пародии Пушкина, не преследует цели осмеяния пародируемых явлений, а является скорее одной из форм соревнования с ними. Соревнования в том смысле, что, выявляя слабые, изжившие себя стороны предмета пародии, демонстри-

<sup>4</sup> Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1. М.—Л., 1956, с. 306.

<sup>5</sup> Там же, с. 326—327.

рует и приводит в действие его актуальные, но скрытые возможности. Это, как и многое другое в «Руслане и Людмиле», не было понято современниками. Так, например, откровенное пародирование в 4-й песни одного из эпизодов балладной поэмы Жуковского «Двенадцать спящих дев» ближайшие литературные друзья и единомышленники Пушкина восприняли как непозволительную, бестактную насмешку над их общим учителем. На деле же, иронически обыгрывая один из сюжетных мотивов «Двенадцати спящих дев», Пушкин вступал в творческое соревнование с их прославленным автором и выиграл соревнование. И это понял и признал только сам Жуковский, послав автору «Руслана и Людмилы» свой портрет с надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя».

Поэма Жуковского явилась далеко не единственным, а только единственно названным самим Пушкиным предметом его пародии.

Поэма была опубликована только в 1820 г. и произвела ошелмляющее впечатление дерзновенностью своего литературного вольномыслия, за которым угадывалось вольномыслие политическое. Этим обстоятельством и была вызвана необыкновенно бурная полемика, развернувшаяся вокруг «Руслана и Людмилы». «Нельзя ни с чем сравнить восторга и негодования, возбужденных первою поэмою Пушкина», — писал Белинский.<sup>6</sup>

Еще до выхода в свет своей первой поэмы Пушкин успел завоевать широкую известность и популярность политическими, остро злободневными стихотворениями, написанными по окончании Лицея на протяжении двух вольных лет в Петербурге, фактически единственных вольных лет его жизни.

В Петербурге завязываются личные связи Пушкина с Н. И. Тургеневым, Н. М. Муравьевым и другими декабристами и близкими к ним кругами светской молодежи. О существовании тайных декабристских обществ Пушкин не знает. Но находит среди их деятелей своих ближайших политических единомышленников. Плодом и выражением этого единомыслия явилась политическая лирика Пушкина 1817—1819 гг. Ее по праву можно назвать мощным поэтическим рупором освободительных умонастроений преддекабрьских лет и вместе с тем одним из самых ранних и непревзойденных явлений поэзии гражданского романтизма. В таких — самых значительных — стихотворениях политической лирики Пушкина, как «Вольность» (1817), «К Чаадаеву» (1818), «Деревня» (1819), совершенно определенные программные идеи декабристов обретают (и обретают впервые) доподлинно лирическое звучание, воспринимаются как естественная и взволнованная реакция мыслящего русского человека и гражданина на «ужасы» и «позор» самодержавного деспотизма и кре-

<sup>6</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 358. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).



постного рабства. Романтическая по силе эмоциональной экспрессии лирическая тональность таких стихотворений сочетается в них с карамзинистской точностью и гармоничностью «слога», которых так не хватало до того русской гражданской поэзии, а вместе с тем и с четкостью политической мысли. В каждом стихотворении Пушкин находит предельно лапидарную форму ее лирического выражения, которое звучит, как политический лозунг.

Владыки! вам венец и трон  
Дает Закон — а не природа;  
Стоите выше вы народа,  
Но вечный выше вас закон.

(«Вольность»; 2, 46)

Или:

Пока свободою горим,  
Пока сердца для чести живы,  
Мой друг, отчизне посвятим  
Души прекрасные порывы!

(«К Чаадаеву»; 2, 72)

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный  
И рабство, падшее по манию царя,  
И над отечеством свободы просвещенной  
Взойдет ли наконец прекрасная заря?

(«Деревня»; 2, 91)

«Свобода», «вольность», «законы», «народы», «отечество» — с одной стороны, и «рабство», «тираны», «самовластье», «увенчанный» или «самовластительный злодей» — с другой, — эти альтернативные ряды сугубо рационалистических просветительских понятий, войдя в сцепление с «души прекрасными порывами» лирического героя политических стихотворений Пушкина, превратились в опорные понятия — символы стиля гражданского романтизма, навсегда вошедшие в лексический строй русской революционной поэзии. Поэтому общественное и художественное значение политической лирики Пушкина определяется не столько ее собственно политическими идеями, в общем довольно умеренными, либерально-конституционными, а эмоциональной экспрессией и смысловой емкостью их поэтического выражения. Не так уж важно, кого именно имел в виду Пушкин в одной из самых энергических строф «Вольности» — Наполеона, Павла или Александра, о чем спорят исследователи; важно то, что эта строфа, ее лексический строй и эмоциональный накал сохранили свою актуальность для всех поколений русских революционеров:

Самовластительный злодей!  
Тебя, твой трон я ненавижу,  
Твою погибель, смерть детей  
С жестокой радостью вижу.

Читают на твоём челе  
Печать проклятия народы,  
Ты ужас мира, стыд природы,  
Упрек ты богу на земле.

(2, 47)

Политические стихотворения Пушкина не предназначались для печати, но мгновенно распространялись в многочисленных списках и входили в золотой фонд агитационной литературы декабристов. Первая же публикация этих стихотворений осуществилась только много лет спустя, да и то не в России, а в изданиях Вольной типографии А. И. Герцена и Н. П. Огарева. В предисловии к одному из таких изданий Огарев очень точно охарактеризовал силу общественного воздействия политической лирики Пушкина и ее место в истории русской революционной поэзии: «Впечатление, произведенное одой [„Вольность“], было не менее сильно, чем впечатление „Деревни“, стихотворения выстраданного из действительной жизни до художественности формы, и не менее „Послания к Чаадаеву“, где так звучно сказалась юная вера в будущую свободу. Кто во время оно не знал этих стихотворений? Какой юноша, какой отрок не переписывал? Толчок, данный литературе вольнолюбивым направлением ее высшего представителя, был так силен, что с тех пор, и даже сквозь все царствование Николая, русская литература не смела безнаказанно быть рабскою и продажною».<sup>7</sup>

Собственно политических стихотворений в творчестве Пушкина петербургского периода не так уж много. В основном, помимо «Руслана и Людмилы» — безусловно центрального произведения этих лет, оно представлено разнообразными жанрами и мотивами «легкой поэзии». Но именно в политической лирике наиболее полно реализуется собственное понимание Пушкиным романтизма как синонима свободомыслия и народности современной, отвечающей задачам времени поэзии.

### 3

Годы пребывания ссыльного Пушкина на юге (1820—1824) отмечены в истории русской литературы жаркими схватками между сторонниками ее нового, романтического направления и всякого рода литературными староверами, обобщенно именуемыми «классиками». Но одновременно возникает борьба и происходит размежевание различных течений внутри романтического лагеря.

Возможности непосредственного участия в развернувшейся полемике ссыльный Пушкин был лишен. Тем не менее ему в рус-

<sup>7</sup> Русская потаенная литература XIX столетия. Лондон, 1861, с. XXXIX—XL.

ском романтизме 1820-х гг. принадлежит та же главенствующая роль, что и Байрону в истории романтизма английского.

С конца 1810-х гг. Байрон становится «властителем дум» как русских, так и западноевропейских романтиков революционной ориентации, литературным знаменем освободительных движений, достигших своей кульминации на рубеже 1810—1820-х гг. (см. Введение). Примерно в то же время Пушкин становится общепризнанным главой русского романтизма, наиболее популярным выразителем его освободительных, байронических устремлений. Начало этому было положено политической лирикой Пушкина предшествующих лет и закреплено его романтическими поэмами, созданными на юге.

Все они отмечены в той или иной мере влиянием Байрона, что во многом определило их успех у современников. Для самого же Пушкина эти поэмы явились важными вехами на пути его самоопределения как эпического поэта, совершеннейшим созданием которого стал реалистический роман в стихах «Евгений Онегин».

За исключением «Цыган», все они предшествуют «Евгению Онегину» и создаются одна за другой на протяжении 1820—1823 гг. Одновременно Пушкин набрасывает планы еще нескольких поэм, оставшихся ненаписанными. Наиболее существенным из них присуща общая черта — древнерусский «народный» колорит, отличающий их от экзотического «восточного» колорита «Кавказского пленника», «Бахчисарайского фонтана» и «Цыган» и русского, но современного колорита «Братьев разбойников».

Таким образом, эпические произведения и замыслы Пушкина первых трех лет его пребывания на юге по своей проблематике и тематике группируются в два самостоятельных цикла — собственно южный, полностью осуществленный, отмеченный влиянием Байрона, и славяно-русский, не реализованный, вдохновленный декабристским пониманием «народности» как национально-освободительного начала отечественной истории. «Вадим» и «Мстислав» — важнейшие из замыслов этого цикла.

В пору создания южных поэм, особенно первой из них — «Кавказского пленника», Пушкин, по собственному признанию, был «без ума» от Байрона. Но, отдавая до конца своих дней должное могуществу гения и личности создателя «Чайльд-Гарольда», «Гяура», «Корсара» и особенно «Дон-Жуана» и многое у него позаимствовав, Пушкин во всех случаях не столько подражал Байрону, сколько соревновался и спорил с ним. В ходе этого спора и соревнования Пушкин постепенно обретал свой собственный голос, голос русского поэта, не только выученика «европейского просвещения», но уже и активного, полноправного русского его участника и деятеля. Одновременно соотношение европейского и национального начала русской жизни становится узловой проблемой творчества Пушкина, именуемой им самим проблемой «народности». Ею и подсказаны возникающие в качестве русской

параллели к его «восточным» по колориту байроническим поэмам замыслы народно-героических и фольклорно-сказочных («Бова») сугубо национальных поэм.

Суть проблемы (именно проблемы, а не решения) — это настоятельная необходимость дальнейшего «просвещения» русского государства и общества, их все большего приобщения к социально-политическим и духовным завоеваниям западноевропейской цивилизации и далеко не полная совместимость с нею национального потенциала русской жизни, ее насущных потребностей, реальных возможностей, культурных традиций и ценностей. Всеохватывающая широта, емкость так понимаемого Пушкиным принципа народности русской литературы и диктуемых им задач собственной творческой деятельности далеко опережали романтическую трактовку принципа «народности», в том числе и декабристскую, что и обусловило своеобразие байронизма южных поэм Пушкина.

Соотношение этих поэм с «восточными» поэмами Байрона давно и досконально исследовано В. М. Жирмунским в книге «Байрон и Пушкин» (1924). Но при всей ценности наблюдений и выводов В. М. Жирмунского они не исчерпывают вопроса о байронизме южных поэм Пушкина и их месте в творческой эволюции поэта.

Самая ранняя из этих поэм — «Кавказский пленник» (написана в 1820—1821 гг., опубликована в сентябре 1822 г.) — явилась первой русской поэмой байронического толка.

Воспринятый как «подражание» Байрону, «Кавказский пленник» был одобрительно встречен большинством критиков и имел очень большой успех у читателей, но тем не менее далеко не полностью удовлетворил русских почитателей Байрона, в том числе и ближайших литературных единомышленников Пушкина. По их единодушному мнению, характер Пленника оказался «не выдержанным», «неубедительным» и в целом «неудачным». Что же «взял себе» автор «Кавказского пленника» у Байрона и что противопоставил или хотел противопоставить ему?

Непосредственным «образцом» «Кавказского пленника» послужила самая первая из поэм Байрона — «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1809—1811 и 1816—1817). Пушкин нашел в ней возможность действительного совмещения личности автора с характером его эпического героя и сверх того некое духовное сродство собственной личности и судьбы с судьбой и характером Чайльд-Гарольда. Основное, что наследует Пленник от образа Чайльд-Гарольда, — это разочарованность и изгнанничество.

Но все дело в том, что Пленник — герой столько же байронический, как и антибайронический. Байронизм Пленника заключается не в его характере, а в автобиографическом подтексте его характера. Подобно Чайльд-Гарольду и вслед за ним Пленник «списан» его создателем с самого себя, но в противоположность Чайльд-Гарольду не как с исключительной, возвышающейся над

обществом и противостоящей ему авторской личности, а напротив, личности, одержимой нравственным пороком своего поколения и тем самым типической. Поэтому Пленник не имеет имени, но аттестуется «русским европейцем».

Отвечая на одно из критических замечаний, как бы соглашаясь с ним, а на деле уклоняясь от спора, Пушкин писал: «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гоюсь в герои романтического стихотворения. Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (13, 52; письмо В. П. Горчакову). Не считаться с этим свидетельством Пушкина нельзя. Но нельзя не отметить и ироничности его заключительного замечания: «Конечно поэму приличнее было бы назвать Черкешенкой — я об этом не подумал» (там же). Образ Черкешенки занимает в поэме второстепенное место и нужен для того, чтобы оттенить «преждевременную старость души» ее главного героя. И потому согласиться всерьез с целесообразностью переименования поэмы в «Черкешенку» Пушкин, конечно, не мог.

При всем видимом байронизме характер Пленника заключал в себе антиромантическое и антибайроническое зерно характера Онегина. Недаром Пушкин в пору создания первых глав своего стихотворного романа отмечал, что «Онегин сбивается на характер Пленника» (6, 638).

Восходящая к Байрону, но и опережающая его попытка Пушкина обобщить в характере Пленника свой собственный духовный опыт как явление не только индивидуальное, но и эпохальное не увенчалась успехом. Характер Пленника не отвечал этой задаче, будучи соткан из второстепенных черт двух разновидностей романтического героя: Чайльд-Гарольда (разочарованность и изгнанничество) и Рене — героя одноименного романа Шатобриана (равнодушие к любви и «прелестям» дочери природы). По сравнению с героями восточных поэм Байрона, в свете которых он воспринимался, Пленник казался характером недостаточно романтическим, бледным, лишенным сильных страстей. В этом отношении он уступал даже Черкешенке, почему современники и ставили ее как художественный и романтический характер выше Пленника.

Пушкин не мог не признать справедливости критических замечаний в адрес центрального героя своей первой романтической поэмы, но в то же время был поражен и огорчен неспособностью Вяземского, Гнедича, Бестужева, Горчакова и других так или иначе близких ему друзей и литераторов отличить преднамеренную «простоту плана» поэмы от «бедности изобретения», в которой его также упрекали.

К «простоте», а тем самым и оригинальности «плана» «Кавказского пленника» относится прежде всего такое существенное его отличие от «Паломничества Чайльд-Гарольда» и других поэм

Байрона, как отсутствие лирических отступлений. А ведь именно лирическими отступлениями, особенно в «Чайльд-Гарольде», обеспечивается художественное единство повествования, в остальном состоящее из разрозненных, лишенных внутренней связи чисто описательных элементов. Первостепенное значение в поэмах Байрона имели лирические отступления и для характеристики центрального их героя. Вся самостоятельность, значительность и перспективность «простоты плана» и замысла «Кавказского пленника» состояла в попытке создать не исключительный, а типический характер, раскрывающийся в его собственном эпическом «действии». Недаром в черновом наброске письма Гнедичу, соглашаясь с его критическими замечаниями, Пушкин заметил, что «характер главного лица», т. е. Пленника, «приличен более роману, нежели поэме...» (13, 371).

В отличие от Чайльд-Гарольда Пленник не только жертва порочного общества, но и носитель едва ли не самой страшной нравственной болезни этого презираемого им общества — эгоистической черствости, «охлажденности» чувств, равнодушия ко всему, кроме своих собственных страданий, воспоминаний и разочарований. Поэтому наиболее существенное и принципиальное противостояние первой романтической поэмы Пушкина романтическим поэмам Байрона заключено в критической, сниженной оценке Пушкиным возвеличенного Байроном воинствующего индивидуализма романтического героя.<sup>8</sup> Важен сам принцип оценки, опиравшийся у Байрона на субъективно возвышенные ценности внутреннего мира индивидуалистической личности, у Пушкина же — на объективный, общественный (в широком смысле этого слова) результат взаимоотношений той же личности с другими людьми, ее обратного воздействия на судьбы людей. Это и пытался подсказать Пушкин Гнедичу в цитированном выше черновике письма к нему. Имея в виду Пленника, Пушкин полуиронически писал: «Да и что это за характер? Кого займет изображение молодого человека, потерявшего чувствительность сердца в несчастиях, неизвестных читателю; его бездействие, его равнодушие к дикой жестокости горцев и к юным прелестям кавказской девы могут быть очень естественны — но что тут трогательного» (там же).

Из всего сказанного можно заключить, что изначальное тяготение Пушкина к большой, т. е. повествовательной форме диктовалось стремлением преодолеть принципиальный субъективизм романтического сознания и стиля, обрести способы объективного изображения действительности, в том числе и самих романтических веяний как одного из ее собственных духовных — существенных, но далеко не во всем положительных — элементов.

В «Кавказском пленнике» эта задача была поставлена, но далеко не решена. Поиски ее решения продолжают последую-

<sup>8</sup> *Жирмунский В. М.* Пушкин и Байрон. Л., 1978, с. 199.

щами южными поэмами Пушкина и приводят его к венчающему их замыслу уже не поэмы, а романа в стихах — «Евгения Онегина». Основная же трудность ее решения, найденного наконец, да и то не полностью, в «Евгении Онегине», состояла в незрелости повествовательного «слога» русской поэзии и особенно прозы этого времени, — слога, необходимого для создания русской модификации романтического характера и его самораскрытия опять-таки в национальных обстоятельствах эпического действия.

В этом отношении наиболее примечательна вторая из южных поэм Пушкина — «Братья разбойники» (1821—1822). Романтический характер представлен здесь уже не одним, а двумя, причем сугубо русскими героями, а их конфликт с обществом мотивирован социальными причинами — обездоленностью братьев, которая и толкает их к разбою. Но «народность», т. е. национальная специфика их характеров, выражается не только в этом, а также и в присущем им нравственном чувстве, восстающем против их собственных разбойных деяний. У младшего брата оно проявляется в его бредовых видениях во время пребывания в остроге, у старшего — в воспоминаниях о тех же видениях уже умершего к тому времени младшего брата. В общей форме идея неотвратимости нравственного возмездия, заключенная в душе («совести») каждого человека, выражена в заключительных, не вошедших в окончательный текст поэмы стихах:

У всякого своя есть повесть,  
Всяк хвалит меткий свой кистень.  
Шум, крик. В их сердце дремлет совесть:  
Она проснется в черный день.

(1, 372)

Уже после создания следующей поэмы — «Бахчисарайский фонтан» — Пушкин был убежден, что «по слогу» его «разбойников» он «ничего лучшего не написал», в то время как «„Бахчисарайский фонтан“, между нами, дрянь» (13, 70). Действительно, слог «Братьев разбойников» выделяется на фоне других южных поэм Пушкина (кроме «Цыган») своей повествовательной энергией и насыщенностью просторечными словами, оборотами и часто фольклорной их образностью. Посылая поэму Бестужеву и именуя ее «отрывком», Пушкин писал: «... если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают нежных читателей Полчярной Звезды, то напечатай его» (13, 64).

Сохранившиеся планы поэмы свидетельствуют, что ее основное действие должно было происходить на Волге, в среде казацкой вольницы, если и не возглавляемой Разиным, то подобной разинской. Достоинно внимания, что через два года после создания «Братьев разбойников» Пушкин снова возвращается к разбойно-казацкой теме поэмы. В 1824 г., уже находясь в Михайловском, он просит брата прислать «Жизнь Емельки Пугачева» (13, 118)

и вслед за тем «историческое, сухое известие о Сеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории» (13, 121). Связь интереса Пушкина к Пугачеву и Разину с сюжетом и проблематикой «разбойной» поэмы, как они обозначаются в ее планах, представляется несомненной.

По-видимому, в работе над «Братьями разбойниками» Пушкин окончательно понял и в значительной мере преодолел «хотульность» всякого рода сентиментально-романтических обработок былинно-сказочных сюжетов и древнерусских исторических «преданий». Вероятно, он потому и отказался от реализации своих эпических замыслов славяно-русского цикла. Но их планы свидетельствуют об активности и серьезности интереса поэта уже в это время к народному творчеству и основательном знакомстве с его памятниками. Основным же препятствием к творческому освоению и претворению фольклорного материала как важнейшего источника русской культуры и ее народности явилась для поэта неподготовленность, неприспособленность к этому русского поэтического слога. Поэтому актуальнейшим аспектом проблемы «народности» русской литературы и собственного творчества выступила тогда у Пушкина необходимость очистить литературный язык от воспринятой им в длительном и неизбежном процессе европеизации и не свойственной русскому складу изысканности и вычурности. В пору создания южных поэм Пушкин сознавал не только огромную трудность этого дела, но и свою собственную недостаточную подготовленность к нему.

Еще недоступную ему «простоту» слога, плана, поэтического вымысла Пушкин именовал «отрицательной прелестью», которая «не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях» (7, 63), т. е. всего того, что отягощало в его глазах лирический слог и дух романтической поэзии и свидетельствовало о ее «детскости» (см. критические заметки Пушкина 1828 г. «О причинах, замедляющих ход русской поэзии» и «О поэтическом слоге»). Зрелая литература народа, по убеждению Пушкина, не может довольствоваться лирическими излияниями и требует слога повествовательного, способного к выражению не только чувств, но и мыслей, отвечающих европейскому уровню образованности русского общества. Создание такого слога было одной из важнейших творческих задач южных поэм. Но их слог не выходит за рамки лабораторных экспериментов и в основном остается слогом лирическим. Вероятно, это и рождает у Пушкина убеждение в том, что повествовательный слог требует прозы, что только язык прозы может быть действительно языком мысли, в котором и находит свое доподлинное выражение народность, а тем самым и историческая зрелость национальной литературы. В конце концов этим убеждением и продиктованы все приведенные выше высказывания Пушкина 1824—1825 гг. о романе, требующем «болтовни». Для полноты картины приведем еще одно, более раннее



его высказывание на ту же тему. Оно обращено к Вяземскому и датируется 1 сентября 1822 г. Поводом же к нему послужило намерение Вяземского отказаться от поэтической деятельности и полностью переключиться на прозу. Отклик Пушкина был таков: «К счастью не совсем тебе верю, но понимаю тебя — лета клонят к прозе, и если ты к ней привяжешься не на шутку, то нельзя не поздравить Европейскую Россию... Предприми постоянный труд... образуй наш метафизический язык, зарожденный в твоих письмах, — а там что бог даст» (13, 44).

«Метафизический язык» и «отрицательная прелесть простоты», «повествовательный слог», «язык мыслей» и «проза», «роман», требующий «болтовни», — все это понятия взаимосвязанные, переливающиеся из одного в другое. В своей совокупности и взаимосвязи они выявляют реалистические тенденции романтического творчества Пушкина и его крупнейших результатов — южных поэм. В тех же понятиях обозначается и первостепенная роль, которую приобретают для Пушкина-романтика эпический род и его самая современная, полноценная форма — большой прозаический роман. А это значит, что предпочтение, отдаваемое Пушкиным уже начиная с «Руслана и Людмилы» большой, т. е. повествовательной поэтической форме перед формами лирическими, со значительным опережением отвечало той закономерности развития русской литературы, которая привела в 30-е гг. к преобладанию прозы над поэзией (см. ниже, с. 345), что с удовлетворением было отмечено Белинским как вступление русской литературы в новую и более зрелую фазу ее развития, объективно-реалистическую («поэзия действительности»).

13 июля 1825 г. Пушкин пишет Вяземскому: «... русский метафизический язык находится у нас еще в детском состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного, точного языка прозы, т. е. языка мыслей). Об этом есть у меня строфы 3 и в *Онегине*» (13, 187). Речь идет о XXVI—XXXI строфах третьей главы, объясняющих, почему «русская душою» Татьяна вынуждена выражать свои чувства к Онегину на французском языке, а русский текст письма в романе есть только

Неполный, слабый перевод,  
С живой картины список бледный,  
Или разыгранный Фрейшиц  
Перстами робких учениц.

(6, 65)

Из этого следует, что понятием «метафизического языка», «языка мысли» и «прозы», охватывались у Пушкина еще недостающие русской литературе средства полноценного выражения на родном языке психо-идеологических давностей, запросов и устремлений современности.

Практическому решению именно этой задачи были посвящены все южные поэмы Пушкина. Но жанр романтической поэмы огра-

ничивал возможности ее решения, требующего более емкой и свободной повествовательной формы — романа. Так вполне органично возникает у Пушкина замысел «Евгения Онегина» непосредственно вслед за окончанием третьей по счету и последней из написанных в Кишиневе романтических поэм — «Бахчисарайского фонтана». В плане первого издания «Евгения Онегина» точно обозначено время и место начала работы над ним: «1823 год. 9 мая, Кишинев».<sup>9</sup>

В это время Пушкин еще не освободился от влияния Байрона, но, уже охладев к его «восточным» поэмам, восторгался последним, самым монументальным, но оставшимся незаконченным произведением английского поэта — «Дон Жуаном», фактически уже тоже не поэмой, а сатирическим стихотворным романом. И для того чтобы окончательно освободиться от обаяния романтического героя и утвердиться в своем собственном антибайроническом, критическом его понимании, Пушкину потребовалось в процессе работы над «Евгением Онегиным» создать еще одну, последнюю «южную», по месту ее действия, поэму — «Цыганы», — написанную уже в Михайловском (1824).

Простота, естественность нравов этого нецивилизованного «кочующего племени», движимого, однако, роковой силой общечеловеческих страстей, обнажает противоестественность и безнравственность индивидуалистического сознания и поведения цивилизованного «опростившегося» героя поэмы. Он жаждет «воли», но «лишь для себя», отказывая другим в праве на то же.

Алеко — одновременно и жертва и носитель одной из самых губительных «болезней» современной европейской цивилизации — эгоизма. Онегин — тот же самый Алеко, но уже не исключительный, а типический характер, действующий в конкретных обстоятельствах русской действительности.

#### 4

«Евгений Онегин» — величайшее создание Пушкина и при этом уникальное, не имеющее жанровых аналогий ни в русской, ни в мировой литературе, будучи своего рода поэтической хроникой, в которой духовная летопись современной поэту русской общественной жизни органически слилась с лирическим дневником «летописца», с его раздумьями о времени и о себе.

За исключением первой главы, автобиографизм которой ретроспективен, каждая из последующих глав так или иначе отражает духовные и житейские факты биографии Пушкина, включая и его местонахождение в то время, когда данная глава писалась. Так из ретроспективно описанного еще на юге Петербурга первой главы действие переносится в «деревню» (главы вторая—

<sup>9</sup> Пушкин А. С. Стихотворения, т. 1, с. 695.

шестая), затем в Москву (глава седьмая) и снова в Петербург (глава восьмая).

Синхронность течения сюжетного (исторического) времени романа биографическому времени его создания — не случайное фактическое совпадение, а существеннейший конструктивный принцип. Согласно этому принципу образ Автора оказывается композиционным фокусом повествования и едва ли не его главным и при этом лирическим героем, наследуя то и другое от художественной структуры романтического героя.

Однако образ Автора уже не сливается в «Евгении Онегине» с его центральным вымышленным героем, как это имело место в «Кавказском пленнике», а становится рядом с ним в качестве его лирического двойника или собрата, лирического в том смысле, что он наделен рефлексией, способностью критического самоанализа, чего начисто лишен Онегин. Существенно также и то, что лирический дневник Автора, его обильные лирические отступления, названные Бестужевым «мечтательной частью» романа (13, 149), в значительной мере носят ретроспективный характер и тем самым выходят за хронологические рамки исторического времени сюжетного действия, подключая к нему прошедшее в пределах жизни одного-двух поколений, к которым принадлежат отцы и деды, в основном отцы героев романа и его Автора.

Белинский назвал стихотворный роман Пушкина «энциклопедией русской жизни». Но следует заметить, что основное место уделено в ней духовной жизни русского дворянского общества 1810—1820-х гг.

Дворянское общество изображено в романе далеко не однородным по своему культурному, нравственно-психологическому облику и быту и в основном представлено двумя своими прослойками: высшим «светом» (подразделяющимся на петербургский и московский) и патриархальным «уездным» дворянством, тесно связанным еще с глубинной, деревенской Россией. Последнее подчеркнуто построенным на созвучии слов эпиграфом к второй главе романа (начало деревенской жизни Онегина) «O rus!..» со ссылкой на Горация, в переводе означающим «O деревня!», и не имеющим никакой ссылки восклицанием «O Русь!» (6, 31). К этому, самому «массовидному» слою русского дворянства принадлежит Татьяна, Онегин же является детищем дворянского «света». Промежуточное положение между светским «денди» и «уездной барышней» занимает по своему культурному и психологическому облику Ленский. Он представитель немногочисленного, но самого образованного слоя молодой дворянской интеллигенции, давшего русской истории и культуре, с одной стороны, декабристов, с другой —любомудров.

Негодование, сожаленье,  
Но благу чистая любовь

И славы сладкое мученье  
В нем рано волновали кровь.

(6, 35)

— сказано о Ленском во второй главе романа, написанной в 1823—1824 гг.

Глава шестая написана в 1826 г., т. е. уже после декабрьского восстания и под впечатлением казни декабристов. В строфе XXXVII Автор оплакивает великого поэта, возможно, погибшего в Ленском. В следующей строфе, имеющей цифровое обозначение XXXVIII—XXXIX, говорится об обратной возможности — о самом «обыкновенном уделе», который мог ждать Ленского в его зрелые годы:

Расстался б с музами, женился,  
В деревне счастлив и рогат  
Носил бы стеганный халат...

(6, 133)

Пропущенная, фактически 38-я строфа сохранилась в копии без двух последних стихов. Здесь раздумья о проблематичности ждавшего Ленского будущего далеко выходят за пределы его поэтических возможностей, предполагая в убитом на дуэли юноше погибшего подлинно великого или мнимо прославленного исторического деятеля:

Исполня жизнь свою отравой,  
Не сделав многого добра,  
Увы, он мог бессмертной славой  
Газет наполнить нумера.  
Уча людей, мороча братий,  
Он совершил бы грозный путь,  
Дабы последний раздохнуть  
В виду торжественных трофеев,  
Как наш Кутузов иль Нельсон,  
Иль в ссылке, как Наполеон,  
Иль быть повешен, как Рылеев.

(6, 612)

Из этой пропущенной по понятным причинам строфы следует, что за проблематичностью погибших в Ленском возможностей скрываются размышления Пушкина о проблематичности того, что принесло бы России восстание декабристов в случае его победоносного исхода. Упоминание Наполеона свидетельствует, что, размышляя об этом, Пушкин учитывал и опыт, и результаты французской революции. Такова была та историческая «даль», которую Пушкин пытался разглядеть в «Евгении Онегине» сквозь «магический кристалл» своего творческого воображения.

Онегин, Татьяна и Ленский принадлежат к числу лучших людей дворянской среды, но это не превращает их в исключительные личности, а служит только средством укрупненного изображения типических и самых важных духовных черт представляемой каждым из них прослойки дворянского общества. И в этом

принципиальное отличие главных героев романа как характеров реалистических от структуры и функции романтического характера.

Типические черты главных героев романа Пушкина проявляются не только в их нравственно-психологическом и бытовом облике, но и не менее того в их литературных вкусах и пристрастиях.

Онегин — поклонник Байрона, рядящийся в «плащ» его наиболее популярного героя — Чайльд-Гарольда.

Татьяна унаследовала от матери пристрастие к западным сентиментальным романам XVIII—начала XIX в.

Ленский — воспитанник Геттингенского университета (где обучались многие русские дворяне декабристского поколения, среди них Н. Тургенев), «воспламененный» «поэтическим огнем» Шиллера и Гете (глава вторая, строфа IX) и сверх того — идеями немецкой классической философии, т. е. революционный романтик немецкой ориентации:

С душою прямо геттингенской,  
Красавец, в полном цвете лет,  
Поклонник Канта и поэт.  
Он из Германии туманной  
Привез учености плоды:  
Вольнолюбивые мечты,  
Дух пылкий и довольно странный,  
Всегда восторженную речь  
И кудри черные до плеч.

(стр. VI; 6, 33)

Известно, что в индивидуальных чертах характера Ленского отчасти отражено своеобразие личности Кюхельбекера. С наименьшим основанием можно предположить, что ближайшим жизненным прототипом характера Онегина послужил Александр Равский.

Характер Татьяны, по-видимому, не имеет своего реального, жизненного прототипа, но зато — и потому — «круг ее чтения» очерчен наиболее полно, точно и многозначительно.

Ценностное соотношение характеров Онегина — «москвич в гарольдовом плаще», Татьяны — «русская душою» (именно душою) и «полурусского» (курсив Пушкина) Ленского на всем протяжении повествования подчеркивается двумя рядами устойчивых альтернативных понятий, в одном ряду отрицательных, каковы «мода» и ее «тирания», «заморские причуды», «подражание» и «пародия», в другом — положительных: «старина» и ее многообразные и взаимосвязанные определения — «патриархальная», «милая», «простонародная».

Под «модой» и ее «тиранией» подразумевается европейский лоск культуры дворянского «света», ее оторванность от нацио-

нальных основ и бесперспективность чуждых этим основам западноевропейских явлений, которым она в той или иной форме «подражает».

«Старина» означает прочность уходящих в глубь веков национальных традиций русской культуры и заложенных в ней перспективных возможностей. Но самое существенное и в характеристике и в оценке национальной «старины» — это двойственность ее нравственно-эстетического эквивалента: с одной стороны, сугубо «простонародного», заключенного в народных «преданиях» (сказках, песнях, обрядах),<sup>10</sup> а с другой — сопряженного с нравственно-эстетическими общечеловеческими ценностями одной из литературных традиций западноевропейской и русской культуры — сентименталистско-просветительской (см. ниже).

Сама по себе прикрепленность характеров Онегина, Татьяны и Ленского к различным, но совершенно определенным общеевропейским «веяниям» имеет также двойную идейно-эстетическую функцию. Во-первых, она выявляет типологические свойства каждого из резко индивидуализированных персонажей, т. е. олицетворенных в нем духовных запросов и культурного уровня той прослойки дворянского общества, к которой данный персонаж принадлежит. Кроме того, реализация в нравственно-психологическом облике и судьбе каждого из главных героев романа определенной идейно-эстетической ориентации включает в себе оценку этой ориентации — отрицательную (Онегин), положительную (Татьяна) и проблематичную (Ленский).

Многообразие, а тем самым и проблематичность погибших в Ленском возможностей его будущего — одно из наиболее ярких проявлений принципиальной проблематичности лирических раздумий Автора, весьма различных по своей эмоциональной тональности. Но именно это и сообщает им широчайшее эпическое звучание как раздумьям о бесконечном многообразии самой русской жизни, о таящихся в ней благих возможностях, с одной стороны, и о сседающих ее «недугах» — с другой. Возможностях, заключенных в «душе» русского народа и в каждом русском человеке (включая Онегина), но в силу тех или иных обстоятельств реализуемых по-разному или никак не реализуемых, подобно тому как это произошло с Ленским.

---

<sup>10</sup> Душевная сопричастность Татьяны к так охарактеризованному миру «простонародной старины» созвучна илжеследующему и явно гердерянскому высказыванию Карамзина в томе 10 «Истории государства Российского» (СПб., 1824, с. 264) о «старинных песнях русских»: «Не только в наших исторических, богатырских, охотничьих, но во многих нежных песнях заметна первобытная печать старины: видим в них как бы снимок подлинника уже неизвестного; слышим как бы отзыв голоса давно умолкнувшего; находим *свежесть чувства* (курсив мой, — Е. К.), теряемую человеком с годами, а народом с веками».

Целостный образ русской жизни 1810—1820-х гг., встающий со страниц «Евгения Онегина», безусловно критичен, но одновременно и лиричен.

Лирическое в психологическом смысле этого слова восприятие внешнего мира не противопоставлено его критическому изображению, а напротив, придает ему реалистическую многогранность и остроту. Проникновенный лиризм — неотъемлемая черта зрелого русского реализма и принадлежит к его лучшим, восходящим к Пушкину национальным традициям. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить «Записки охотника» и «Дворянское гнездо» Тургенева, автобиографическую трилогию, «Войну и мир», «Анну Каренину» Толстого, стихотворения Некрасова и такие его поэмы, как «Мороз Красный нос», «Русские женщины», «Кому на Руси жить хорошо». И во всех названных, и во многих других произведениях русских писателей второй половины XIX в. лирическое начало в той или другой форме сопрягается с «простонародным», по выражению Пушкина, началом русской жизни.

Описаниям и размышлениям от лица Автора уделено в «Евгении Онегине» неизмеримо большее место, нежели непосредственному развитию сюжетного действия. Продемонстрируем это на материале первой главы романа, явившейся, по определению Пушкина, «кратким введением» к нему.

Из шестидесяти строф первой главы только пять — две самые первые и LII—LIV непосредственно связаны с «действием» романа. В них дана его исходная сюжетная ситуация. Только ситуация, но еще не завязка. Из первых двух строф мы узнаем, о чем думал «молодой повеса, летя в пыли на почтовых» к своему умирающему дядюшке; из трех предпоследних выясняется, что «молодой повеса» нашел дядюшку уже «на столе», стал его наследником и поселился в унаследованной деревне. Все остальные пятьдесят пять строф с этими «событиями» непосредственно никак не связаны, но имеют первостепенное значение для характеристики времени действия, а тем самым и его главных героев.

В плане первого издания «Евгения Онегина» первая глава озаглавлена «Хандра». Она-то и есть то болезненное общеевропейское явление духовной жизни русского общества 1820-х гг., критическому художественному исследованию которого Пушкин и посвятил свой роман в стихах, а именно —

Недуг, которого причину  
Давно бы отыскать пора,  
Подобный английскому сплину,  
Короче: русская хандра...

(6, 21)

Аналогия «русская хандра» — «английский сплин» тут же закрепляется уподоблением одержимого «недугом» хандры Онегина Чайльд-Гарольду (там же).

Слово «недуг» говорит само за себя. И именно в этом качестве русский эквивалент английскому «сплину» — «хандра» обрисована в романе во всех своих выражениях: историческом, социально-психологическом, бытовом, нравственном и даже эстетическом (историко-литературном). И на этом последнем уровне наиболее отчетливо выступает европейская подкладка «русской хандры», представленная английским романтизмом, в основном Байроном, а вместе с тем обозначается и ее нравственный изъян по контрасту с нравственной чистотой и возвышенностью другой, также европейской, уже несколько устарелой традицией русской литературы — сентименталистско-просветительной.

А нынче все умы в тумане,  
Мораль на нас наводит сон,  
Порок любезен, и в романе,  
И там уж торжествует он.

Лорд Байрон прихотью удачной  
Облек в унылый романтизм  
И безнадёжный эгоизм.

(6, 56)

Русская «хандра» и английский «сплин» — две национальные формы общеевропейского психо-идеологического явления, порожденного эгоистической стихией общественных отношений после-революционной эпохи. «Английский романтизм» — наиболее яркое художественное осмысление того же явления, в лице Байрона бунтарское, «мятежное». Именно потому Байрон и стал литературным знаменем русского гражданского романтизма. Но не меньшее влияние на оппозиционные настроения русской интеллигенции оказала и другая сторона творчества Байрона — его нравственный скептицизм, лежащий в основе разочарованности байроновского героя и его индивидуалистического самоутверждения.

Разочарование в жизни и людях оскорбленной ими мыслящей личности — общая байроническая черта «русской хандры» и гражданского романтизма, явлений далеко не однозначных, во многом противоположных, но смежных.

Одoleваемый «хандрой» русский Чайльд-Гарольд — Онегин, конечно, не декабрист, но он «сродни» таким русским европейцам, как Александр Раевский, Чаадаев, Грибоедов, Николай Тургенев, и многим другим из декабристской и околодекабристской среды, и в этом его духовное сродство с Автором. Сложное, явно сочувственное и в то же время несомненно критическое отношение Автора к своему герою как бы размывает ту грань, которая их разделяет. Между тем она четко, хотя и иносказательно обозначена Пушкиным в предпоследней (LIX) строфе первой главы.



Из нее ясно, что Автор уже излечился от недуга, снедающего Онегина.

Прошла любовь, явилась Муза,  
И прояснился темный ум.  
Свободен, вновь ищу союза  
Волшебных звуков, чувств и дум...

(6, 30)

Кроме того, Автор — поэт по самому своему мироощущению; Онегин же не умеет отличить «ямба от хорей», но зато «читал Адама Смита и был глубокий эконоом», т. е. натура по самой своей природе антипоэтическая, неспособная к целостному восприятию мира и многообразия его красок. Человек незаурядного, острого ума, Онегин склонен к теоретизированию, отрешенному от реальных условий и процессов русской жизни и потому бесплодному:

Отец понять его не мог  
И земли отдавал в залог.

(6, 8)

В качестве явления социально-исторического «русская хандра» предстает в романе Пушкина русским преломлением отличительной черты «века» и его молодого поколения. В этом прямая связь характера Онегина с характером героя «Кавказского пленника».

В своем же нравственном качестве «русская хандра» — явление глубоко трагическое и потому не может быть ни осуждено, ни оправдано. И в этом вся сложность характера Онегина и его авторской (эстетической) оценки.

Таким образом, «Евгений Онегин», задуманный как сатирический роман «в роде Дон-Жуана», вылился в историко-психологический роман о трагедии декабристского поколения, поколения молодых и лучших «русских европейцев» своего времени. «Причина» же трагедии, которую «давно пора уж отыскать», двойственна. С одной стороны, она заключена в отрыве высокой интеллектуальной культуры «русских европейцев» от нравственных, а через это и народных основ русской жизни. С другой стороны, «хандра» — это закономерная реакция лучших русских людей на отечественную «азиатчину» крепостных и самодержавных порядков, которые сковывают живые, созидательные силы русского народа и его европеизированной, просвещенной части — дворянской интеллигенции.

По цензурным условиям стержневая проблема стихотворного романа Пушкина не получила в нем своего прямого словесного выражения. Открыто посвященную ей десятую главу Пушкин мог написать только для себя и для потомства, да и то счел за лучшее уничтожить ее. Но издавая первую главу «Евгения Онегина» (1825), Пушкин хотел намекнуть на один из существенных идейных аспектов начатого им романа в целом. К изданию

первой его главы должна была быть приложена гравюра, воспроизводящая собственноручный рисунок Пушкина. На рисунке изображены автор романа и его герой, стоящие рядом, облокотившись на парапет Дворцовой набережной. Перед ними Петропавловская крепость. За их спинами — Зимний дворец, не изображенный на рисунке, но предполагаемый его композицией. Дворец — парадный фасад самодержавия. Крепость (политическая тюрьма) — его действительная сущность.

В целом описательная, основная часть первой главы представляет собой критическое, но одновременно и лирическое изображение повседневного быта петербургского света, т. е. той среды, в которой протекали юные годы Онегина и Автора. Пустота, коварство, лицемерие, бездушные светских отношений и любовных интриг превратили и Автора и его героя из пылких юношей в разочарованных, угрюмых скентиков, пресыщенных любовными похождениями и наружным блеском светской суеты. Обо всем этом сказано с иронией, иногда насмешливой, иногда проникнутой лирической грустью, воспоминанием о былом.

Успех Онегина в свете, его светская полуобразованность, бездушное и изощренное волокитство, роскошь его кабинета — все это явно отрицательные признаки светского быта, его чисто внешнего, остающегося на уровне моды «европейского» лоска. Но вместе с тем тот же быт по-своему и прекрасен!

Морозной пылью серебрится  
Его бровевый воротник

Вошел: и пробка в потолок,  
Вина кометы брызнул ток,  
Пред ним roast-beef окровавленный,  
И трюфли, роскошь юных лет,  
Французской кухни лучший цвет,  
И Страсбурга пирог нетленный  
Меж сыром лимбургским живым  
И ананасом золотым.

(6, 11)

Все это прекрасно, как голландский натюрморт, и, уже надоев Онегину, сохраняет свою прелесть для Автора, но опять же в форме воспоминания о вольных, молодых и безвозвратно ушедших годах его петербургской жизни, в которую он с головой окунулся по выходе из Лицея. В еще большей степени эмоциональный контраст между воспоминаниями Автора об этой жизни и ее восприятием Онегиным обнаруживается в описании петербургского театра, этого, для Автора, «волшебного края» его юности, в который Онегин входит, в котором присутствует и из которого выходит «зевая» (строфы XVIII—XXII).

О том же контрасте говорят и заключительные строфы первой главы (LIV—LIX). Поселившись в унаследованной от дяди деревне, Онегин не находит в ней ничего, кроме той же скуки и хандры, преследовавших его в Петербурге. Онегинскому вос-

приятно деревни противопоставлено, и на этот раз открыто, подчеркнуто, ее восприятие Автором:

Цветы, любовь, деревня, праздность,  
Поля! я предан вам душой.  
Всегда я рад заметить разность  
Между Онегиным и мной.

Подчеркнутой «разностью» между автором и героем четко декларируется жанровая специфика романа как широкого эпического полотна, объективного повествования о современности, принципиально отличного от лирических поэм Байрона, написанных им «только о себе самом» (6, 28—29).

Несмотря на то что «введение» к роману (его первая глава) целиком посвящено изображению светского столичного быта, основное действие «Евгения Онегина» разворачивается в уездной, деревенской глуши и возвращается на «берега Невы» только в заключительной, восьмой главе. Таким образом, и по отношению к действию романа европейский лоск столичного дворянского «света» выступает как бы позолоченной рамой подлинной действительности национальной жизни, представленной патриархальным укладом дворянской уездной усадьбы, ее деревенских нравов.

При всей своей патриархальности они тоже затронуты европейским влиянием. В одних случаях оно легко побеждается и изживается крепостнической косностью («азиатчиной») патриархальных традиций. Пример тому — превращение Лариной (матери Татьяны) из поклонницы Ричардсона, сентиментально-чувствительной светской девицы, одетой «всегда по моде и к лицу» и насильственно выданной замуж за отставного, «застрявшего в прошлом веке» бригадира, в самовластную, вполне довольную и собой и своим супругом помещицу-крепостницу средней руки (6, 45—46).

Но в других случаях европейское влияние оказывается более глубоким и органически сочетается с нравственными потенциями деревенского дворянского быта, при всей его противоположности быту крепостной деревни, связанного с ним общностью национальных обычаев, обрядов, эстетических вкусов и развлечений, а в какой-то мере и жизненных представлений. На сочетании нового, европейского с исконно русским и деревенским миром «патриархальной старины» строится характер Татьяны Лариной в отличие от характера Онегина.

## 6

В характере Татьяны намечается возможность, но только возможность, сочетания национальных начал русской жизни с гуманистическими завоеваниями западноевропейской культуры. В характере же Онегина, по природе столь же «русском», как и ха-

рактер Татьяны, — то, что преграждает путь к реализации этой возможности. Отсюда

... счастье было так возможно,  
Так близко!..

(6, 188)

На какой же основе — после всего, что мы знаем или думаем об Онегине как полном и прежде всего нравственном антипode Татьяны? Все дело в том, что он далеко уж не такой полный и далеко не во всем негативный антипод. Онегин настолько же превосходит Татьяну своим европеизированным интеллектом, насколько «русская душою» Татьяна возвышается над Онегиным своим нравственным, общим с народом чувством. И это чувство не угасло в Онегине, а тлеет где-то в глубине его души, испепеленной незаурядным, но охлажденным, озлобленным, европеизированным умом. И беда Онегина в том, что он не осознает в себе этого здорового чувства и становится рабом своего скептического ума.

В деревенской глуши Онегин встречается с Татьяной трижды: при первом появлении у Лариных, в день объяснения с Татьяной по поводу ее письма и примерно через год на ее именинах. И ни одна из этих встреч не оставляет его равнодушным, в чем он, однако, не хочет себе признаться и за что даже сердится на себя и на других (6, 53, 76—77, 112—113).

Следующая и последняя встреча Онегина с Татьяной происходит в Петербурге, где уже замужняя Татьяна блистает в высшем свете и куда Онегин возвращается после своего путешествия по России, терзаемый все той же «хандрой», от которой он пытался отвлечься, отправившись в свои «странствия» (6, 170—171).

Вместе с Онегиным является на «светский раут» муза Автора, до того прошедшая путь, подобный жизненному пути Онегина, «бежавшая от шума» петербургских «пиров» и «буйных споров» «на Кавказ» и в «Молдавские степи», после чего

Явилась барышней уездной,  
С печальной думою в очах,  
С французской книжкой в руках.

(6, 187)

— и потом опять вернулась в Петербург.

Французская книжка — знак европейской образованности «уездной барышни», образованности, с одной стороны, уже старомодной, с другой стороны — отвечающей здоровым, хотя тоже уже несколько устарелым сентименталистско-просветительским традициям европейской культуры. Они обозначены в романе именами Ричардсона, Руссо, Мармонтеля, мадам Коттен, молодого Гете.

Руссоистский сентиментализм, — такая же существенная социально-историческая и нравственная характеристика Татьяны,

какой является в характеристике Онегина его байронический скептицизм.

Сверх того, литературные вкусы Татьяны отличаются от литературных же пристрастий Онегина своею поэтичностью, несмотря на то что предмет ее увлечений не поэзия, а проза.

Ей рано нравились романы;  
Они ей заменяли все;  
Она влюблялася в обманы  
И Ричардсона и Руссо.

(6, 44)

Сквозь дымку поэтических «обманов» (вымыслов) сентиментальной прозы воображается Татьяной и предмет ее юной и пылкой любви:

Любовник Юлии Вольмар,<sup>11</sup>  
Малек-Адель и де Линар,<sup>12</sup>  
И Вертер, мученик мятежный,  
И бесподобный Грандисон,<sup>13</sup>  
Который нам наводит сон, —  
Все для мечтательницы нежной  
В единый образ облеклись,  
В одном Онегине слились.

(6, 55)

Соответственно влюбленная Татьяна находит и свой собственный прообраз в чувствительных героинях тех же сентиментальных романов:

Воображаясь героиней  
Своих возлюбленных творцов,  
Кларисой,<sup>14</sup> Юлией, Дельфиной,<sup>15</sup>  
Татьяна в тишине лесов  
Одна с опасной книжкой бродит,  
Она в ней ищет и находит  
Свой тайный жар, свои мечты,  
Плоды сердечной полноты,  
Вздыхает и, себе присвоя  
Чужой восторг, чужую грусть,  
В забвеньи шепчет наизусть  
Письмо для милого героя.

(6, 55)

Точно так же и Онегин находит себя в «Чайльд-Гарольде» Байрона и еще «в двух, трех романах»,<sup>16</sup>

<sup>11</sup> «Новая Элоиза» Руссо.

<sup>12</sup> «Матильда» Коттен.

<sup>13</sup> «История сэра Чарльза Грандисона» — роман Ричардсона.

<sup>14</sup> Другой роман Ричардсона — «Клариса».

<sup>15</sup> Героиня повести Мармонтеля «Школа дружбы» («L'école de l'amitié»), что установлено Д. М. Шарыпкиным. См. его статью «Пушкин и „Правоучительные рассказы“ Мармонтеля» (Пушкин. Исследования и материалы, т. 8. Л., 1978, с. 127 и сл.).

<sup>16</sup> К их числу отнесен в черновиках роман Бенжамена Константа «Адольф» (7, 22).

В которых отразился век,  
И современный человек  
Изображен довольно верно  
С его безразличной душой,  
Себялюбивой и сухой,  
Мечтаньям преданной безмерно,  
С его озлобленным умом,  
Кипящим в действии пустом.

(6, 148)

Столь точно обозначенная разность литературных вкусов Татьяны и Онегина — один из важнейших «вещественных» показателей степени соответствия национальным ресурсам русской жизни и культуры былых — сентиментально-просветительских и современных — романтических устремлений и ценностей западно-европейской мысли.

Во многом навеянный сентиментальными романами строй мыслей и главным образом чувств Татьяны наивен, отмечен печатью провинциальной отсталости, но вместе с тем высоко одухотворен, нравственно активен. Кроме того, он совмещается с пушкинским пониманием «народности» своей непосредственной сопричастностью к поэтическим «преданьям», обычаям и верованиям «простонародной старины» (6, 98—99).

В противоположность этому байроническая разочарованность Онегина предстает естественным, но горьким плодом высокой интеллектуальной культуры того разряда «русских европейцев» (Александр Раевский, отчасти Чаадаев), у которых неприятие международной реакции эпохи «Священного союза» и ненависть к отечественной «азиатчине» облеклись в международную, опять же «модную» форму безысходного нравственно-философского скептицизма.

Этому общеевропейскому феномену общественного сознания 1810—1820-х гг., наиболее ярко выразившемуся в творчестве Байрона, и своей собственной, хотя и кратковременной, сопричастности ему Пушкин посвятил в 1823 г. одно из самых философичных своих стихотворений — «Демон». В образе Демона-искусителя, вливающего «в душу хладный яд», олицетворено нравственное зло огульного отрицания всего светлого и прекрасного в человеческой жизни, в том числе и высшего ее блага — любви.

... Он звал прекрасное мечтою;  
Он вдохновенье презирал;  
Не верил он любви, свободе;  
На жизнь насмешливо глядел —  
И ничего во всей природе  
Благословить он не хотел.

(2, 299)

Через несколько лет в стихотворении «Ангел» (1827) Пушкин вернется к теме Демона, на этот раз поверженного.

В дверях эдема ангел нежный  
Главой поникшею сиял,

А демон, мрачный и мятежный,  
Над адской бездною летал.  
Дух отрицанья, дух сомненья  
На духа чистого взирал  
И жар невольный умиленья  
Впервые смутно познавал.  
«Прости, — он рек, — тебя я видел,  
И ты недаром мне сиял:  
Не всё я в небе ненавидел,  
Не всё я в мире презирал».

(3, 59)

Трагическая вина или «ошибка» Онегина в том, что собственное «невольное умиление» Татьяной он своевременно не «познал», принеся его в жертву своему скептицизму. А когда познал — было уже поздно. Но вспыхнув вдруг глубокой и неодолимой любовью, подавленное ранее чувство и обнаруживает до конца несостоятельность жизненной и нравственной позиции «москвича в гарольдовском плаще».

«Уж не пародия ли он?» — спрашивает Автор от лица своего читателя и дает понять: нет, не пародия, а столь же трагическое, как и бесперспективное явление русской действительности, порожденное оправданно критическим отношением к ней просвещенной верхушки дворянского общества и самоизоляцией от живоносных духовно-нравственных основ и традиций национального бытия, в том числе и «простонародных». Здесь намечается один из существеннейших аспектов проблематики романа Толстого «Анна Каренина» и всего творчества Достоевского.

«Постылая свобода», свобода лишь «для себя», которую Онегин вслед за Кавказским пленником и подобно Алеко почитает единственной подлинной ценностью своего существования, на деле оборачивается своего рода духовным самоубийством «москвича в гарольдовом плаще». Свобода «лишь для себя» есть не что иное, как освобождение себя от всех нравственных обязательств перед другими людьми, перед обществом, народом, самоизоляция от общей жизни людей, и потому она исполнена трагических противоречий. Но никакая трагедия не может перечеркнуть абсолютной, безотносительной ценности и самооценности, блага, красоты всякого подлинного человеческого чувства и переживания. Такова нравственная философия Автора «Евгения Онегина», конечно, насквозь поэтическая, но в то же время необыкновенно мужественная и человеческая, во всей полноте выраженная Пушкиным пронзительным стихом его «Элегии» 1830 г. («Безумных лет угасшее веселье...»):

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать!

В «Евгении Онегине» она выражена в XV строфе третьей главы:

Татьяна, милая Татьяна!  
С тобой теперь я слезы лью;  
Ты в руки модного тирана  
Уж отдала судьбу свою.

Погиблешь, милая; но прежде  
Ты в ослепительной надежде  
Блаженство темное зовешь,  
Ты негу жизни узнаешь,  
Ты пьешь волшебный яд желаний,  
Тебя преследуют мечты;  
Везде воображаешь ты  
Приюты счастливых свиданий;  
Везде, везде перед тобой  
Твой искунитель роковой.

(6, 58)

Полнота, непосредственность чувств, преданность своей пускай наивной, но прекрасной «мечте» — вот что отличает живую, «русскую» и здоровую душу Татьяны от изуродованного байроническим скепсисом, но также русского ума Онегина.

В этой связи прямой антитезой только что приведенной строфе звучит в главе восьмой раздумье Автора о печальной судьбе Онегина и всех подобных ему (строфа XI):

Но грустно думать, что напрасно  
Была нам молодость дана,  
Что изменяли ей всечасно,  
Что обманула нас она;  
Что наши лучшие желанья,  
Что наши свежие мечтанья  
Истлели быстрой чередой,  
Как листья осенью гнилой.  
Несносно видеть пред собою  
Одних обедов длинный ряд,  
Глядеть на жизнь, как на обряд  
И вслед за чинною толпою  
Идти, не разделяя с ней  
Ни общих мнений, ни страстей.

(6, 170)

Таким по-прежнему скучающим, равнодушным ко всем и ко всему появляется Онегин в петербургской гостиной Татьяны.

Внезапно вспыхнувшая и запоздалая любовь Онегина к Татьяне не менее трагедийна, чем неразделенная и неизбежная любовь Татьяны к Онегину. Кроме того, любовь к Татьяне пробуждает душу Онегина от ее эгоистического сна и даже вызывает в ней смутные виденья столь «родной» для Татьяны и для Автора «простонародной старины». Выразительная деталь неоспоримо свидетельствует об этом. В «свое безумство... погружен», Онегин пытается спастись от него чтением «без разбора» популярных в России западноевропейских мыслителей.

И что ж? Глаза его читали,  
Но мысли были далеко;  
Мечты, желанья, печали  
Теснились в душу глубоко.  
Он меж печатными строками  
Читал духовными глазами  
Другие строки. В них-то оп  
Был совершенно углублен.



То были тайные преданья  
Сердечной, темной старины,  
Ни с чем не связанные сны,  
Угрозы, толки, предсказанья,  
Иль длинной сказки вздор живой,  
Иль письма девы молодой.

Трудно не увидеть в смутных видениях души влюбленного Онегина отблеск народнопоэтической образности девического и пророческого сна Татьяны.

Автор расстается со своим героем «в минуту злую для него». Злую тем, что по-прежнему любимый, но бесповоротно отвергнутый Татьяной Онегин предстает в эту минуту перед самим собой, перед Татьяной и перед читателем человеком не только несчастным, но и жалким, «чувства мелкого рабом», потерявшим себя, свою былую, пускай бездушную, но все же несомненную «гордость и честь».

Само по себе чувство Онегина к Татьяне, конечно, далеко не так уж мелко. Но по сравнению с глубиной и постоянством столь дорого оплаченной любви Татьяны к Онегину его мгновенно вспыхнувшая страсть, и вспыхнувшая не без воздействия «соблазнительных», «мишурных» обстоятельств, оказывается «малостью» и уважения не заслуживает.

Отвергнув преданно любимого ею человека и оставшись верной нелюбимому, но любящему ее мужу, Татьяна остается верной самой себе до конца и во всем, вплоть до, может быть, и опрометчиво, но добровольно взятого на себя супружеского долга.

Самостоянье человека —  
Залог величия его...

(3, 849)

сказано в одном из вариантов неоконченного стихотворения Пушкина «Два чувства дивно близки нам...». Пушкин набрасывал его в 1830 г., т. е. в то время, когда писал восьмую главу «Евгения Онегина». Одна из редакций этого незавершенного, обрывающегося приведенными строками стихотворения звучит так:

Два чувства дивно близки нам,  
В них обретает сердце пищу;  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.  
Животворящая святыня!  
Земля была б без них мертва,  
Как..... пустыня  
И как алтарь без божества...<sup>17</sup>

(3, 242)

<sup>17</sup> «Любви к родному пепелищу» и ее сопряжению с «наукой *читать самого себя*» (курсив Пушкина) посвящено написанное в другом стилистическом ключе стихотворение «Еще одной, высокой, важной песни...» (1829). Курсив обозначает цитату. Прочитированное дословно выражение принадлежит М. Н. Муравьеву. См.: *Муравьев М. Н. Соч.*, ч. 1. СПб., 1819, с. 103 («Обитатель предместья»).

Это те самые чувства, которые составляют святыню и поддерживают «самостояние», а тем самым и «величие» русской души Татьяны, после того как она превратилась из «девочки несмелой, Влюбленной, бедной и простой» в «равнодушную княгиню» и «неприступную богиню Роскошной царственной Невы» (6, 177):

... Сейчас отдать я рада  
Всю эту ветошь маскарада,  
Весь этот блеск, и шум, и чад  
За полку книг, за дикий сад,  
За наше бедное жилище,  
За те места, где в первый раз,  
Онегин, видела я вас,  
Да за смиренное кладбище,  
Где нынче крест и тень ветвей  
Над бедной нянею моей...

(6, 188)

«Бедное жилище» и «родное пепелище», «смиренное кладбище» и «любовь к отеческим гробам» — выражения одного семантического, а отчасти и фонетического ряда. Что же касается обнимающей их и рожденной Пушкиным лексемы «самостояние», то из нее вырастет в «Медном всаднике» —

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия...

Таким образом, афоризм

Самостоянье человека —  
Залог величия его...

и его лирическое выражение в заключительном монологе Татьяны предполагало и свою перифразу: самостояние России — залог величия ее.

Автор «Евгения Онегина» не раз в самом тексте романа называет Татьяну своим «милым идеалом», что и отличает по структуре и функции ее характер от характеров Онегина и Ленского, в первом случае бесперспективного, во втором — проблематичного. Татьяна — характер от начала и до конца положительный. В нем воплощен авторский идеал «самоуважения» русского человека и русского народа, их верность самим себе, своей национальной сущности, в которой и заключен залог величия России. Идеал национального «самостояния» России в его двуедином — нравственно-психологическом и историческом — выражении включает противостояние «болезненным» явлениям современной поэту западноевропейской действительности, представленным в романе «английским сплином», «унылым романтизмом» и эгоизмом, но предполагает чуткую восприимчивость ко всем здоровым тенденциям и общечеловеческим ценностям многовековой западной культуры. Поэтому не случайно, а преднамеренно и закономерно развязка «Евгения Онегина» и победа, одерживаемая в ней правдивым чувством Татьяны над ее любовью, повторяют в прин-

ципе развязку «Новой Элоизы» Руссо, одной из любимых французских книг русской «уездной барышни» Татьяны.

Художественной и социально-исторической конкретизацией идеала «самостояния» России определяется магистральное направление всего последующего творчества Пушкина, его движения от «Евгения Онегина» к «Повестям Белкина» и маленьким трагедиям, от них и от одновременного им не осуществленного замысла «Истории французской революции» к «Истории Пугачева» и «Истории Петра», «Медному всаднику» и «Капитанской дочке». Но первый шаг в этом направлении был сделан Пушкиным еще в разгар его работы над «Евгением Онегиным» и ознаменован созданием «Бориса Годунова».

## 7

В марте 1824 г. вышли 10-й и 11-й тома «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, посвященные эпохе царствований Федора Иоанновича, Бориса Годунова и Лжедмитрия. Ее изображение Карамзиным поразило Пушкина и многих других оппозиционно настроенных современников своей злободневностью (см. гл. 1). Непосредственно под этим впечатлением у Пушкина и возник замысел «Бориса Годунова». В следующем году трагедия была написана.

В повествовании Карамзина о «царе-убийце» Годунове Пушкин обрел благодарнейший материал для создания трагедии строго исторической и в то же время остро публицистической, соотношенной с одной из актуальных идей освободительной мысли последних преддекабрьских лет — беззакония неограниченного «самовластия» вообще и особенно Александра I, санкционировавшего убийство своего предшественника и отца, Павла, которое и возвело его на престол.

Ярко очерченные Карамзиным характеры Бориса Годунова и Лжедмитрия и картины народного против них возмущения вполне отвечали замыслу Пушкина.

В одном из вариантов предполагавшегося предисловия к «Борису Годунову» Пушкин писал: «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Не смущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов, Карамзину следовал я в *светлом* (курсив наш, — *Е. К.*) развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени».<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. Изд. 4-е. Л., 1978, с. 115.

У нас нет никаких объективных оснований сомневаться в справедливости свидетельства Пушкина, четко обозначающего его важнейшие творческие ориентиры в работе над «Борисом Годуновым». Ориентиры весьма разнородные и потому требующие выявления их общей основы, их единого задания. Речь идет о замысле трагедии и ее жанровых очертаниях.

Общепринятая аттестация «Бориса Годунова» как трагедии исторической справедлива, но недостаточна. Ибо по мысли Пушкина она должна была явиться не только исторической, но вместе с тем и «народной драмой». Народной — значит национально-самобытной не по одной своей исторической фабуле, но и проблематике, воплощающей в своих характерах, действии, слого доподлинные и актуальные для современности коллизии «одной из самых драматических эпох» русской истории, из самой этой эпохи заимствующей художественные, в том числе и стилистические, краски ее изображения. В последнем и состояло для Пушкина собственно художественное задание его «народной драмы». Но самой «мыслью» этой драмы Пушкин, по его признанию, был «обязан» Карамзину, которому и «следовал в светлом развитии происшествий». Говоря так, Пушкин подчеркивал, что самостоятельные исторические изыскания в его задачи не входили, что он почерпнул весь необходимый ему материал у Карамзина, включая и его историческую концепцию. Пушкин воспользовался ею как уже известной читателю исторической канвой, удостоверяющей национальные «обстоятельства», обнимаемые действием драмы, а тем самым и «правдоподобие чувствований» ее героев как характеров доподлинно народных, т. е. национально-исторических (11, 178: «О народной драме и драме „Марфа Посадница“ Погодина»). Таким образом, полемика с концепцией Карамзина никак не входила в замысел «Бориса Годунова» и не могла совместиться с ним.

В принципах же построения драматургического характера Пушкин следовал не только Карамзину, но и Шекспиру, взяв за образец его исторические хроники. Под сообразным им «вольным развитием характеров и свободным составлением планов» Пушкин разумел свою творческую независимость от современных ему драматургических «предубеждений» и «пристрастий», разделявших «классиков» и «романтиков», а вместе с тем и неспособность тех и других уловить объективную логику национально-исторического характера, выступающего у классиков в роли носителя абстрактных общечеловеческих пороков и добродетелей, а у романтиков — рупором лирических излияний автора. Последнее Пушкин именовал «байроничаньем». То обстоятельство, что он считал «Бориса Годунова» трагедией сугубо и доподлинно «романтической», этому не противоречит. В пору ее создания Пушкин резко расходится со своими ближайшими литературными единомышленниками в самом понимании романтизма, именуя «истинным романтизмом», о котором «все имеют у нас самое тем-

ное понятие» (13, 184), не что иное, как реалистические тенденции и принципы собственного творчества, вполне осознанно и целеустремленно заявившие о себе «Борисом Годуновым» и «Евгением Онегиным». Одновременно Пушкин приходит к мысли о несостоятельности всякой однолинейной литературной позиции, включая и романтическую. В феврале 1826 г. он пишет П. А. Катенину: «Многие, (в том числе и я) много тебе обязаны; ты отучил меня от односторонности в литературных мнениях, а односторонность есть пагуба мысли» (13, 262).

Ориентированная на Шекспира задача обрисовки художественного характера сообразно его собственной исторической логике заключала в себе реалистическое зерно «народной драмы» Пушкина, предполагая не только национальную, но вместе и социальную специфику движущих ее действием противоборствующих «страстей» и «чувствований».

Первостепенное значение в этом отношении принадлежит в «Борисе Годунове» собирательному образу народа, изображенному в качестве одной из самостоятельно «действующих» в драме социальных сил. Но вычитывать на этом основании из «Бориса Годунова» мысль о том, что народ является решающей силой истории, и утверждать, что тем-то историческая концепция Пушкина и отличается в корне от концепции Карамзина, — неосновательно. Такой собственно исторической мысли у Пушкина не было, в той же мере как у Карамзина, не говоря уже о Шекспире. Но у Пушкина и Карамзина, в отличие от Шекспира, было другое, в условиях своего времени не менее важное и значительное: принципиально новое не только для русской, но и европейских литератур изображение народа как носителя и выразителя объективной идейно-эстетической оценки политических деяний исторических личностей, в данном случае Бориса Годунова и Лжедмитрия, бояр, патриарха Иова и др. Решающей же силой истории выступают в драме Пушкина, равно как и в труде Карамзина, противоборство «страстей» и противоречивость характера. В силу этого они не подлежат однозначной нравственной оценке, но их деяния подлежат суду народа, «мнение» которого выражает суд истории и как бы предвосхищает его. Таково действительное сопряжение в драме Пушкина «судьбы человеческой» с «судьбой народной», философии человека еще просветительской с философией истории уже романтической, но еще насквозь художественной.

В этой связи первостепенное значение приобретает вопрос о том, что конкретно восходит в «Борисе Годунове» к Шекспиру, а что к Карамзину и в каком творческом плане преобразуется.

Помимо весьма существенных стилистических принципов, о которых будет сказано ниже, Пушкин воспользовался целым рядом мотивов, преимущественно психологических, хреник Шекспира. Специально последнему вопросу посвящена статья

М. М. Покровского «Шекспиризм Пушкина».<sup>19</sup> Она считается исчерпывающей, и потому советские пушкинисты, не входя в рассмотрение вопроса по существу, ограничиваются ссылками на нее. Между тем она далеко не бесспорна и нуждается в серьезных коррективах. Если верить М. М. Покровскому, чуть ли не все важнейшие сюжетные ситуации и психологические мотивы своей «народной» драмы Пушкин заимствовал непосредственно у Шекспира.

М. М. Покровский, как и все последующие исследователи «Бориса Годунова», не учитывает, что между Шекспиром и Пушкиным в данном случае стоит Карамзин, немало позаимствовавший у Шекспира и несомненно во многом следовавший ему в изображении характеров своих «царственных героев». В частности, обрисованный в 10-м томе «Истории» Карамзина характер Федора Иоанновича разительно напоминает короля Генриха VI в одноименной хронике Шекспира.

Соотношение «Истории» Карамзина с историческими хрониками Шекспира требует специального и скрупулезного исследования. Но произведенный нами избирательный анализ свидетельствует о едином шекспировском происхождении многих психологических мотивов «Бориса Годунова» и соответствующих томов «Истории» Карамзина, в том числе и важнейшего из этих мотивов — мук совести, преследующих «преступного царя Бориса». Такие же муки испытывает в трагедии Шекспира «Ричард III» сам Ричард накануне рокового для него сражения (акт 5, сд. 3). Не менее показательна и одинаковая психологическая трактовка Пушкиным и Карамзиным многократных отказов Годунова от предлагаемого ему патриархом и боярами царского венца. Она несомненно зависит от поведения того же Ричарда, тогда еще герцога Глостера, в аналогичной политической ситуации. Ричард также рядится в личину святости и скромности, якобы не позволяющих ему принять королевскую корону из рук лорда-мэра и сопровождающих его вельмож, корону, которой он жаждет и путь к которой усеял столькими злодеяниями (акт 3, сд. 7).

Пренебрежение созвучными Пушкину и несомненно шекспировскими красками созданных Карамзиным исторических характеров в немалой мере способствовало общепринятому представлению о существенном расхождении исторической концепции Пушкина в «Борисе Годунове» с «религиозно-монархической» концепцией Карамзина. Наиболее развернутая аргументация этого представления принадлежит Г. О. Винокуру. По утверждению исследователя, концепция Пушкина «не имеет ничего общего с Карамзиным», так как в его «Истории» Годунова постигает «небесная кара», в то время как «у народа есть все основания любить его».<sup>20</sup> Это утверждение никак не соответствует тексту

<sup>19</sup> Пушкин. [Соч.], т. 4. Пг., 1910, с. 5—13.

<sup>20</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., 1935, с. 476—477 (комментарий).

Карамзина, ибо основное внимание в нем уделено пагубным, проδικтованным нечистой совестью действиям Годунова, которые восстановили против него народ и боярство.

В ряде случаев обнаруживается: чтобы понять Карамзина, надо знать хроники Шекспира — в той же мере, в какой для понимания «Бориса Годунова» необходимо знать соответствующие тома Карамзина, на чем, кстати сказать, настаивал сам Пушкин (14; 46, 395). К таким, например, случаям относится рассказ Карамзина о том, как было принято Собором якобы всенародное решение избрать Бориса на царство. Дело происходит на Лобном месте, где находится соборный синклит во главе с патриархом в окружении теснящихся на Красной площади народных толп. «Раздались клики: „Да здравствует государь наш Борис Феодорович“, и патриарх воззвал к Собору: „Глас народа есть глас божий: буди, что угодно всевышнему“». <sup>21</sup> От кого исходили эти сухо обозначенные «клики», Карамзин не говорит, но дает понять, что патриарх поспешно и ловко воспользовался ими, чтобы инсценировать всенародность избрания Бориса на царство. В трагедии Шекспира «Ричард III» будущий Ричард, герцог Глостер, запятнанный многими злодеяниями и рвущийся к трону, уже поддержанный парламентом, спрашивает своего сподвижника Бекингема, что говорят горожане о его предкороначионном послании. Бекингом отвечает:

Безмолвствуют, не говорят ни слова.

Далее следует рассказ Бекингема о тщетности всех его усилий склонить горожан на сторону Глостера. На помощь Бекингему приходит лорд-мэр:

Как кончил он, тут молодцы мои  
Вверх шапки кинули, поодаль стоя,  
И жидко крикнули: «Король наш Ричард!»  
Воспользовался этой горстью я,  
Сказал: «Друзья и граждане, спасибо.  
Рукоплескания и крики ваши —  
Знак мудрости и к Ричарду любви».  
На этом я окончил и ушел.<sup>22</sup>

(Акт 3, сц. 7)

К той же уловке, но менее явно прибегает в осторожном изображении Карамзина и патриарх Иов.

Сложившееся представление о принципиально иной, чем у Карамзина, трактовке Пушкиным роли народа в истории одинаково неверно как по отношению к Карамзину, так и к Пушкину. Свою точку зрения Пушкин определеннее всего высказал словами соб-

<sup>21</sup> [Карамзин Н. М.] История государства Российского, т. 10. СПб., 1824, с. 232. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>22</sup> Шекспир Вильям. Полн. собр. соч. в 8-ти т., т. 4. М.—Л., 1941, с. 478—479.

ственного предка Гаврилы Пушкина, перешедшего на сторону Самозванца и склоняющего к тому же Басманова:

Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?  
Не войском, нет, не польскою помощью,  
А мнением; да! мнением пародным.

(7, 93)

Не чем иным, как мнением народа, в силу целого ряда подробнейшим образом описанных обстоятельств «переставшего любить» царя Бориса, объясняет Карамзин гибель его «племени» и успех Самозванца. Постоянной же, сквозной словесной формулой выражения во всех обстоятельствах народного неодобрения, ужаса, осуждения служит у Карамзина грозное «безмолвие народа». Грозное потому, что оно предвещает бурю и в конце концов разрешается «мятежным воплем» и действием. Мятеж народа и измена бояр предадут Москву в руки Самозванца, а потом обращаются против Самозванца и решают его участь. Ту же участь и по тем же причинам предвещает заключающая «Бориса Годунова» и непосредственно восходящая к Карамзину сценическая ремарка, характеризующая реакцию народа на сообщение и призыв князя Масальского и повторенная по существу дважды:

#### М а с а л ь с к и й

Народ! Мария Годунова и сын ее Федор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы. (*Народ в ужасе молчит.*) Что же вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!

*Н а р о д б е з м о л в с т в у е т .*

Многозначительность этой ремарки подчеркнута ее типографским оформлением: слово «народ», подобно обозначению всех действующих лиц, набрано разрядкой. Набранное же курсивом слово «безмолвствует» как бы замещает обычно следующую за обозначением действующего лица его речь, в данном случае отсутствующую.

Вся заключительная сцена трагедии Пушкина соткана из мотивов «Истории» Карамзина, относящихся не только к убийству Годуновых, но и к предшествующим событиям. И не только Пушкин, но также и Карамзин (11, 204) снимает с народа ответственность за убийство Годуновых и возлагает ее на Самозванца.

Таким образом, при внимательном и непредвзятом сопоставлении трагедии Пушкина с «Историей» Карамзина никакого отступления Пушкина от Карамзина в трактовке роли народа не обнаруживается. Не обнаруживается и какого бы то ни было другого существенного расхождения автора «Бориса Годунова» с «религиозно-монархической» концепцией Карамзина. То, что она была монархической, сомнению не подлежит. Но назвать ее религиозной никак нельзя. Имитируя летописный стиль и отчасти



по традиции Карамзин действительно часто говорит о «суде божием», «кара небесной», «провидении». Но только говорит, а на деле весьма трезво характеризует реальную причинно-следственную связь исторических событий, акцентируя ее психологический аспект.

В чем действительно Пушкин отступил от Карамзина, а вместе с тем и от самой истории, это в истолковании роли, которую играл в годы движения Самозванца «род Пушкиных мятежный». Один из двух действующих в «Борисе Годунове» Пушкиных — Афанасий — лицо вымышленное. Другой — Гаврила, предавшийся Самозванцу, — историческое. Мятежность своего предка Пушкин преувеличил и никаких объективных оснований причислять весь свой «род» к числу «мятежных» не имел.<sup>23</sup> Но это единственное отступление Пушкина от Карамзина не случайно. Оно продиктовано возникающим несомненно в процессе работы над «Борисом Годуновым» убеждением его автора в отрицательных последствиях вытеснения (в послепетровскую эпоху) независимого родовитого дворянства «новой» бюрократической «знатью», во всем послушной монархам и раболепствующей перед ними. Это убеждение составляет одну из существенных черт исторических и политических воззрений Пушкина 30-х гг. и получает свое выражение в «Моей родословной» и целом ряде высказываний поэта тех же лет.

## 8

Одним из существеннейших показателей «народности» исторической драмы Пушкина стал ее слог. Будучи слогом драматургического произведения, он требовал максимальной объективности, т. е. исключал возможность непосредственного вторжения в словесную ткань авторского голоса. Поэтому единственным средством психологической и социальной характеристики действующих лиц «Бориса Годунова» служит их собственная речь. Она свободна в «Борисе Годунове» от каких бы то ни было жанрово-стилистических ограничений и обладает неведомым до того русской драматургии многообразием своих социальных, национальных и эмоциональных регистров, начиная от самых «высоких», царственных и трагедийных и кончая самыми «низкими» — простонародными и просторечными. Вторжение народного просторечия в самый «высокий», согласно эстетике классицизма, драматургический жанр явилось для своего времени величайшей и весьма перспективной «поэтической дерзостью» Пушкина, иронически подчеркнутой им: первоначальное, сохранившееся в рукописи наименование «Бориса Годунова» — «комедия».

<sup>23</sup> См.: *Веселевский С. Б.* Исследование по истории класса служилых землевладельцев. М., 1968, с. 106—120.

В отношении слога создатель первой в русской литературе «народной драмы» намного превзошел автора «Истории государства Российского» и непосредственно следовал Шекспиру. Но следовал по-своему и учитывая опыт Карамзина, обильные в его историческом повествовании перевыражения — пересказы различных летописных свидетельств. Модернизируя синтаксис, грамматику, лексику этих источников сообразно нормам современного ему литературного языка, Карамзин дает, однако, почувствовать их стилистическую тональность и «древний» национальный колорит.

Чтобы убедиться в том значении, какое имел этот опыт для Пушкина, достаточно сопоставить перечисление примет Отрепьева в «указе», читаемом в корчме Варлаамом, с описанием наружности Отрепьева у Карамзина и с приведенной им в Примечаниях соответствующей выдержкой из «Летописца» Кубасова.

*Кубасов:* «Росстрига возрастом мал, груди широкие имея, мышцы толсты, лице не царского достоинства, препростое обличение, тело вельми помраченно; остроумен же паче и в научении книжном доволен; дерзостен и велеречив вельми».<sup>24</sup>

*Карамзин:* «Имея наружность не красивую — рост средний, грудь широкую, волосы рыжие, лицо круглое, белое, но совсем непривлекательное, глаза голубые без огня, взор тусклый, нос широкий, бородавку под правым глазом, также на лбу, и одну руку короче другой — Отрепьев заменял сию невыгоду живостью и смелостью ума, красноречием...» (11, 129).<sup>25</sup>

*Пушкин:* «А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая...» (7, 36).

Следуя, как во многом и Карамзин, в изображении «страстей» «истине» объемных драматургических характеров Шекспира, Пушкин отказался от свойственной Шекспиру гиперболичности их словесного выражения, подчас витиевато возвышенного, в других случаях низменно грубого.

Во всех русских сценах «Бориса Годунова» слог остается верен народному, по убеждению Пушкина, стилистическому принципу «благородной простоты и безыскусственности». В этом отношении драматургический слог «Бориса Годунова» ближе к повествовательному слогу Карамзина-историка, нежели к драматургическому же слогу Шекспира, и неизмеримо более экономичен, информативен, чем тот и другой. Примером последнего может служить сравнение монолога царя Бориса («Достиг я высшей власти») с близким ему по мысли монологом Архиепископа в хронике «Король Генрих IV» (ч. 2, акт 1, сд. 3). Иступленной, изощренно-грубой экспрессии, выражающей возмущение Архиепископа неблагодарностью «толпы тупой», противостоит

<sup>24</sup> [Карамзин Н. М.] История государства Российского, т. 11. Примечания, с. 68, примеч. 206.

<sup>25</sup> Летописная характеристика пополнена у Карамзина данными письменных источников.

в эмоционально сдержанном монологе Бориса обилие точных исторических деталей, свидетельствующих о той же «неблагодарности».

Благородной простоте слога русских сцен трагедии Пушкина резко и демонстративно противостоит, однако, галантно-риторический стиль ее польских сцен. По верному наблюдению П. В. Аппенкова, доказательно развитому А. Г. Гуковским, в этих сценах осуществляется одно из существеннейших творческих заданий «народной драмы» Пушкина — контрастное сопоставление национальной культуры допетровской Руси с современной ей возрожденческой культурой «панской» Польши.<sup>26</sup>

Слог «Бориса Годунова» имеет также свои социальные и индивидуальные градации. Чем выше место в общественной иерархии действующего лица, тем более его речь отмечена печатью древнерусской «книжности»; речь же представителей народа максимально приближена к просторечию современного Пушкину разговорного языка. Последнее заставляет усомниться в справедливости представления о речевой характеристике Самозванца как человека западной, чуть ли не возрожденческой культуры.<sup>27</sup> Во-первых, слог, которым изъясняется Самозванец, вполне отвечает его летописной приведенной выше характеристике. Кроме того, Пушкин подчеркивает «народность» его ярко индивидуализированного характера. Самозванец не разделяет «веселия» Курбского при виде русской границы:

Кровь русская, о Курбский, потечет!  
Вы за царя подъяли меч, вы чисты.  
Я ж вас веду на братьев; я Литву  
Позвал на Русь, я в красную Москву  
Кажу врагам заветную дорогу!..

(7, 67)

Народности характера Самозванца Пушкин посвятил даже целую — только для того и нужную ему — сцену «Лес». Непонятное ополченному предку поэта (Гавриле Пушкину) сожаление Самозванца

Об лошади! когда все наше войско  
Побито в прах!

(7, 83)

— заставляет увидеть в Самозванце нечто родственное Вещему Олегу, о котором по поводу своей только что написанной баллады о нем Пушкин в январе 1825 г. писал: «Товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе есть черта трогательного простодушия» (13, 139).

В сцене «Равнина близ Новгорода-Северского» народность характера Самозванца оттеняется враждебностью простонародных

<sup>26</sup> *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 38 и сл.

<sup>27</sup> Там же, с. 48—52.

воинов Годунова к своим ипоземным пачальникам и сочувствием к «царевичу». Сцена заканчивается репликой Самозванца, названного здесь Димитрием:

«Ударить отбой! Мы победили. Довольно; падите русскую кровь. Отбой!» (7, 75).

Во дворце Мнишка, с панами, с Мариной, с поэтом, подносящим ему стихи, Самозванец разговаривает совершенно иным, чем на поле боя, галантным языком, — но, подразумевается, уже не на русском, а на польском же языке. На то он «в научении книжном доволен и велеречив вельми». Кстати, поднесенные ему польским поэтом «латинские стихи» — не измышление Пушкина, а исторический факт, отмеченный Карамзиным.<sup>28</sup>

В силу уже присущей ему национально-исторической и социальной выразительности «слог» народной драмы Пушкина явился существенным приближением к повествовательному слогу его художественной прозы 30-х гг.

В процессе создания драмы, изучения соответствующих томов труда Карамзина, а также хроник Шекспира Пушкин начинает задумываться над общими законами и движущими силами истории. Карамзин касается их лишь мимоходом. Так, его рассуждение о том, что стало бы с Московским государством, если бы Стефан Баторий не умер еще до воцарения Годунова, заканчивается следующей сентенцией: «Столь зависима судьба государства от лица и случая или Провидения» (10, 84—25). Провидение тут появляется по традиции, а мысль Карамзина выражает зависимость «от лица и случая».

Аналогичная мысль броско выражена и в одной из хроник Шекспира, использованной и Пушкиным, и Карамзиным:

.....Как шутят  
Случайности, как в чашу перемен  
Превратность льет различные напитки...!<sup>29</sup>

Никакого отражения эта проблема в «Борисе Годунове» не получила. Но она вставала перед Пушкиным в процессе работы над «народной драмой».

Непосредственно вслед за ее окончанием Пушкин написал шуточную поэму-пародию «Граф Нулин».

«Мысль пародировать Историю и Шекспира, — свидетельствует Пушкин, — мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (11, 188).

Пародия нередко была для Пушкина первым шагом или первоначальной формой его творческого самоопределения по отношению к предмету пародии (см. выше о «Руслане и Людмиле»). В данном случае она диктовалась потребностью выразить собст-

<sup>28</sup> [Карамзин Н. М.] История государства Российского, т. 11. Примечания, с. 121, примеч. 430.

<sup>29</sup> Шекспир Вильям. Полн. собр. соч. в 8-ми т., т. 3. [М.—Л.], 1937, с. 435.

венный взгляд на историю и предполагала не отрицание фактора случайности, а иное и более сложное, чем у Карамзина и Шекспира, его понимание.

Вопреки утверждению Г. А. Гуковского, Пушкин никогда не отрицал вмешательства случая в ход истории. В 1830 г., критикуя «Историю русского народа» Н. Полевого, Пушкин писал: «Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из него глубокие предположения, часто оправдываемые временем, но невозможно ему предвидеть случая — мощного мгновенного орудия провидения» (11, 127). Поэтому полагать, что в «Графе Нулине» «произвол предположений о возможных случайностях в истории обнаруживает свою бессмыслицу, несерьезность, смехотворность в том, что этот произвол мог породить только забавный анекдот и ничего более»,<sup>30</sup> вряд ли основательно.

Скажем прямо: целенаправленность шутилой по форме и весьма, конечно, серьезной по мысли поэмы Пушкина остается во многом загадкой. Но можно предположить, что в ней выражены размышления поэта о превратностях «судьбы человеческой» и «судьбы народной», а в этой связи и своей собственной, — превратностях, в равной мере часто зависимых от случая, далеко не всегда «угаданного» историками.

Истинная суть анекдотического «происшествия», описанного в поэме, неожиданно обнаруживается только в ее предпоследней строфе, фактически — только двумя заключительными стихами этой строфы:

Смеялся Лидин, их сосед,  
Помещик двадцати трех лет.

(5, 13)

«Смеялся» «более всего» и вместе с Натальей Павловной, зная истинный смысл ее рассказа мужу и «всему соседству» о приключившемся с ней происшествии. И смысл этот — лицемерие.

Лицемерие — одна из существеннейших черт характера Бориса Годунова в его одинаковой психологической интерпретации Карамзиным и Пушкиным. Ярко выраженное лицемерие присуще и подавляющему числу активных героев исторических хроник и трагедий Шекспира. Кроме того (и главное): лицемерный деспот — таким был прежде всего Александр I в глазах Пушкина и декабристов. Нам представляется, что политическое лицемерие и есть та проблема, которая связывает в единый узел все волновавшие Пушкина в работе над «Борисом Годуновым» и «Графом Нулиным» вопросы истории и современности. И не на это ли осторожно намекает сам Пушкин в рукописной заметке о «Графе Нулине»? Она начинается словами: «В конце 1825 года находился я в деревне»; а заканчивается так: «Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. „Граф Нулин“ писан

<sup>30</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 78.

13 и 14 декабря. Бывают странные сближения» (11, 188). Спрашивается: чего с чем? Очевидно, побуждений, заставивших Пушкина написать «Графа Нулина», начатого накануне и законченного в день декабрьского восстания, с его исходом, о котором Пушкин, находясь тогда «в деревне», ничего знать не мог, и «случаем» — перебежавшим дорогу зайцем, который помешал поэту быть среди восставших и разделить их участь.

В противоположность инескировской Лукреции, Наталья Павловна дала «пощечину» незадачливому Тарквинию — графу Нулину. Рассказывая об этом мужу и соседям, Наталья Павловна говорит чистую правду. Но в устах Натальи Павловны — любовницы Лидина — та же правда оборачивается изощренным лицемерием, лжесвидетельствуя о ее нерушимой якобы супружеской верности. И «смеялся» Лидин вместе с Натальей Павловной совсем не над своим потерпевшим фиаско соперником, а над недогадливым мужем, разгневанным пезадачливым «подвигом» Нулина и убежденным в супружеской верности своей неверной жены.

Теперь мы можем справедливо  
Сказать, что в наши времена  
Супругу верная жена,  
Друзья мои, совсем не диво.

(5, 13)

Такова цена приговору истории, непредвиденные случайности которой часто скрыты от глаз людей лицемерием тех, кто ее творит.

Через четыре года Пушкин напишет «Полтаву» (1829), где уже не комической, а трагической жертвой лицемерия Мазепы, изменившего Петру, станут верным ему Кочубей и Искра. А еще через несколько лет Пушкин посвятит феномену политического лицемерия специальную поэму — «Анджело» (1833), переицезав в ней на свой лад трагедию Шекспира «Мера за меру». Говоря в одной из заметок того же времени о преимуществе многогранных характеров Шекспира перед однолинейными характерами Мольера, Пушкин так определит психологическую сущность своего заимствованного у Шекспира героя: «Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям» (12, 160). Это полностью применимо к Наталье Павловне и другим лицемерам Пушкина — Борису Годунову, Мазепе, а также и к «плешивому деслоту» Александру I, что и было для Пушкина важнее всего.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Характерно, что с темой лицемерия связан и возникший у Пушкина в 1821—1822 гг. замысел поэмы об Актеоне, Диане и Эдипоне. Мифологический, не совсем пристойный сюжет поэмы несомненно обращен против «Гартофа в юбке и короне» — Екатерины II, чудовищное лицемерие которой очерчено Пушкиным в «Заметках по русской истории XVIII века» (1822). До того «лицемерия Диана» упоминается в «Русские в Людмиле».

В «Анджело» Пушкин раскрывает в высшей степени сложный психологический механизм политического лицемерия, пародией на историческое действие которого явилась шуточная поэма «Граф Нулин». Суть пародии в ее горькой и скрытой иронии.

## 9

«Борис Годунов» — столь же существенная веха творческой эволюции Пушкина, как и «Евгений Онегин».

Повествование Карамзина об одной из самых «драматических эпох новейшей истории» и отражение примерно той же эпохи в драматургии Шекспира привели Пушкина к мысли о существенном расхождении культурно-исторического опыта России и западных стран, что и нашло свое выражение в контрастном стилевом оформлении русских и польских сцен «Бориса Годунова». Появляющаяся только в пятой главе «Евгения Онегина» характеристика Татьяны — «русская душою», — равно как и ее приверженность «простонародной старине», несомненно отвлечены от культурно-исторической концепции народной драмы.

Поражение декабристов и наступившая реакция также внесли существенные коррективы в замысел стихотворного романа, возникший и наполовину осуществленный в годы наивысшего подъема освободительных умонастроений. Венчающая «Евгения Онегина» идея «самостояния» России была едва ли не первой оригинальной исторической идеей Пушкина и первым приближением к решению тех проблем современности, которые поставили перед нею трагические события, разыгравшиеся 14 декабря 1825 г. на Петровской площади Петербурга. В последекабрьских главах «Евгения Онегина» «самостояние» России вырисовывается неким абстрактным нравственно-эстетическим идеалом национального бытия и развития. Но именно тем идеалом, в процессе социальной конкретизации которого формируется историзм творческого мышления Пушкина 30-х гг. и углубляется его реалистическое качество.

В «Борисе Годунове» оно заявило о себе исторической трактовкой национальной темы и ее стилистическим воплощением, соответствующим «образу мыслей и языку» изображаемой эпохи, но свободным от нарочитой архаики. Кроме того, что не менее важно, драматургический слог «Бориса Годунова» во многом уже отвечал тем требованиям, которые Пушкин предъявлял слогу повествовательному, разумея под ним объективное, не нуждающееся в лирических отступлениях и комментариях автора поэтическое изображение. Эстетическим же критерием такого изображения или повествования выступила у Пушкина, и впервые в «Борисе Годунове», его историческая достоверность, а потому и занимательность.

В этой связи представляется не случайным то обстоятельство, что повествовательные возможности драматургического слога «Бориса Годунова» были блестяще реализованы Пушкиным в первой его исторической и национальной поэме «Полтава» (написана в 1828 г., напечатана в 1829).

В качестве поэмы подлинно исторической она противостоит романтической трактовке того же сюжета Байроном в поэме «Мазепа» и в поэме Рылеева «Войнаровский». Исторической сущности взаимоотношений Мазепы с Петром и измены Петру Байрон не касался, будучи увлечен внешней стороной биографии Мазепы, ее «романическими» эффектами. От исторической истины далек был и Рылеев, изобразивший изменившего Петру и России Мазепу борцом за освобождение своего народа от самодержавного гнета Петра.

Тема Петра — с одной стороны, преобразователя России, создателя новой и могущественной русской государственности, а с другой, самодержавного деспота — издавна привлекала внимание Пушкина, нашла свое первое отражение в его «Исторических записках» 1822 г. и получила дальнейшее развитие в незавершенном романе «Арап Петра Великого» (1826—1827).<sup>32</sup> В «Полтаве» она предстала апофеозом дела Петра, торжеством преобразованной им России над ее извечным врагом Швецией и королем Карлом XII — одним из самых прославленных полководцев начала XVIII в., перед которым трепетала вся Европа. Ситуация во многом аналогичная той, которая сложилась в результате победоносного окончания для России войны 1812 г., и в изображении Пушкина несомненно ориентированная на нее.

Историзм реалистического мышления отличается от романтического осмыслением современности не по контрасту, а по связи ее с прошлым, т. е. заставляет видеть в современности продукт предшествующего и предпосылку будущего исторического развития.

Мысль о специфических закономерностях русской истории, обусловивших существенные отличия ее от истории западноевропейских стран, впервые была отчетливо сформулирована Пушкиным в отзыве на 2-й том «Истории русского народа» Н. А. Полевого (1830). Историческая концепция Полевого не менее монархична, чем концепция Карамзина, но в отличие от последней проникнута пробуржуазными, антидворянскими устремлениями, полагая движущей силой национального развития на всем его протяжении, следовательно и на современном этапе, союз самодержавия с купечеством. Полевой отводил купечеству ту же роль в истории России, которую Гизо отводил буржуазии в истории западноевропейской цивилизации.

Упрекая Полевого в некритическом следовании Гизо, а последнего в односторонности его концепции, Пушкин писал: «Поис-

<sup>32</sup> Подробно об этом см.: *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 7—8.



мите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европой; что история ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада» (11, 127). Категоричность этого суждения следует отнести на счет его полемичности. Пушкин до конца дней оставался «русским европейцем». Однако начиная с середины 20-х гг. его отношение к русскому и европейскому начинает меняться: прежнее измерение русского европейским постепенно, и чем дальше, тем больше, уступает место измерению европейского степенью его соответствия национальным силам и особенностям русской истории. Вывести «формулу» русской истории из нее самой и означало для Пушкина постичь то, что отличало ее от исторического опыта западных стран, обеспечивало в прошлом и гарантировало в будущем национальное «самостояние» России в ряду других европейских держав.

Не лишено вероятности, что этой идеей и увлеченностью ею обуславливается необыкновенная продуктивность творческой деятельности Пушкина в знаменитую болдинскую осень 1830 г., непостижимо большое количество и разнообразие произведений, созданных за три осенних месяца этого года, проведенных в Болдине.

Наименее проясненными из них до сих пор остаются два художественных цикла — «Повести Белкина» (сентябрь—октябрь) и так называемые «маленькие трагедии» (октябрь—ноябрь). Каждая из повестей и трагедий была написана в течение каких-нибудь двух-трех дней, из чего следует, что их замыслы возникли не внезапно, а вынашивались длительное время. Относительно маленьких трагедий это подтверждается их первоначальным и далеко не полностью реализованным впоследствии планом, который датируется 1826 г., т. е. набрасывается вслед за окончанием «Бориса Годунова». Что же касается «Повестей Белкина», то они явились первым завершенным прозаическим замыслом Пушкина и полноценным, если не сказать окончательным, решением давно уже волновавшей его задачи — создания повествовательно-прозаического, объективно реалистического слога.

Ключ к пониманию обоих циклов лежит в их несомненной идейной взаимосвязи, суть которой в контрастной соотносительности западноевропейского мира маленьких трагедий с русским миром повестей Белкина. Это отмечается многими исследователями, но трактуется ими по-разному. Согласно одной из последних интерпретаций, западная действительность изображена в маленьких трагедиях подчиненной роковому действию «гипертрофированных», «разрушительных» «демонических» страстей, носители которых «сталкиваются с неотвратимой судьбой, необходимостью и приходят к внутреннему краху, тупику».<sup>33</sup> Этому миру, «раско-

<sup>33</sup> Тойбин М. И. Пушкин. Творчество 1830-х гг. и вопросы историзма. Воронеж, 1976, с. 63.

ловшемуся на фрагменты, миру разъединения» противопоставлен в «Повестях Белкина» «мир русской жизни... согретый мягкой доброжелательной улыбкой. Под покровом иронии здесь таится поэзия „прозы“, человечности, скрытых эпических возможностей. Здесь дает себя знать стихия добродушия, сердечности, простоты, особое очарование „летописной“ и сказовой манеры повествования».<sup>34</sup>

Нам, как и некоторым другим исследователям, представляется, что мир повестей Белкина отнюдь не столь идиллически и человечен.<sup>35</sup> Некоторые его герои также приходят к внутреннему краху, тупику, например Самсон Вырин. И так ли уж «человечен» этот «маленький человек», погибший от тоски по любимой и покинувшей его дочери? Не есть ли эта тоска проявление крайней степени эгоизма родительской любви? Ведь Дуня и Минский любят друг друга. Заверяя Вырина: «... не думай, чтоб я Дуню мог покинуть: она будет счастлива, даю тебе честное слово» (8, 103), — Минский сдержал свое обещание. Заключительный эпизод повести — рассказ мальчика о посещении Дуней могилы отца — неоспоримо свидетельствует об этом: «Прекрасная барыня... ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською» (8, 106) — такой появляется Дуня в конце повести.

Родительский эгоизм Вырина по контрасту подчеркнут искусно введенной в повествование притчей о блудном сыне, «история» которого изображена на картинках, «украшавших... смиренную, но опрятную обитель» станционного смотрителя (8, 99). Отметим попутно, что эти «картинки» перекочевали в повесть из хроники Шекспира «Генрих IV», где они украшают стены таверны — постоянного места безобразных кутежей беспутного принца Гарри, впоследствии прощенного отцом и ставшего идеальнейшим королем Англии.

Весьма сомнительна и «человечность» мира русского гробовщика. В отличие от своих западных предшественников, «гробовщиков», которых Шекспир и Вальтер Скотт «представили людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение», «нрав нашего гробовщика, — подчеркивает Пушкин, — совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриан Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив» (8, 89). Мрачное ремесло не всегда честного Адриана заставляет его с нетерпением ожидать смерти старой купчихи в надежде «выместить» на ней «убытки», причиненные дождем «запасу гробовых снарядов» (8, 90). Горькая и неприглядная правда неловкой шутки собутыльников Адриана, оскорбившая его, возбуждает в нем желание в отместку обидчикам созвать «на пир» «мертвецов православных», на которых он «ра-

<sup>34</sup> Там же, с. 65—66.

<sup>35</sup> *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Я., 1974, с. 129 и сл.

ботаает», и порождает мрачную фантазмагорию его пьяного сна — эгой пляски мертвых, вступающих «за честь своего товарища», отставного сержанта гвардии Курилкина, которому Адриан «продал первый свой гроб — и еще сосновый, за дубовый» (8, 94).

Никак не подтверждает «стихии добродушия, сердечности, простоты» и герой повести «Выстрел» — Сильвио. Подобно героям маленьких трагедий он одержим гипертрофированной и не слишком возвышенной страстью мести, продиктованной уязвленным самолюбием, в конечном счете завистью к своему счастливому сопернику в борьбе за «первенство» в полку.

Несмотря на обилие и разноречивость всех предложенных интерпретаций первого прозаического цикла Пушкина ни одна из них не имеет под собой достаточного основания, так как не объясняет главного: почему «эпическое» или «народное» начало русского мира в том или ином его обличьи выступает в «Повестях Белкина» в явно ироническом освещении. Непонятной остается и читательская реакция Баратынского на «Повести», засвидетельствованная Пушкиным и вполне, по-видимому, отвечавшая творческому замыслу его повестей. 9 декабря 1830 г. Пушкин сообщает П. А. Плетневу: «Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется» (14, 133). Спрашивается, над чем? Не над «эпическим» же или «народным» началом русской жизни! Очевидно, над тем, что было ему ясно и за давностью времени ускользает от внимания исследователей. Баратынского привела в восторг тонкость литературной пародии, в форме которой были написаны «Повести Белкина».

Суть пародии, как всегда у Пушкина, весьма серьезной, раскрыта им самим, но не в «Повестях Белкина», а в непосредственно предваряющем их неоконченном «Романе в письмах» (1829).

«Роман в письмах» — связующее звено между «Евгением Онегиным» и «Повестями Белкина», первый, пробный шаг к переходу от стихотворного романа к прозаическому. Упомянутая в «Романе» «уездная барышня» Машенька во многом продолжает юную Татьяну Ларину, некоторые черты которой и ее взаимоотношений с Онегиным приписаны другой героине того же «Романа» — Лизе.

В 5-м письме Лизы к Саше говорится о «замечаниях», оставленных на полях излюбленных «старинных» (8, 47), т. е. сентименталистских, романов Машеньки ее родственником, тогда еще ребенком: «Его поражали мысли и чувства, над которыми конечно стал бы он теперь смеяться; по крайней мере видна душа свежая, чувствительная» (8, 49). Здесь, как и в «Евгении Онегине», литературные вкусы героя характеризуют его нравственный облик — «душа свежая и чувствительная», подобная душе Татьяны, увлекавшейся теми же сентиментальными романами. Но в свою очередь и сами эти романы получают оценку,

выраженную их созвучием чистоте и свежести душ увлекающих их героев.

В свете этой соотносительной оценки, опутимой уже в «Евгении Онегине», уясняется истинный смысл несомненной и давно уже отмеченной связи повестей Белкина с нижеследующим рассуждением Лизы в том же 5-м письме: «Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 году роман писанный <в> 775-м. Кажется, будто вдруг из своей гостинной входим мы в старинную залу обитую штофом, садимся в атласные пуховые креслы, видим около себя странные платья, однакож знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими. Большею частью эти романы не имеют другого достоинства. Происшествие занимательно, положение хорошо запутано, — но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему благодарному Р.<sup>36</sup>... Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает» (8, 49—50).

Такой «картиной» и стал демонстративно антиромантический цикл повестей Пушкина, положивший начало русской реалистической прозе. Новое, антиромантическое начало цикла выражается прежде всего в том, что он посвящен России уездной, низовой, мелкопоместной, впервые представшей в повестях Белкина подлинной действительностью национального бытия Российской империи, т. е. того, что скрывалось, в том числе и от глаз романтиков, за ее парадным фасадом и тонким, поверхностным слоем «просвещенности» дворянского «света».

«Старая канва» сентиментальных повестей, по которой вышиты сугубо национальные узоры российской современности, несет в белкинском цикле двойную функцию. С одной стороны, она эстетический знак того, что глубины национального бытия в «1829 году» (сначала стояло «1825-м») остаются по существу теми же, какими они были в «<1>775-м» (год казни Пугачева), что подчеркнута заглавным эпиграфом к циклу:

Г - жа Простакова

То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.

Скотинин

Митрофан по мне.

*Недоросль.*

Смысл эпиграфа разъясняется строками «Романа в письмах», где о «мелкопоместных дворянах», «которые сами занимаются управлением своих деревушек», сказано: «Какая дикость! Для них не

<sup>36</sup> Этим французским инициалом Пушкин обозначал самого себя.

прошли еще времена Фонвизина. Между ними процветают еще Простаковы и Скотинины» (8, 53). Неприглядная реальность крепостного сельского быта современной Пушкину «уездной» России остается в «Повестях Белкина» за кадром, но предстоит во всей своей «дикости» в примыкающей к ним «Истории села Горюхина», «написанной» тем же Иваном Петровичем Белкиным и являющейся по форме также пародией, но несколько иной (см. ниже).

Пародия была для Пушкина испытанной формой творческого эксперимента, прежде всего стиливого (см. выше о «Руслане и Людмиле»). «Сей род шуток, — писал Пушкин в том же 1830 г., — требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами» (11, 118). Чтобы ощутить пародический подтекст повестей Белкина, нужно знать перелицованные в них на современный и русский лад расхожие мотивы сентиментальной прозы (иноземной и русской) столь же хорошо, как они были известны Баратынскому и другим современникам Пушкина. И не только мотивы. Д. М. Шарышкиным бесспорно установлено, что «старой канвой» для значительнейшей повести белкинского цикла — «Станционный смотритель» — послужила одна из «нравоучительных» и лучших, по мнению исследователя, повестей Мармонтеля — «Лоретта».<sup>37</sup> Пародийно-иронический, новый и «гибкий» слог повестей Пушкина подчеркивает дерзновенность и неожиданность совмещения в них устарелых, наивных сентиментальных сюжетов, ситуаций, характеров с типическими обстоятельствами и характерами захолустного быта современной поэту уездной России. Проникающая повествование мягкая, добродушная ирония призвана вызвать ощущение дистанции, отделяющей его собственные реалистические «узоры», их новое идейно-эстетическое качество от старой сентименталистской «канвы», по которой они вышиты. Но в то же время ее пародийное использование и самый факт возможности такого использования демонстрируют непреходящую ценность уравнительных идеалов сентиментализма, их созвучие здоровым национальным устремлениям русской жизни и нравственное превосходство этих гуманистических идеалов над индивидуалистическими ценностями романтического сознания.

Оставшаяся незаконченной «История села Горюхина» непосредственно примыкает к повестям Белкина и отличается от них только тем, что в ней идет речь уже об исторических судьбах все той же уездной, деревенской России, кратко и выразительно охарактеризованной в авторских планах так: «Была богатая вольная деревня. Обеднела от тиранства. Поправилась стро (гостью). Пришла в упадок от нерадения». Помещичье «нерадение» — общая причина и крестьянского разорения, и упадка, обеднения

---

<sup>37</sup> Шарышкин Д. М. Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля, с. 128—138.

старинных дворянских родов (тема, развернутая уже в «Романе в письмах») — венчается крестьянским «бунтом» (8, 719). Таков сложный комплекс идей и представлений, охватываемых замыслом белкинского цикла и не до конца в нем реализованных.

Национальное искони предстояло сознанию Пушкина одной из ипостасей общечеловеческого. Именно в таком философско-историческом аспекте «Повести Белкина» тесно связаны с маленькими трагедиями. Обращает на себя внимание, что современному русскому миру «Повестей» противостоит в драматургическом цикле отнюдь не современный западный мир, а его далекое средневековое и возрожденческое прошлое. И это так потому, что в этой эпохе Пушкин ищет и обнаруживает исторические корни буржуазной цивилизации западных стран, чужеродные русской истории.

Движущей силой истории остаются в драматургическом и повествовательном циклах Пушкина общечеловеческие страсти. Но уже не в метафизическом понимании, возлагающем ответственность за их роковое действие на человеческую природу, как это имеет место в трагедиях Шекспира и Расина, а в своих различных национально-исторических проявлениях, далеко не однозначных по нравственно-психологическому качеству и историческому результату. В этом плане Самсон Вырин оказывается сопоставим с королем Лиром, а Дуня — с жестокосердными дочерьми Лира; Сильвио — с Сальери, а в какой-то мере и с Гамлетом (Гамлет наоборот); Адриан Прохоров, как это и подчеркнуто Пушкиным, — с «гробокопателями» Шекспира и Вальтера Скотта; исходная сюжетная ситуация «Барышни крестьянки» — семейная вражда Берестова и Муромцева — с родовой враждой Монтекки и Капуллетти, что отмечено Б. В. Томашевским.<sup>38</sup> Соответственно общечеловеческое выступает в обоих болдинских циклах измерением национально-исторического, а последнее — тем или другим конкретным проявлением первого. В этой диалектической связи русский мир при всей его захолустности и крепостнической косности в большей мере приближается к общечеловеческому, избежав в своих национальных глубинах разрушительного, анархического действия общечеловеческих же страстей, обусловленного, по реалистической логике исторического мышления Пушкина, отнюдь не их «естественной» природой, а эгоистическим началом и индивидуалистической стихией западноевропейской цивилизации, ее феодальными истоками и буржуазной природой. Отсюда обобщающая реплика:

Ужасный век, ужасные сердца!

— заключающая трагедию «Скупой рыцарь», не случайно самую первую и самую «историчную» из всех маленьких трагедий Пушкина.

<sup>38</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 412.

Не менее «ужасно» — и по тем же причинам — сердце Сальери, отравленное индивидуалистической жаждой славы, а отсюда и завистью. Но Сальери принадлежит уже другой эпохе западного мира. Он старший современник пушкинского Сильвио, его во многом психологический двойник, а вместе и национальный антипод. Общечеловеческое одерживает в Сильвио победу над личным, эгоистическим, заставляя его под благовидным для его самолюбия предлогом добровольно отказаться от кровавой мести бывшему сопернику в ту самую минуту, мечта о которой много лет безраздельно владела его душой и составляла единственный смысл его мрачной, отъединенной от людей жизни.

По-своему ужасен, но в то же время и прекрасен Дон-Жуан: ужасен своим цинизмом, издевательством над прахом убитого им мужа доны Анны, прекрасен — силой охватившей его любви, самой благой и возвышенной из всех человеческих страстей. И это сближает Дон-Жуана с Моцартом, столь же беспечно и бескорыстно преданным искусству, как Дон-Жуан любви.

Таким образом, западный мир маленьких трагедий дан как бы в его развитии от эпохи позднего феодализма («Скупой рыцарь»), к эпохе Возрождения («Каменный гость») и «веку Просвещения» («Моцарт и Сальери»). И обрисован он отнюдь не одной черной краской, а в драматическом «противуречии» его светлых и темных сторон, доминирующих в каждую эпоху страстей.

Русский мир «Повестей Белкина» тоже драматичен и противоречив, а в примыкающей к ним «Истории села Горюхина» — и трагичен, но в отличие от западного мира маленьких трагедий не столь индивидуалистичен и потому более человечен и перспективен. Его общечеловеческий потенциал и проверяется на прочность перевыражением на русский лад западноевропейских «характеров» и «плапов» (сюжетов) сентиментально-просветительской прозы, той самой прозы, наивная, но возвышенная «поэзия» и нравоучительность которой была так созвучна «свежей и чувствительной» душе русской «уездной барышни» Татьяны Лариной. В беловом тексте «Романа в письмах» эта проза представлена Ричардсоном, в черновиках — сверх того Жанлис и Коттен (8, 565).

В «Повестях Белкина» сентименталистские сюжеты и характеры французской прозы конца XVIII — начала XIX в. вместе с их русским перевыражением получают и свою реалистическую детализировку. То и другое осуществляется посредством нового для русской литературы повествовательного слога, чуждого литературной условности, манерности, «чувствительности». Он имитирует языковую «действительность» внутреннего мира героев повестей, самых обыкновенных, заурядных русских людей разных общественных состояний, которые устами столь же заурядного Ивана Петровича Белкина, а точнее (за исключением «Истории села Горюхина») его столь же заурядных «рассказчиков» — титулярного советника А. Г. Н. («Станционный смотритель»), пол-

ковника И. Л. П. («Выстрел»), приказчика Б. В. («Гробовщик») и девицы К. И. Т. («Метель» и «Барышня-крестьянка») как бы сами повествуют о себе и о своей жизни так, как видят и понимают ее и себя. Вот этот наконец обретенный Пушкиным повествовательный слог, сказ, живописующий русскую повседневную и низовую действительность как бы изнутри ее самой, воплощающий ее собственное самосознание, и явился важнейшим и перспективнейшим художественным достижением Пушкина — автора «Повестей» и дал основание Достоевскому назвать Белкина их «главным лицом».<sup>39</sup> Именно это достижение и обеспечило силу огромного воздействия, оказанного прозаическим циклом Пушкина на всю последующую русскую литературу, на демократический гуманизм ее реалистических принципов и общественно-нравственных идеалов.

«Истории села Горюхина» принадлежит в белкинском цикле особое место. Пушкин пародирует в ней уже не нейтральные в политическом отношении сюжеты сентиментальной прозы, а «высокую» торжественно-летописную тональность жанровостилистических традиций русской историографии на материале только что вышедших тогда первых томов «Истории русского народа» Полевого и уже общеизвестной в это время многотомной «Истории государства Российского» Карамзина. Оба труда, несмотря на подчеркнутое Полевым принципиальное различие их названий, представляли собой повествование преимущественно о политической истории русской государственности и крупнейших ее исторических деятелях. Парадному, государственному «фасаду» русской истории пародически противостоит в «Истории села Горюхина» условно историческое и остро сатирическое изображение деревенской России, России крестьянина и помещика, ее ужасающей нищеты, бесправия и бескультурья, не раз порождавших грозные крестьянские «бунты» и чреватых еще более грозными взрывами народного возмущения. Будучи острой социально-политической и условно-исторической сатирой, «История села Горюхина» пролагает путь «Мертвым душам» Гоголя и сатире Щедрина, наиболее непосредственно — его «Истории одного города». Вместе с тем в «Истории села Горюхина» впервые заявляет о себе основная социально-политическая и историческая проблема последующего творчества Пушкина — проблема русской революции.

## 10

Поражение декабрьского восстания заставило о многом задуматься Пушкина, но не поколебало его собственных освободительных и гуманистических чаяний. Более того, после казни и ссылки своих духовных «друзей и братьев» он считал для себя

<sup>39</sup> См.: *Бочаров С. Г.* Пушкин и Гоголь («Стандционный смотритель» и «Шпнель»). — В кн.: *Проблемы типологии русского реализма.* М., 1960. с. 210—239.



делом чести всеми доступными ему легальными средствами, единственно возможными в условиях последекабрьской реакции, противодействовать ей, оставаясь тем самым верным всему, что связывало его с декабристами. Уже одно адресованное сосланным декабристам послание поэта «Во глубине сибирских руд...» (1827) неопровержимо свидетельствует об этом и остается одним из самых совершенных произведений его политической лирики.

Освобожденный осенью 1826 г. Николаем I из михайловской ссылки, Пушкин формально примирился с ним. Ничего общего с «поправением» или изменой заветам декабристов это не имело. Это был вынужденный общественно-политической ситуацией тактический шаг, рассчитанный на то, чтобы, завоевав доверие молодого царя, убедить его в необходимости хотя бы либеральных реформ. Все явные («В надежде славы и добра...», 1826) и подразумеваемые («Арап Петра Великого», 1827; «Полтава», 1828) аналогии, проводимые Пушкиным между Николаем и Петром, носили программный характер, призывали Николая «во всем» быть «пращуру подобным», т. е. стать таким же «революционером на троне», каким представлялся Пушкину Петр. Но уже к концу 20-х гг. Пушкину стало очевидно, что, даровав ему «свободу», Николай рассчитывал подчинить его своей воле и превратить в рупор реакции. Двусмысленность создавшегося положения оскорбляла Пушкина и заставляла его открыто отстаивать свое «родовое», как ему казалось, дворянское право на положение независимого литературно-политического деятеля. Не только литературного, но и политического тоже. Демонстративный «аристократизм» общественно-литературной позиции Пушкина, на которой он утвердился к началу 30-х гг., означал не что иное, как демонстрацию и защиту непреклонной независимости своей литературно-общественной позиции в условиях реакции.

Деятельность декабристов представлялась Пушкину закономерным следствием и проявлением исконной оппозиционности самодержавному деспотизму родовитого дворянства, обеспеченной наследственностью его сословных привилегий. При всей иллюзорности этого представления оно опиралось на реальный и весьма существенный факт русской общественной жизни своего времени: в основном дворянский состав передового отряда ее культурных и политических деятелей, в том числе и первых, объективно буржуазных революционеров — самих декабристов. Сознанием своего сословного, духовного, а отчасти и кровного родства с ними диктовалась потребность Пушкина, как потом и Толстого, ощутить свою личную сопричастность ходу отечественной истории и понять свою родословную как одно из ее слагаемых. «Семейственное», «домашнее», по верному определению Б. М. Эйхенбаума, отношение к национальному прошлому — неотъемлемая черта и лирическая стихия историзма Пушкина.

В ощущении отечественной истории как истории своего «дома» выразились не только сильно преувеличенное представле-

ние поэта о «мятежности» родовитой дворянской «знати», но и его ненависть к новой чиновной «аристократии», т. е. бюрократии, созданной самодержавием, во всем от него зависящей и покорной ему. Пушкин не мог простить Петру «Табели о рангах», полагая ее одной из главных причин образования бюрократии и вытеснения ею из государственного аппарата независимого от самодержавия родовитого дворянства. Отметим, что аналогичной точки зрения придерживался в свое время и Радищев. Общая с Радищевым ненависть к бюрократии заставляла Пушкина не только скорбеть об «уничтожении наших исторических родов», но и полагать, что «семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа» (8, 53). И это также имело свои известные объективные основания и таило в себе немалые художественные возможности, отчасти реализованные в «Капитанской дочке» и ведущие к «Воине и миру» Толстого, где творчески преображенная семейная хроника Толстых-Волконских органически слилась с народной эпопеей. В конечном счете трагическим ощущением исчерпанности высоких гражданских традиций дворянской культуры XVIII—первой четверти XIX в., — традиций, не только растоптанных «чиновной» знатью, но и безнаказанно и при попустительстве той же знати преследуемых «демократической ненавистью» Булгарина и других идеологов верноподданного «мещанства», — продиктован воинственный «аристократизм» творческой позиции Пушкина в годы николаевской реакции. Свое лирическое выражение и историческое обоснование она получила в «Моей родословной» (1830) — этой своего рода общественно-политической декларации Пушкина, декларации его презрения к «чинам» и «крестам», его духовной независимости, обрекающей поэта на положение деклассированного дворянского интеллигента и в этом смысле, говоря иронически, «мещанина».

Понятна мне времен превратность,  
Не прекословлю, право, ей:  
У нас нова рожденьем знатность,  
И чем новее, тем знатней.  
Родов дряхлеющих обломок  
(И по несчастью не один),  
Бояр старинных я потомок;  
Я, братцы, мелкий мещанин.

(3, 261)

В «уничтожении» родовой аристократии Пушкин видел одну из важнейших причин поражения дворянских революционеров, а в том, что они были дворянами, — следствие кардинального отличия исторического пути России, ее прошлого, настоящего, а тем самым и будущего от истории и современности «европейской цивилизации» с ее критическим, решающим эпизодом — первой буржуазной революцией во Франции. Это Пушкин и имел в виду, утверждая в полемике с Полевым: «...феодализма у нас не

было — и тем хуже» (11, 127). Хуже потому, что феодализм по ходу своего развития создал все необходимые предпосылки для возникновения просвещенной и революционной буржуазии, покончившей с абсолютизмом и всеми феодальными пережитками. В конечном счете к отсутствию в России этой ударной социальной силы антифеодального развития («просвещения») и сводилась для Пушкина загадка «формулы» русской истории и самая сложная социально-политическая проблема отечественной современности.

Окончательно, хотя бы только для себя, ее решения Пушкин так и не нашел, но искал до последних дней своей жизни и завещал в качестве открытой и насущнейшей проблемы национального бытия своим преемникам. И в этом больше, чем в чем-либо другом, проявилась необыкновенная историческая прозорливость, реалистическая мощь и честность его художественного мышления. Ибо отсутствие отечественной революционной буржуазии составляло одно из объективных и глубочайших противоречий буржуазного развития России, и разрешить его могла только сама история, только определенное наличие и соотношение социальных сил, которое сложилось лишь в пореформенную эпоху и в последние годы жизни Пушкина еще никак не обозначилось. Но Пушкин стремился предугадать его, исходя из реального соотношения социальных сил современной ему исторической действительности. Этим стремлением определяется общность проблематики таких разных по форме и содержанию произведений Пушкина 1830-х гг., как «Дубровский», «История Пугачева», «Медный всадник», написанная одновременно с ним «Пиковая дама». От остальных перечисленных произведений «Пиковую даму» отличает только то, что ее главный герой, Германн, представляет еще только зарождающуюся в России, но уже властно заявившую о себе во Франции социальную силу, несущую России новые, до того неведомые ей нравственно-психологические и социальные коллизии.

Ход мысли Пушкина был примерно таков: движение дворянских революционеров в России оказалось разгромленным самодержавием, доказав тем самым свое бессилие и могущество самодержавия, понятое Пушкиным как историческая, но во многом трагическая необходимость; крестьянская революция, в близкой возможности которой Пушкина убедили холерные бунты 1830—1831 гг., манила его своей социальной мощью, выявленной грандиозным размахом движения Пугачева. Но последствия крестьянской революции, или хотя бы крестьянской войны, представлялись ему только разрушительными в силу засвидетельствованной той же «пугачевщиной» стихийности, а потому и безрезультатности крестьянского движения, предоставленного самому себе. В этой связи единственной реальной возможностью решительного антикрепостнического преобразования общественно-политического строя России Пушкину представлялась в начале 30-х гг. крестьянская революция, возглавленная и руководимая оппози-

дионной и «просвещенной» частью русского дворянства. Художественной и одновременно исторической проверке возможности такого парадоксального революционного единения социально поллярных сил<sup>40</sup> посвящено большинство эпических замыслов и произведений Пушкина 30-х гг.

Значительное — если не центральное — место среди них занимают различные вариации одного и того же сюжета, в одних случаях доподлинно исторического, в других — вымышленного и современного, героем которого неизменно является деклассированный дворянин, так или иначе выступающий против своего класса с оружием в руках. Таковы герои двух неосуществленных прозаических замыслов — «Романа на Кавказских водах» (1831) и романа «Русский Пелам» (1834). Таков же и Владимир Дубровский, неоконченный роман о котором был написан в конце 1832—начале 1833 г.

По предположению Б. В. Томашевского, сюжет романа подсказан псковскими преданиями о бунте крестьян помещика Дубровского в 1773 г.: воинская команда, посланная для ареста виновных, была встречена вооруженными крестьянами, заявившими, что они по наказу Дубровского будут бить помещиков». <sup>41</sup> Псковские предания безусловно нашли свое отражение в «Дубровском». Но ему предшествовал, как это установлено Н. Н. Петруниной, <sup>42</sup> замысел исторической повести о родовитом дворянине, перешедшем на сторону Пугачева и сражавшемся в его войсках. Опираясь на засвидетельствованную документами фактическую достоверность этого исторического сюжета, Пушкин предпринял попытку развернуть его на материале современности и таким образом обнаружить в ней возможность аналогичного, хотя бы и «разбойного», но тем не менее союза «мятежного» дворянства с готовыми к мятежу крепостными крестьянами.

Попытка себя не оправдала. Реалистической трактовке задуманный Пушкиным характер Владимира Дубровского не поддавался и, впитав традиционные черты благородного романтического разбойника, выделялся своей литературной условностью на фоне реалистически выписанной в романе картины крепостнических нравов и быта. Показательно, что с любовью и пониманием очерченные образы крестьян Дубровского оказались неизмеримо более жизненно и психологически достоверными, нежели романтический по своей структуре образ их предводителя.

Романтическая условность, «литературность» характера мятежного дворянина оказалась также в прямом противоречии с художественным заданием этого образа и обнаружила утопичность самого задания. Вероятно, это и заставило Пушкина весной

<sup>40</sup> Оно, хотя и по-другому, представлялось возможным Гоголю, намекнувшему на это в «Мертвых душах» («Повестью о капитане Копейкине»).

<sup>41</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М.—Л., 1950, с. 755.

<sup>42</sup> Петрунина Н. Н. К творческой истории «Капитанской дочка». — Рус. лит., 1970, № 2, с. 79—92.

1833 г. отказаться от дальнейшей работы над романом и вернуться к исторически достоверному сюжету о дворянине-пугачевце, а затем на время опять оставить его, чтобы написать «Историю Пугачева», первая редакция которой была закончена 2 ноября 1833 г.

Чуть раньше и, по-видимому, одновременно с «Дубровским» Пушкин начинает писать поэму, герой которой, Езерский, подобно ее автору, —

Могучих предков и правнук бедный,

но в отличие от автора отнюдь не оппозиционер, а рядовой «коллежский регистратор», такой же «гражданин столичный»,

Каких встречаем всюду тьму,  
Ни по лицу, ни по уму  
От нашей братья не отличный,  
Довольно смиренный и простой,  
А впрочем, малый деловой.

(5, 95)

От поэмы сохранились только начальные строфы, одни из которых представляют собой новую редакцию «Моей родословной», а другие вошли в написанную вслед за окончанием первой редакции «Истории Пугачева» последнюю поэму Пушкина — «Медный всадник» (ноябрь 1833 г.).

## 11

Подобно «Полтаве», «Медный всадник» — поэма национально-историческая, но ее действие приурочено к современности и разворачивается в Петербурге в тревожные дни грозного ноябрьского наводнения в 1824 г.

Петербург «Медного всадника» — это не только реалистически выписанное место связанного с наводнением повествовательного действия и не только созданная Петром столица преобразованной им русской государственности, но также и образно-символическое средоточие ее исторических судеб, во многом еще проблематичных.

Образ Медного всадника столь же многозначен, как и образ Петербурга. Но сверх того и откровенно фантастичен, поскольку превращает под конец монумент Петра в активно действующее лицо, разгневанное бунтом Евгения и преследующее его всю ночь своим «тяжело-звонким скаканьем». Фантастика имеет психологическую, а тем самым и реалистическую мотивировку, будучи плодом большого воображения Евгения. Как и всякая реалистическая мотивированная фантастика, она имеет символический, до конца логически не определимый смысл, подсказываемый, однако, символикой самого фальконетова памятника Петру. Его композиция воплощает традиционное для искусства эпохи абсолютизма, но известное уже искусству Возрождения уподобление

всадника державному владыке, а его коня — подвластному государству или народу.<sup>43</sup>

В поэме Пушкина уподобление приобретает новое, нетрадиционное в силу его двойственности значение — апологетическое, но далеко не полностью применительно к всаднику, и намекающее на проблематичность грядущих судеб прищипоренного им и стремительно несущегося коня:

Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?

В этом вопросе, ответа на который поэма не дает, — проблемный ее эпицентр. К кому же обращен вопрос? По существу — к русскому народу и государству, текстуально же к Коню, «поднятому на дыбы» Медным всадником — символическим двойником Петра. В смятенном и неприязненном восприятии «бедного» Евгения Медный всадник — «горделивый истукан»; в нем он узнает того, кто в грозные часы наводнения неизменно и

... неподвижно возвышался  
Во мраке медною главой,  
Того, чьей волей роковой  
Под морем город основался...  
Ужасен он в окрестной мгле!

Ужасен, но вместе с тем величествен и загадочен:

Какая дума на челе!  
Какая сила в нем сокрыта!  
А в сем коне какой огонь!  
Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?  
О мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной  
На высоте уздой железной  
Россию поднял на дыбы?

(5, 147)

Но это впечатления и мысли уже не героя поэмы, а ее автора. «Железная узда», «Поднял на дыбы», да еще «над самой бездной» — далеко не с лучшей стороны характеризуют дело Петра. Во Вступлении же к поэме Петр и его дело предстают в совершенно ином свете. Вступление написано в форме взволнованно-лирического монолога автора, восхищенного красотой и величием парадного фасада Петербурга — «военной столицы» созданной Петром Российской империи.

Лирическая часть Вступления завершается апофеозой Петру и его делу, незыблемость которого — залог национального достоинства и величия («самостояния») обновленной им России:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия,

<sup>43</sup> См.: Данте. «Божественная комедия», окончание 6-й песни «Чистилища».

Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия;  
Вражду и плен старинный свой  
Пусть волны финские забудут  
И тщетной злобою не будут  
Тревожить вечный сон Петра!

(5, 137)

Следующий за тем «печальный рассказ» об «ужасной поре» петербургского наводнения является сюжетно-образной конкретизацией «тщетной злобы» враждебной Петру и побежденной Петром (Петербургом) разбушевавшейся стихии «финских волн». Что же значит эта стихия? Только ли слепую и грозную природную силу или нечто большее и подразумеваемое? Если только первое, то как и в каком смысле она побеждена и пленена Петром? Ведь весь «печальный рассказ» об «ужасной поре» ее разрушительного действия свидетельствует об обратном. Кроме того (и главное): если наводнение, с которым неразрывно связан сюжетный каркас повествования, не означает ничего, кроме самого себя, то «Медный всадник» оказывается не национально-исторической поэмой, а чем-то подобным петербургским повестям «натуральной школы». Нужно отметить, что поэма Пушкина предвосхищает многие элементы поэтики «натуральной школы» — принципы сочувственного изображения «маленького человека» и резкого обнажения социальных контрастов петербургской действительности, жертвой которой и является «маленький человек», по большей части мелкий чиновник. Но Евгений «Медного всадника» — «маленький человек» и чиновник особого сорта. Он такой же, как и автор, «родов дряхлеющих обломок, И по несчастью, не один» («Моя родословная»), но в отличие от автора забывший о своих родовых прерогативах и превратившийся, как и многие ему подобные, в настоящего «мещанина», заурядного и смиренного российского обывателя эпохи николаевской реакции. Об этом говорят «светлые мечты» Евгения дослужиться до «мещечка» и обрести тихую семейную пристань, сочетавшись законным браком с такой же бедной, как он сам, и любимой им Парашей. О Параше мы не знаем ничего, кроме того, что она бедна и проживает с овдовевшей матерью в «ветхом домике» на окраине Петербурга. Но мы знаем, что экономическая, политическая, духовная деградация дворянства явилась, по убеждению Пушкина, прямым и роковым следствием петровских реформ, лишивших обновленную ими Россию социальной силы, которая могла бы ограничить самодержавный произвол и возглавить дальнейший национальный прогресс. Представляется, что именно это несомненное для Пушкина противоречие реформ Петра и образует проблемное ядро символического сопряжения сюжетно-образной ткани петербургской поэмы Пушкина со всем комплексом волновавших его проблем настоящего, прошлого и будущего России. «Мещанское», обывательское смирение, характеризующее Евгения в начале по-

змы, в дни наводнения оборачивается его беззащитностью. Перед чем? По прямому, «натуральному» смыслу повествования — перед разбушевавшейся стихией «финских волн». Но их разрушительная стихия страшна не только мелкому петербургскому люду, к которому принадлежат Евгений и его возлюбленная, но и «новой столице» преобразованной Петром русской государственности, самому Петербургу, «волей роковой» того же Петра основавшемуся «под морем».

«Воля» Петра, противоречивость его деяний и есть точка символического сопряжения всех сюжетно-образных компонентов повествования о бедном петербургском чиновнике, как натуральных, так и фантастических, с историческими, во многом загадочными судьбами послепетровской России.

В этой связи следует обратить внимание на то обычно не учитываемое обстоятельство, что экспрессивное изображение наводнения выдержано в стиле традиционного для русской литературы первой трети XIX в., в том числе и для творчества Пушкина, метафорического уподобления исторических потрясений — мятежа, бунта, иноземного нашествия — «грозе», «буре», «морскому волнению» или просто «волнам». Правда, в «Медном всаднике» имеет место, казалось бы, обратное — уподобление разбушевавшейся природной стихии грозному историческому потрясению. Но суть дела от этого не меняется, ибо ассоциативная связь между прямым и переносным значением уподобления остается той же. И пренебрегать ею нельзя. Помимо прочего она проясняет и подразумеваемую семантику упомянутой во Вступлении к поэме «вражды» к Петру, «тщетной злобы» плененных им «финских волн». Финских — значит иноземных, что заставляет вспомнить следующие строки стихотворения Пушкина «Бородинская годовщина» (1831):

Сильна ли Русь? Война, и мор,  
И бунт, и внешних бурь напор  
Ее, беснуясь, потрясали —  
Смотри ж: все стоит она!  
А вокруг ее волненья пали...

(3, 275)

По идее и стилю эти строки, обращенные к внешним «врагам России», угрожавшим ей в дни польского восстания 1830 г. военной интервенцией, созвучны одному из несомненных семантических оттенков символической образности петербургской поэмы Пушкина — несокрушимой, несмотря на все военные и внутренние потрясения, международной мощи обновленного Петром Русского государства. Что же касается метафорического уподобления природной стихии наводнения грозному для России внутреннему потрясению, то оно в значительной мере подсказано тем уроком, который извлек Пушкин из детально изученного им движения Пугачева.



Ужасный день!  
Нева всю ночь  
Рвалась к морю против бури,  
Не одолев их буйной дури...  
И спорить стало ей невмочь...  
И вдруг, как зверь остервенясь,  
На город кинулась.

Осада! Приступ! злые волны,  
Как воры, лезут в окна. Челны  
С разбега стекла бьют кормой.  
Лотки под мокрой пеленой,  
Обломки хижин, бревна, кровли,  
Товар запасливой торговли,  
Пожитки бледной нищеты,  
Грозой снесенные мосты,  
Гроба с размытого кладбища  
Плывут по улицам!

Народ  
Зрит божий гнев и казни ждет.

(5, 140)

Все это, вплоть до конкретных деталей, очень близко к описанным в «Истории Пугачева» «бедствиям» Казани, Саратова и других осажденных или захваченных пугачевцами городов (9, 63, 73—74). Так или иначе, но несомненно одно: катастрофическому для Евгения и бедственному для «града Петра» буйству стихии противостоит в поэме несокрушимая, но тяжелая и грозная, застывшая в металле мощь Медного всадника «с простертою рукою», как бы парящего «в неколебимой вышине Над возмущенною Невою».

Последняя встреча с отлитым в металл монументом «державца полумира» пробуждает у впавшего в безумие Евгения воспоминание об ужасе пережитого им в дни наводнения на той же, тогда затопленной «Петровой площади» и на миг превращает «бедного безумца» в исполненного ненависти и возмущения бунтаря.

Стеснилась грудь его. Чело  
К решетке холодной прилегло,  
Глаза подернулись туманом,  
По сердцу пламень пробежал,  
Вскипела кровь. Он мрачен стал  
Пред горделивым истуканом  
И, зубы стиснув, пальцы сжав,  
Как обуянный силой черной,  
«Добро, строитель чудотворный! —  
Шепнул он, злобно задрожав, —  
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав  
Бежать пустился.

(5, 148)

Думается, что выражения «обуянный силой черной», «злобно задрожав» (ср. с «тщетной злобой» финских волн) равно как и «стремглав бежать пустился» исключают возможность усматри-

вать в «бунте» Евгения и его «безумии» апофеозу хотя и обреченного на поражение, но героического революционного деяния. «Бунт» Евгения бесперспективен и не означает ничего, кроме бессильной вспышки протеста деклассированного дворянина против его собственного социального и политического «уничтожения». Здесь просвечивает одна из самых трагических для Пушкина его мыслей, к которой он пришел в работе над «Историей Пугачева», — мысль об истерпанности прогрессивной роли «просвещенного» и «родовитого» дворянства в истории России.

Мысль Пушкина-художника всегда опережала и как бы программировала его исторические изыскания и в свою очередь корректировалась и обогащалась ими. Такой коррекцией и социальной конкретизацией исторической проблематики «Медного всадника» явился последний, незавершенный труд Пушкина «История Петра». Ее замысел возник еще в 1827 г., но к его осуществлению Пушкин приступил только в 1834 г., т. е. после того, как написал «Историю Пугачева» и создал «Медного всадника». Таким образом, и здесь, как это было с «Историей Пугачева», которой предшествовал и «Дубровский» и замысел повести о дворянине-пугачевце, Пушкин-художник опережает Пушкина-историка, стимулируя его мысль, выдвигая перед ней задачу аналитического, документированного исследования тех фундаментальных проблем национального бытия, которые охватывались грандиозным по идее и символическим по своей структуре художественным синтезом «Медного всадника». В силу исключительной объемности этого синтеза его можно назвать философским. Но при этом следует отдавать себе отчет в том, что своей философии истории Пушкин не создал и не стремился создать. В отличие от поколения Белинского и Гоголя и подобно декабристам, его интересовала не общая теория исторического процесса, а конкретная социально-политическая история России и других европейских стран, в которой он искал столь же конкретные и преимущественно политические ответы на важнейшие проблемы самой русской жизни, порожденные общим кризисом крепостнических отношений, поражением декабристов и наступившей вслед за тем жестокой общественно-политической реакцией.

Философско-историческое осмысление этих проблем, впервые почувствованных и сформулированных Пушкиным — художником и историком, стало делом последующих литературных поколений, до которого сам Пушкин не дошел. Но вместе с самими проблемами преемники Пушкина, начиная с Лермонтова и Гоголя и кончая Достоевским и Толстым, наследуют его концепцию национального прогресса, предполагающую вместе с преодолением крепостнической отсталости национального бытия и предохранение его от отрицательных сторон «европейской», т. е. буржуазной, цивилизации. Ее пороки одним из первых заметил Пушкин, и противодействие им составляет существеннейший аспект заве-

щанного им потомкам идеала национального «самостояния» России — залога ее великого будущего.

Почти одновременно с «Медным всадником» Пушкин той же болдинской осенью (октябрь—ноябрь) 1833 г. создает прозаическую петербургскую повесть «Пиковая дама». Как и «Медный всадник», она не лишена фантастики, реалистически мотивированной безумием героя. В обоих случаях фантастика переключает естественный план повествования в символическое, т. е. непосредственно словами не выразимое художественно-историческое обобщение. Но герой повести, военный инженер Германн — прямой антипод «родов униженных обломку», Евгению «Медного всадника».

Германн — «сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал», вполне достаточный для того, чтобы жить скромно, но безбедно, о чем Евгений может только мечтать. Но Германну этого мало. Он честолюбец, лишенный каких бы то ни было наследственных привилегий, одержимый жаждой обогащения, необходимого ему для завоевания прочного положения в петербургском дворянском «свете», человек энергичный и в то же время расчетливый. В конце 1820-х—начале 1830-х гг. такого рода честолюбцы, сформировавшиеся в эпоху Империи Наполеона и Реставрации, становятся главными героями романов Стендаля (Жюльен Сорель — «Красное и черное»), Бальзака (Растиньяк — «Отец Горио») и др.

Германн — русский вариант такого типа литературных героев. Как и его французские собратья, он наследует от романтического героя байронического толка энергию страстей, но одержим только одной — и отнюдь не романтической — страстью личного обогащения и преуспеяния. Внешним, но эпохальным знаком принадлежности Германна к этому литературному и социальному типу служит сходство с Наполеоном — кумиром Жюльена Сореля и многих героев Бальзака.

Создавая русский вариант героя «общеевропейского» времени, Пушкин трактует его существенно иначе, чем французские писатели. В романах Стендаля и Бальзака действия и судьба удачливого (Растиньяк) или неудачливого (Жюльен Сорель) честолюбца, движимого одним только «личным интересом», — трагическая, но естественная норма общественного самоутверждения всякого незаурядного человека, уподобляющая жизнь карточной игре. В повести же Пушкина психология и действия алчущего богатства честолюбца — аномалия, своего рода нравственная и социальная болезнь «века», охватившая западный, буржуазный мир и угрожающая России.

## 12

Если взять весь комплекс социально-исторических проблем творчества Пушкина 30-х гг. в их идейно-художественной взаимосвязи, то обнаружится, что по своей масштабности он не усту-

дает философско-исторической широте художественной проблематики исторического романа Толстого «Война и мир», тем более что ее общие контуры как бы уже намечаются в «Рославлеве» — неоконченном романе Пушкина, задуманном и начатом в 1831 г.

Единственным романом — и не случайно историческим, — который Пушкину удалось создать, явилась «Капитанская дочка».

Некоторые исследователи называют ее повестью. Это справедливо, но только по внешнему признаку — относительно небольшому объему. Что же касается проблематики этого «вымыпленного повествования» об одном из самых драматических не только событий, но вместе и аспектов национально-исторического бытия послепетровской России, то не будет преувеличением сказать, что его отличает поистине эпопейная широта художественно-исторического обобщения. И поэтому «Капитанскую дочку» по праву и по аналогии с маленькими трагедиями можно назвать «маленькой эпопеей».

Малая форма, которую обретают в творчестве Пушкина самые монументальные и объемные литературные жанры — трагедия и роман, — явление не случайное. Оно продиктовано настойчивыми поисками поэтом «формулы» русской истории. Как и всякая «формула», она требовала максимально концентрированного выражения авторской мысли, предельно обобщенного образного воплощения в каждом произведении или цикле произведений той или иной из обнимаемых ею проблем (исторических тенденций) национального бытия.

Каждое из созданных в 30-е гг. эпических произведений Пушкина вносило новое в логику его исторического мышления, уточняло и корректировало его важнейшие художественные замыслы и в то же время определялось ими. Так, задуманный еще в 1832 г. роман о дворянине-пугачевце, замысел которого не раз — и существенно — менялся, Пушкин смог довести до конца, да и то далеко не сразу, лишь после того, как, изучив доскональным образом все доступные ему архивные, мемуарные, фольклорные материалы, написал «Историю Пугачева».<sup>44</sup>

В ходе и в результате работы над этим собственно историческим трудом развеялись надежды Пушкина на возможность союза дворянской революции с крестьянской в силу сложившегося убеждения в том, что «весь черный народ был за Пугачева. . . одно только дворянство было открытым образом на стороне правительства» (9, 377). Кроме того, Пушкин убедился в грозной силе стихийной ненависти «черного народа» к дворянству, оправданной невыносимыми тяготами творимых над народом насилий, а вместе с тем и в той опасности для дворянства, которую таила и таит стихия народного возмущения, — и не только для дворян-

<sup>44</sup> О хронологическом соотношении эволюции замысла романа из времён Пугачева с созданием его «Истории» см.: Петрунина Н. Н. Пушкин — художник и историк в работе над пугачевской темой (1833—1834). Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1972.

ства, но и для русского государства в целом, поскольку другой способной к государственному управлению социальной силы, кроме дворянства, Пушкин в России 1830-х гг. не видел.

Под воздействием далеко идущих выводов, сделанных Пушкиным из изученных им предпосылок и результатов движения Пугачева, существенно деформировался и замысел романа из времен этого движения. До того центральный для него политический вопрос союза крестьянской и дворянской революции отступил перед неизмеримо более широкой социальной проблемой нарастающего классового антагонизма крестьянской и дворянской России, в связи с чем художественный эпицентр повествования переместился с образа дворянина-пугачевца на образ самого Пугачева — яркого и полномочного носителя народного самосознания во всей его стихийной мощи и политической аморфности. К Пугачеву сходятся все сюжетные линии «Капитанской дочки», а любовная интрига повести — отношения Гринева и Маши Мироновой имеют художественный интерес лишь постольку, поскольку сюжетно мотивируют кульминационный момент «странных» отношений Гринева и Пугачева: фактически самовольную (под покровом случайности) явку верного своему воинскому долгу дворянина, офицера правительственных войск, в стан Пугачева за помощью.

Пугачев — первый полнокровный народный характер в творчестве Пушкина и в русской литературе в целом. В изображении Пушкина Пугачев — талантливый вождь стихийно возникшего движения народных масс, о чем в «Истории Пугачева» сказано так: «Все предвещало новый мятеж. Недоставало предводителя. Предводитель сыскался!» (9, 12).

Будучи плотью от плоти восставшего «черного» народа, Пугачев «Капитанской дочки» весьма трезво оценивает народные и свои собственные возможности. На вопрос Гринева о его дальнейших планах Пугачев отвечает: «Бог весть. Улица моя тесна; воли мне мало. Ребята мои умничают. Они воры. Мне должно держать ухо востро; при первой неудаче они свою шею выкупят моею головою» (8, 352). Поэтому планы Пугачева не идут дальше того, чтобы хоть сколько-нибудь «поцарствовать», подобно Гришке Отрепьеву. «Как знать? Авось и удастся», — говорит Пугачев. В сущности вся его политическая программа сводится к формуле «хоть день, да мой». Такова мораль калмыцкой сказки об орле и вороне, которую он рассказывает Гриневу: «... чем триста лет питаться падалью, лучше раз папиться живой кровью, а там что бог даст!» (8, 353).

Стихийная энергия, но вместе с тем и анархическое своеволие, переменчивость ближайших соратников Пугачева характеризуют и общий колорит крестьянского бунта в усадьбе Гриневых, изображенного в «Пропущенной» (не вошедшей в окончательный текст) главе. И естественным следствием всего этого звучит сказанное в окончательном тексте о последних днях уже

разбитого пугачевского восстания. «Не стану описывать нашего похода и окончания войны. Скажу коротко, что бедствие доходило до крайности... Правление было всюду прекращено: помещики укрывались по лесам. Шайки разбойников злодействовали повсюду; начальники отдельных отрядов (посланных в погоню за Пугачевым, уже бегущим к Астрахани)<sup>45</sup> самовластно наказывали и миловали; состояние всего обширного края, где свирепствовал пожар, было ужасно... Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» (8, 364).

Кому принадлежит это итоговое и решительное суждение? Только Гриневу или Пушкину тоже? Вопрос до сих пор остается дискуссионным. И единственным аргументом в пользу того, что сам Пушкин так думать не мог, служит то, что оно вложено им в уста «бесцветного», «недалекого» Гринева. Но если так, то почему это относится только к данному случаю и не распространяется на многое другое, в частности на невольное уважение, симпатию, временами прямое сочувствие, характеризующие личные взаимоотношения Гринева с Пугачевым, вплоть до «странной» мысли Гринева искать у этого «вора и разбойника», против которого он воюет, помощи после того, как в ней отказал екатерининский генерал, руководивший обороной Оренбурга. Нельзя не считаться и с тем, что «Капитанская дочка» написана в форме столь высоко ценимых Пушкиным «семейственных преданий», принадлежащих перу Гринева и поучительных для его «внука», современника Пушкина, а тем самым и для всего современного ему дворянства. Да и так ли уже «бесцветен» Гринева? Он выглядит таковым только по сравнению с Пугачевым, что безусловно входило в замысел Пушкина. Но Пугачев — личность историческая и исключительная, а Гринева — вымышленная и ординарная, характеризующая средний уровень самосознания родовитой дворянской молодежи екатерининских времен, ее «домашнее» воспитание, незавидное материальное и общественное положение, т. е. он представитель той части дворянства, об «уничтожении» которой Пушкин сожалел и принадлежностью к которой гордился. И почему при всей его якобы бесцветности и посредственности Гринева наделен несомненным душевным благородством, мужеством, прямоотой и чистотой чувств, в то время как перешедший на сторону Пугачева бывший гвардейский офицер Швабрин изображен негодяем, интриганом и насильником? Кроме того, Гринева — «недоросль», 17-летний неопытный юноша — подвергся тяжелому испытанию грозными историческими событиями, участником которых он оказался, и с честью выдержал это испытание. Нельзя же всерьез полагать, что верность Гринева своему дворянскому и воинскому долгу свидетельствует о его «посредственности». Она свидетельствует совсем о другом — об исторической необходимости, которая за-

<sup>45</sup> Так в «Процупенной главе» (8, 383).

ставила оппозиционную правительству часть дворянства сражаться на стороне правительства против Пугачева. Кроме того, Гринев дан в процессе становления его характера, воспитания историей. И он извлек из всего пережитого тот урок, который должны извлечь из его «семейственных воспоминаний» потомки, т. е. все честное и думающее дворянство времен Пушкина. И урок этот в том, что судьба и благополучие дворянства всецело зависят от его отношения к крестьянству и требуют гуманного прежде всего отношения к «черному народу», мирное сосуществование с которым только и может предохранить Россию от «бунта бессмысленного и беспощадного».

В «Капитанской дочке» отчетливо звучит мотив благодарности народа за всякое оказанное ему добро и внимание. Подаренный Гриневым «вожатому» заячий тулупчик спасает Гринева от казни, завоевывает ему прочное расположение и доверие Пугачева. Беспощадные к жестоким помещикам и начальникам пугачевцы защищают хорошо относившихся к ним офицеров. Все это рисует народ добрым и великодушным по природе, но ожесточенным своим бесправием и нищетой.

В навеянном встречей с «вожатым» и безусловно символически-«пророческом» сне Гринева его умирающий отец неожиданно подменяется «посаженым отцом» в образе «мужика» с черной бородой. От его топора комната наполняется трупами. Но Гринева, скользящему по кровавым лужам, «страшный мужик» не угрожает, а, «весело поглядывая», «ласково» окликает его: «Не бойсь, подойди под мое благословение» (8, 289). Так, и в символическом только плане, перспектива идейного руководства крестьянским движением со стороны «мятежного» дворянства уступает место мысли о настоятельной для дворянства и правительства необходимости удовлетворить законные требования закрепощенного народа и тем заслужить его доверие — «благословение».

Все сказанное отнюдь не умаляет величия Пушкина, а только свидетельствует о поразительной трезвости его исторического и политического мышления и прогнозов, всегда опиравшихся на так или иначе понятую историческую необходимость, определяемую объективным соотношением социальных сил. Изображать же Пушкина идеологом крестьянской революции значит перекрашивать его из реалиста в революционного романтика или уподоблять Чернышевскому, пренебрегая исторической логикой развития русского литературно-общественного сознания от эпохи дворянской революционности к эпохе революционно-демократической.

Освещение, которое получает в «Капитанской дочке» перспектива крестьянской революции, впервые намеченная Радищевым, безусловно во многом преодолевает сословную и историческую ограниченность декабристской идеологии, не говоря уже о ее эстетических принципах, но отнюдь не во всем продолжает

Радищева и никак еще не превосходит Чернышевского. Намекая на близкую возможность нового взрыва народного возмущения, Пушкин далек от того, чтобы «звать Русь к топору». Как «Историей Пугачева», так и «Капитанской дочкой» он предупреждает современников о той кровавой анархии, которая грозит русскому государству и обществу, если их деспотические и крепостнические порядки вынудят «черный народ» снова взяться за топор. В этом предупреждающем значении кровавый топор и появляется в символическом сне Гринева.

Исследуя и объясняя прошлое, Пушкин-историк — автор «Истории Пугачева» предоставляет современникам самим сделать нужные выводы из своего «конечно несовершенного, но добросовестного труда» (9, 1). Пушкин-художник обращает свой исторический роман к будущему, т. е. на основе добытого историком знания прошлого прогнозирует будущее и оценивает настоящее. Соотнесенность повествования о прошлом с современностью обозначается назидательным обращением Гринева к внуку, которое заключает повествование; будущее же сопрягается и с прошлым, и с настоящим только в символическом сне Гринева, да и то в форме предчувствия, видения, контуры которого неясны, проблематичны.

Работа над «Капитанской дочкой» окончательно завершилась только в октябре 1836 г. «Капитанская дочка» — самый монументальный художественный опыт Пушкина-прозаика. Напечатанная в IV книге «Современника» за 1836 г., вышедшей за два месяца с небольшим до гибели Пушкина, она явилась последним его повествовательным произведением и вместе с тем «маленькой», но первой в истории русской литературы доподлинно народной эпопеей, т. е. тем, к чему изначально было устремлено творчество ее великого автора.

### 13

Прослеженное выше движение Пушкина от южных поэм к роману в стихах и далее — к художественной и исторической прозе характеризует основное направление и важнейшие вехи его творческой эволюции. Она была движением не только от романтизма к реализму, но потенциально и к вершинной, самой объемной реалистической форме — социально-психологическому роману. Такого романа Пушкин создать не успел. Но неуклонно и целеустремленно шел к нему и подготовил почву для его возникновения, причем не только своей прозой, но и поэзией, и прежде всего лирической.

Лирическое слово Пушкина преодолевает жанрово-стилистическую ограниченность, а тем самым и психологическую условность созданного Жуковским и Батюшковым «языка чувств», но, сохраняя его «субъективность», отвечает задачам уже не



только романтического самовыражения, но и реалистического самопознания авторской личности, познания объективной ценности и динамики ее действительных психологических состояний в тех или иных жизненных обстоятельствах. В этом отношении лирика Пушкина обладает всей полнотой психологического реализма, реалистического постижения внутреннего мира личности, его неповторимой индивидуальности и вместе текучести. Но личности только самого поэта, его собственного духовного опыта. И это то, что отличает лирику Пушкина от всех других его произведений, особенно прозаических, в которых при всей точности психологического рисунка духовный мир эпического героя раскрывается не изнутри, а со стороны его внешних социально-исторических и бытовых проявлений.

К лирике Пушкина в широком и общеупотребительном смысле этого слова относятся все его поэтические произведения малой формы, именуемые в отличие от их большой формы — поэмы — стихотворениями. Но разграничение по этому признаку его поэтического наследия на лирику и эпiku весьма условно. Поэмы Пушкина, как и его «роман в стихах», насквозь лиричны, а многие и многие стихотворения, в том числе и значительнейшие, относятся к малым формам лиро-эпического рода: балладе («Песнь о вещем Олеге», 1822; «Утопленник», 1829), легенде («Жил на свете рыцарь бедный», 1829 и 1835), посланию — дружескому, условному, сатирическому («В. Л. Давыдову», 1821; «К Овидию», 1821; «На выздоровление Лукулла», 1834), к философско-исторической элегии или медитации («Наполеон», 1820; «К морю», 1824; «К вельможе», 1830).

Однако четких жанровых очертаний стихотворения Пушкина, в том числе и лиро-эпические, за исключением самых ранних, уже не имеют. Как правило, в них сочетаются элементы различных жанрово-стилистических традиций русской поэзии, в одних случаях «легкой» (элегии и дружеского послания), в других — гражданской, политической (оды и сатиры), в третьих — как «легкой», интимной, так и гражданской, публицистической. Наиболее постоянным и емким становится сочетание и взаимообразование родственных, но далеко не однородных стилей интимной и философско-исторической элегии с максимально приближенным к разговорному языку стилем дружеского послания.

Многие из лиро-эпических стихотворений Пушкина, как южного периода, так и последующих годов, заметно тяготеют к медитативно-исторической элегии, ранние и лучшие образцы которой были созданы Батюшковым («На развалинах замка в Швеции», 1814; «Переход через Рейн», 1817) и Баратынским («Финляндия», 1820; «Рим», 1820). Меланхолическое, типично элегическое раздумье о бренности всего земного облечено в медитациях Батюшкова и Баратынского в форму воспоминания о безвозвратно ушедших временах и деяниях античной, средневековой или легендарной оссиановской «древности». Опыты Пуш-

кина в том же роде начиная с самых ранних («Лицинию», 1815) отличает непосредственное соотнесение исторических мотивов, в том числе и ближайшего прошлого («Воспоминания в Царском селе», 1814), с современностью в качестве поучительных для нее «уроков». Превращаясь тем самым в определенную форму осмысления современности, исторические воспоминания сочетаются в таких стихотворениях Пушкина с лирическими раздумьями о его собственной судьбе и судьбе своего поколения.

Восприятие современности как живой, творящейся истории, проникнутое ощущением своей личной сопричастности ее ходу и превращениям, отличает лирические медитации Пушкина от условного, абстрактного еще историзма и психологизма медитативных элегий Батюшкова и Баратынского.

Из стихотворений южного, романтического периода в этом отношении особо примечательны два — «К Овидию» (1821) и «К морю» (1824). Оба стихотворения в равной мере автобиографичны и историчны, но прямо противоположны по своей эмоциональной тональности — приподнято оптимистической в первом случае и сугубо пессимистической во втором.

Лирическая тема послания «К Овидию» разворачивается в плане аналогии судьбы автора — бессарабского «изгнанника» — и его великого собрата, сосланного римским императором Октавианом Августом в те же (по легендарному преданию) бессарабские степи. Но, воскрешая в памяти исполненные отчаяния и мольбы о прощении «песнопения» (элегии) сосланного Овидия и сочувствуя ему, Пушкин не разделяет и даже осуждает его «уныния и слезы» и «мольбы». Пушкин ощущает себя «равным» прославленному древнеримскому поэту только «участью»,

Но не унизил век изменой беззаконной  
Ни гордой совести, ни лиры непреклонной.<sup>46</sup>

(2, 127)

Непреклонная гордость, верность себе автора стихотворения и душевная слабость его адресата имеют четкую историческую мотивировку. Овидий —

Златой Италии роскошный гражданин

— воспринял Бессарабию «отчизной варваров», «свирепых сынов» «хладной Скифии», какой она и была в его время; для автора же, «сурового славянина», она оказалась страной благодатного и уже окультуренного Юга, озаренной к тому же светом вспыхнувшего по соседству греческого восстания против турецкого владычества.

Здесь, лирой северной пустыни оглашая,  
Скитался я в те дни, как на брегах Дуная  
Великодушный грек свободу вызывал,

<sup>46</sup> Эти два стиха белого автографа в печатный текст не вошли явно по цензурным соображениям и были заменены в нем шестью стихами, приводимыми нами ниже,

И ни единый друг мне в мире не внимал;  
Но чуждые холмы, поля и рощи сонны,  
И музы мирные мпо были благосклонны.

(2, 221)

В стихотворении декларированы оптимизм и независимость творческой позиции Пушкина в условиях южной ссылки.

Печальным эпилогом этого периода жизни и деятельности поэта, внезапно оборванного насильственным удалением его из Одессы в Михайловское, звучит стихотворение «К морю». Оно написано в 1824 г., вскоре после прибытия в Михайловское.

Скорбное прощание с морем — это прощание поэта со всем, что было пережито им на юге, и прежде всего с вольнолюбивыми надеждами, последний луч которых померк вместе с гибелью «властителя дум» его поколения, «певца» моря, подобно морю «могучего», «глубокого, неукротимого», — Байрона. Смерть Байрона, сражавшегося в рядах греческих повстанцев, а до того смерть «угасшего» в бесславной ссылке Наполеона — символы времени, которое исчерпало свои революционные возможности и духовные силы, а потому обрекает народы Европы на политическое и духовное прозябание под гнетом восторжествовавшей реакции. Но заточенный в северную «пустыню» Михайловского поэт наперекор времени остается верен всему, что символизирует в стихотворении поэтический образ «свободной» морской стихии:

Прощай же, море! Не забуду  
Твоей торжественной красы  
И долго, долго слышать буду  
Твой гул в вечерние часы.  
В леса, в пустыни молчаливы  
Перенесу, тобою полн,  
Твои скалы, твои заливы,  
И блеск, и тень, и говор волн.

(2, 333)

Верность во всех обстоятельствах «памяти сердца» — сквозной мотив и неизменный нравственный постулат лирики Пушкина.

Нерасторжимое единство поэтических раздумий Пушкина о времени и о себе отличает и все его последующие лиро-эпические медитации, приобретая с годами все большую историческую конкретность и принципиальность, идейную заостренность. Значительнейшая из таких облеченных в форму послания медитаций — стихотворение «К вельможе», написанное знаменитой болдинской осенью 1830 г.

В стихотворении дан лапидарный, но поразительно емкий по мысли обзор пути, пройденного европейским обществом, включая и русское, от эпохи Просвещения через грозные катаклизмы французской революции к современности, охваченной бездуховными, меркантильными заботами и интересами. Идеализированный образ не названного, но легко угадываемого адресата посла-

ния — екатерининского «вельможи», несметного богача, известного ценителя и собирателя художественных достопримечательностей князя Н. Д. Юсупова остро полемичен. Приписанные ему черты просвещенного эпикурейца, аристократа екатерининских времен противопоставлены суете и низменности буржуазного практицизма современности и непосредственно «целят» в литературных врагов Пушкина, «торговых» журналистов — Булгарина, Греча и др. Личные впечатления Пушкина, не раз посещавшего Юсупова в его прославленной подмосковной резиденции Архангельское, отражены в заключительных строках стихотворения:

Так, вихорь дел забыв для муз и неги праздной,  
В тени порфирных бань и мраморных палат,  
Вельможи римские встречали свой закат.  
И к ним пздалека то воин, то оратор,  
То консул молодой, то сумрачный диктатор  
Являлись день-другой роскошно отдохнуть,  
Вдохнуть о пристани и вновь пуститься в путь.

(3, 220)

В итоге сопричастность поэта неотвратимому ходу истории, очерченному в стихотворении, сопрягается с самоощущением поэта, его творческой и независимой личности, лишенной «пристани». В написанном той же осенью стихотворении «Моя родословная» разлад поэта с современностью оформляется в четкую и опять же исторически и социально обоснованную декларацию непреклонного идейно-творческого противостояния поэта враждебным ему силам и устремлениям общественной жизни (см. выше 10-й раздел главы).

К проблематике этих двух стихотворений восходят все эпические замыслы и произведения Пушкина 30-х гг., как поэтические, так и прозаические, не только художественные, но и собственно исторические. Но важно отметить: оба стихотворения, каждое по-своему, отражают те далеко идущие выводы, к которым их автор пришел в результате предпринятой им в том же 1830 г. и незавершенной работы над историей французской революции. И это один из примеров того, что лирика была творческой лабораторией мысли Пушкина, а лирическое слово — наиболее органическим средством самосознания и самоутверждения поэта как человека, художника и гражданина.

Этим обуславливается, вероятно, и всеобъемлющее значение, которое приобретает в его зрелой лирике тема поэта, и бесконечное многообразие ее психологических, идейных, а соответственно и стилевых оттенков. Но почти во всех случаях она обретает форму или включает элементы творческой, а часто и общественной декларации. И это принципиально отличает зрелые стихотворения Пушкина от его политической лирики конца 1810-х гг., общественные мотивы которой с творческой позицией поэта еще

не соотносены и на индивидуальное своеобразие не претендуют. (См. 2-й раздел главы).

Собственно политических стихотворений в зрелой лирике Пушкина немного. Но присущие ей и весьма острые политические тенденции всегда сопряжены с определенной общественной ситуацией и творческой позицией поэта именно в данной ситуации.

По стилистическому оформлению темы поэта особое место занимают цикл «Подражания Корану» (1824) и стихотворение «Пророк» (1826).

Прямых заимствований из Корана, кроме фразеологических, в «Подражаниях» ему почти нет.<sup>47</sup> Но отвлеченная от него тема высокой миссии боговдохновенного Пророка, равно как и восточная экспрессия ее стилистического оформления, служат «внешней», остраненной и завуалированной формой утверждения общественной миссии и ответственности русского поэта — самого Пушкина — в условиях поражения и спада освободительной борьбы народов Европы и ее проблематичности в России.

Не я ль в день жажды наполни  
Тебя пустынными водами?  
Не я ль язык твой одарил  
Могучей властью над умами?  
Мужайся ж, презирай обман,  
Стезю правды бодро следуй,  
Люби сирот, и мой Коран  
Дрожащей твари проповедуй.

(2, 352)

Этими строками, заключающими первое стихотворение цикла, и формулируется его сквозная лирическая тема, метафорически уподобляющая поэтический дар «боговдохновенному дару» пророческого глагола. В жизнеутверждающей тональности Корана, пронизанного восточным культом земных радостей, Пушкин нашел остраненную, цензурно приемлемую форму своего собственного творческого самоутверждения как «певца» освободительных и гуманистических устремлений современности.

Существенно иное, суровое, трагически гневное, но также метафорическое оформление темы поэта получает в стихотворении «Пророк». Ориентированное на обличительный стиль речений библейских пророков, оно может рассматриваться как «подражание Библии» — в том смысле, что отличается от «Подражаний Корану» не принципом, а только материалом стилистического воплощения лирической темы. По мнению некоторых исследователей,<sup>48</sup> стихотворение написано под непосредственным впечатлением известия о казни декабристов и выражает негодование поэта, потрясенного и возмущенного этой правительствен-

<sup>47</sup> Пушкин. Стихотворения, т. 3. Л., 1955, с. 798 — примечание Б. В. Томашевского.

<sup>48</sup> См.: История русской литературы в трех томах, т. 2. М.—Л., 1963, с. 316.

ной акцией, требующей от него, по «гласу» бога, гневного обличения торжествующего зла.

«Встань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моею,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей».

(3, 31)

В особом и самом сокровенном для Пушкина нравственно-психологическом аспекте тема поэта получает свое — опять же сугубо остраненное — выражение в стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный» (1829, 1835). Это печальнейшая и удивительнейшая лирическая повесть о чистоте и трагической участи души, испепеленной пламенем ее прекрасной «мечты». Стихотворение стилизовано под средневековую легенду, сюжет которой, казалось бы, маловероятный, отражает одну из реальных черт средневекового сознания — эротическую экзальтацию католического культа богоматери. С ним связана и такая специфическая средневековая добродетель, как куртуазная преданность рыцаря «прекрасной даме» — избраннице его сердца. Такой избранницей героя легенды Пушкина стала сама богоматерь. Но «бедный рыцарь» —

Молчаливый и простой,  
С виду сумрачный и бледный,  
Духом смелый и прямой

— изображен отнюдь не религиозным фанатиком, а человеком, безраздельно охваченным самым прекрасным из всех человеческих чувств — земной любовью в ее самом высшем выражении, ибо это любовь не к реальной женщине, а к идеалу женственности и духовной красоты, олицетворенному богоматерью, согласно ее средневековому католическому культу.

Он имел одно виденье,  
Непостижное уму,  
И глубоко впечатленье  
В сердце врезалось ему...

С той поры, стгорев душою,  
Он на женщин не смотрел,  
Он до гроба ни с одною  
Молвить слова не хотел...

Полон чистою любовью,  
Верен сладостной мечте  
А. М. Д. своею кровью  
Начертал он на щите...  
Возвратясь в свой замок дальний,  
Жил он строго заключен;  
Все безмолвный, все печальный,  
Как безумец умер он.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Пушкин. Стихотворения, т. 3, с. 501—502. — А. М. Д. = А. М. Д.: Ave Mater Dei — Радуйся, божья мать (лагин.).

«Виденье, непостижимое уму», сердечное «впечатленье», «слабодная мечта» и даже «безумство» — все это в стихотворном языке Пушкина устойчивые психологические синонимы очистительной силы и свободы творческого воображения, нравственной красоты и бескорыстия поэтического мировосприятия. Нигде непосредственно не обозначенная в стихотворении, но несомненная соотнесенность в нем странного образа и печальной судьбы бедного рыцаря с художественной спецификой сознания самого Пушкина и его собственной житейской судьбой и есть доподлинно лирическая, автобиографическая тема этой средневековой легенды. Об этом свидетельствует и недавно обнаруженный ее литературный источник — «Легенда о Рафаэле» немецкого романтика Вакенродера.<sup>50</sup>

В стихотворениях Пушкина 30-х гг. «Не дай мне бог сойти с ума» (1833), «Странник» (1835) и ряде других тема высокого, по сути дела поэтического «безумия» «Бедного рыцаря» перерастает в тему поэта, страшного светской «черни» чистотой и свободой своего духа и за это гонимого «толпой»:

Да вот беда: сойди с ума,  
И страшен будешь как чума,  
Как раз тебя запрут,  
Посадят на цепь дурака  
И сквозь решетку, как зверка,  
Дразнить тебя придут.

(3, 322)

Мысль Пушкина о трагическом аспекте высокого поэтического и всякого другого духовного прозрения, «безумного» только потому, что оно обнажает действительное безумие порочного общества, будет подхвачена и развита Гоголем в «Записках сумасшедшего», Достоевским в «Идиоте», Толстым в «Исповеди» и его «Записках сумасшедшего».

В различных психологических аспектах автобиографическая тема поэта пронизывает иногда явно, иногда подспудно многие собственно лирические стихотворения Пушкина, т. е. те, где он говорит непосредственно о себе, о тех или иных моментах своего самосознания. И самой постоянной и таинственной его чертой выступает то, что отличает «возвышающий обман» (вымысел) поэтической «мечты», ее свободу и бескорыстие от «тьмы низких истин» («Герой», 1830), над которыми не может подняться обыденное эмпирическое мировосприятие. Например:

Люблю ваш сумрак неизвестный  
И ваши тайные цветы,  
О вы, поэзии прелестной  
Благословенные мечты!

(2, 255)

<sup>50</sup> См.: Герштейн Э. Г., Вацуро В. Э. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине. — В кн.: Временник пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972, с. 46.

Или:

На море жизненном, где бури так жестоко  
Преследуют во мгле мой парус одинокий,  
Как он, без отъезда утешно я пою  
И тайные стихи обдумывать люблю.

(3, 66)

## 14

Из всех стихотворений Пушкина собственно лирические наиболее философичны. И это так потому, что они продиктованы потребностью поэта постичь надличный смысл своего личного духовного и житейского опыта, «угадать» в нем некие фундаментальные и еще не познанные закономерности человеческого бытия. Не истолковать в свете того или иного философского представления об этих закономерностях свой опыт, как это имеет место, например, у Баратынского, а именно угадать их и таким образом прозреть смысл собственной жизни.

С годами и по мере все большего осознания Пушкиным трагизма своей судьбы эта потребность становилась все более настоятельной и получила наиболее непосредственное выражение в «Стихах, сочиненных во время бессонницы» (1830):

... Спящей ночи трепетанье,  
Жизни мышья беготня...  
Что тревожишь ты меня?...  
От меня чего ты хочешь?  
Ты зовешь или пророчишь?  
Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу...

(3, 250)

В нагой, безыскусственной простоте этого скорбного и доверительного обращения поэта к «жизни мышья беготне» проглядывает что-то от «арзамасской тоски» Толстого, его мучительных поисков смысла жизни.

Философизм поэтических раздумий Пушкина о себе самом, как и постоянного самоанализа Толстого, исповедален, будучи продиктован доверием к жизни и глубокой неудовлетворенностью ею и самим собой. И как у Толстого, ощущение великого, безотносительного блага жизни сочетается у Пушкина-лирика с трезвым и острым, подчас мучительным переживанием трагедийного аспекта своего собственного и общественного бытия. И в лирическом его выражении все пережитое поэтом, сколь бы ни было оно горько и трагично, предстает неотъемлемым и драгоценным достоянием его духовного опыта, неизгладимой психической данностью уже не столько пережитого, сколько того неизгладимого следа, который оно оставило в душе поэта и продолжает жить в ней в форме воспоминания.



Воспоминание — преобладающий психологический ракурс лирических раздумий Пушкина о времени и о себе и едва ли не главный атрибут их эстетической структуры. Многие, если не большинство, из лиричнейших и философичнейших стихотворений Пушкина имеют заглавие «Воспоминания» или являются таковыми. А в одном из них — «Воспоминание» 1828 г. («Когда для смертного умолкнет шумный день...») — этот психологический процесс отождествляется с процессом ночного, «томительного» творческого «бдения»:

В бездействии почном живей горят во мне  
Змеи сердечной угрызенья;  
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,  
Теснится тяжких дум избыток;  
Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток...

(3, 102)

Если воображение есть «способность охватывать реальность факторов, которые в настоящее время не воздействуют на наши органы чувств»,<sup>51</sup> то воспоминание — это психически реальное воскрешение прошлого (пережитого), его продолжение и участие в настоящем и совмещение с ним, преодолевающее и время, и пространство. Лирические «воспоминания» Пушкина неизменно являются актом творческого самопознания, в аспекте которого все пережитое поэтом, в том числе и самое тяжелое и неприглядное, одинаково важно и значительно и не должно быть забыто. Отсюда:

И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклинаю,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

(там же)

Большинство любовных стихотворений Пушкина — это также воспоминания о близком или далеком, безвозвратно упущенном прошлом, но всегда продолжающем жить в душе поэта. «Я помню чудное мгновенье...» («К\*\*\*», 1825), «Все в жертву памяти твоей...» (1825), «Для сладкий памяти невозвратимых дней...» («Под небом голубым...», 1825), «Явись, возлюбленная тень, Как ты была перед разлукой...» («Закливание», 1830). Выделенные нами слова являются опорными, нередко настойчиво повторяемыми — например, троекратное «напоминают мне» в стихотворении «Не пой, красавица, при мне...» (1828) — и подчеркивают ретроспективный характер лирического переживания. И главное в этом переживании не его предмет — вспоминаемое прошлое, которое обозначено самыми общими, но дважды упомянутыми чертами: «другая жизнь, и берег дальный», — а эмоциональная тональность и психическая «действительность» самого

<sup>51</sup> Короленко Ц. П., Фролова Г. В. Чудо воображения (воображение в норме и патологии). Новосибирск, 1975, с. 204.

процесса воспоминания, «воображение» ожившего «призрака» былого. Наиболее примечательно в этом отношении стихотворение «Прощание» (1830). Написанное в преддверии женитьбы, оно поражает необыкновенным благородством и трагизмом выраженного в нем чувства, повелевающего поэту принести в жертву супружеской верности драгоценнейшую для него «память сердца» об одном из самых сильных увлечений молодости:

В последний раз твой образ милый  
Дерзая мысленно ласкать,  
Будить мечту сердечной силой  
И с негой робкой и унылой  
Твою любовь вспоминать...  
Прими же, дальняя подруга,  
Прощанье сердца моего,  
Как овдовевшая супруга,  
Как друг, обнявший молча друга  
Пред заточением его.

(3, 233)

Глубокая, затаенная печаль — преобладающая тональность лирики Пушкина. Но печаль, проникнутая светлой, мужественной мыслью о жизнеутверждающей силе нетленной и неподкупной «памяти сердца». Отсюда выразительность и объемность таких логически несовместимых, но психологически точных словосочетаний, как, например, в стихотворении «На холмах Грузии...» (1829):

Мне грустно и легко; печаль моя светла;  
Печаль моя полна тобою...

(3, 158)

Не вызвана, не рождена, а «полна!» Так сказать мог только Пушкин.

Ретроспективный ракурс присущ не только любовным, но и многим другим стихотворениям Пушкина, в чем ярче всего проявляется их лирико-эпическая природа, а вместе с тем и психологические предпосылки историзма мышления поэта.

Будучи естественной формой психического сопряжения прошлого и настоящего, воспоминание включает то и другое в единый поток времени — субъективного или объективного. В этом отношении принципиальной структурной разницы между лирическим и историческим воспоминанием нет. У Пушкина же лирическое воспоминание содержательно тяготеет к историческому и часто непосредственно с ним сливается или, что то же, переходит в него. Наиболее явно и последовательно — во всех стихотворениях, посвященных празднованию лицейской годовщины (1825, 1831, 1836), и в примыкающей к ним по теме и тональности своего рода элегии «Воспоминания в Царском селе» (1829). Ее начальные строки могут служить как бы эпиграфом ко всем другим воспоминаниям поэта о светлых лицейских годах его жизни.

Воспоминаньем смущенный,  
 Исполнен сладкою тоской,  
 Сады прекрасные, под сумрак вап священней,  
 Вхожу с поникшею главой.  
 Так отрок библии, безумный расточитель,  
 До капли истощив раскаянья фиал,  
 Увидев наконец родимую обитель,  
 Главой поник и зарыдал.

(3, 189)

«Воображение» о «дне счастливом», когда среди царскосельских «садов» «возник лицей», и о всем пережитом в его стенах перерастает в воспоминание об увековеченных царскосельскими памятниками славных военных победах «екатерининских орлов», а затем и о «народной брани» 1812 г., о патриотических чувствах лицейстов, о «волною» проходивших мимо них войсках и о «многих» не вернувшихся с полей войны.

Стихотворение не закончено, а заключительная его часть написана начерно. Тем не менее все лапидарно и точно очерченные в нем исторические события неизменно выступают неотъемлемыми фактами духовной биографии поэта.

Нерушимая верность рдеющему год от года лицейскому братству, его светлым мечтам и надеждам — лейтмотив всех посвященных ему стихотворений, и во всех них раздумья о личных судьбах разметанных по свету друзей-лицейстов неразрывно связаны с раздумьями-воспоминаниями о тех исторических событиях, свидетелями которых им довелось быть. Здесь, как и в любых стихотворениях Пушкина, «память сердца», побеждая время, пространство и даже смерть, не только свято хранит образы прошлого, но остается нетленной во всех превратностях судьбы духовной ценностью и реальностью всех уцелевших и разбредшихся лицейских братьев.

Друзья мои, прекрасен наш союз!  
 Он как душа неразделим и вечен,  
 Неколебим, свободен и беспечен,  
 Срастался он под сенью дружных муз.  
 Куда бы нас ни бросила судьбина,  
 И счастье куда бы ни повело,  
 Все те же мы: нам целый мир чужбина,  
 Отечество нам Царское село.

(3, 425)

Этой строфой первой «лицейской годовщины», озаглавленной «19 октября» и написанной в 1825 г., формулируется лирическая тема всего лицейского цикла и ее лейтмотив — необратимость течения времени и хода истории.

Во всех упомянутых и множестве других стихотворений слияние личного с историческим образует как бы эпический костяк лирической темы и сообщает ей глубочайший надличный, нравственно-психологический и философский смысл. Но смысл всегда выстраданный поэтом, отвлеченный от его собственного жизненного

и духовного опыта и обобщающий этот опыт в свете объективных коллизий и перспектив общественного бытия, не только национального, но и общеевропейского.

В лирике Пушкина получила наиболее целостное самовыражение личность поэта, ее гигантская духовная энергия и нравственная безыскусственная красота, постоянное сопряжение ее внутреннего мира с противоречивым, суровым, загадочным, но бесконечно дорогим сердцу Пушкина миром русской жизни, с ее настоящим, прошлым и будущим, с русской природой. Все это находит концентрированное выражение в позднем стихотворении-воспоминании «Вновь я посетил...», написанном меньше чем за полтора года до смерти поэта под впечатлением посещения Михайловского после десятилетней разлуки с ним. Пожалуй, это самое удивительное по мудрой, безыскусственной простоте мысли, чувства и стиля стихотворение Пушкина. И заключающее его обращение к свежей сосновой поросли Михайловского, проникнутое глубокой, но умиротворенной печалью, как бы передает эстафету воспоминаний — эту «связь времен» — грядущим поколениям:

Здравствуй, племя  
Младое, незнакомое! не я  
Увижу твой могучий поздний возраст,  
Когда перерастешь моих знакомцев  
И старую главу их заслонишь  
От глаз прохожего. Но пусть мой внук  
Услышит ваш приветный шум, когда,  
С приятельской беседы возвращаясь,  
Веселых и приятных мыслей полон,  
Пройдет он мимо вас во мраке ночи  
И обо мне вспомнит.

(3, 400)

Можно думать, что прежде всего лирика Пушкина, — но, конечно, не одна она, — дала все основания Гоголю сказать: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет».<sup>52</sup>

Говоря так, Гоголь предугадал то огромное, ни с чем не сравнимое воздействие, которое оказало творчество Пушкина на все последующее развитие русской литературы, русской духовной культуры в целом.

---

<sup>52</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952, с. 50.

---

ПОЭЗИЯ ПУШКИНСКОГО КРУГА

---

На протяжении нескольких лет в русской поэзии определяется новое поколение, вырастающее на литературных достижениях Батюшкова и Жуковского, но уже далеко не тождественное им.

Жуковский и Батюшков открыли в поэзии эмоциональное содержание слова. Поэтическое словоупотребление разнилось с прозаическим; нормой поэтического языка становится метафоричность. В контексте поэтической строки слово начинает приобретать новые оттенки значений, не улавливаемые обычным толковым словарем; эти дополнительные оттенки могли даже вступать в противоречие с формально-логическим, понятийным содержанием слова в обиходной речи и даже языке художественной прозы. Притом речь идет не о метафоре XVIII в., привычной искусственному уху почитателей поэзии: появляется нечто новое. Когда Державин писал о водопаде «алмазна сыплется гора», то смелость здесь заключалась в выборе члена сравнения, а не в его внутренней структуре: неожиданно сопоставление водопада с горой, а не описание горы, состоящей из алмазов и обрушивающейся. Каждый ряд понятий предстает здесь как внутренне однородный, логически выдержанный. Жуковский смешал обе сферы. В его метафорах родство со сравнением почти не ощущается. «Прохладная тишина» неосознаваема логически; однородность понятий устанавливается по эмоциональной окраске, поверх логического значения слов. Этот принцип метафоризации был величайшим завоеванием поэзии, расширившим сферу поэтических значений. Он не был изобретением одного Жуковского: он опирался на литературную реформу карамзинистов. Когда Батюшков писал «все сладкую задумчивость питало», он прибегал к тому же по существу метафорическому эпитету, но уже канонизированному литературным употреблением в прозе и поэзии и потому слабо ощутимому. Метафоры Батюшкова, вообще довольно редкие, были приняты спокойно; следующий шаг, сделанный Жу-

ковским, вызвал критическую бурю. Она была тем сильнее, что поэтическая система Жуковского, как казалось, посягала и на твердые нормы грамматики; он писал «минута ему повелитель», нарушая привычные формы уподобления главных членов (или приложений) в роде («минута-повелительница»). Наконец, он сделал попытку ввести в поэзию простонародную речь, — но об этом несколько далее. Все эти отклонения от привычных поэтических норм были восприняты литературными «староверами» как аномалия; последователи Жуковского (и заодно — Батюшкова) были иронически объединены в «новую школу поэтов».<sup>1</sup>

Ядро этой группы — лицейские друзья Пушкина Дельвиг и Кюхельбекер; к ним примыкают Баратынский и Плетнев. Пушкин венчает эту плеяду, хотя занимает в ней особое место — как в силу своей мощной поэтической индивидуальности, так и по скорости и диапазону поэтического развития: его средой были не только Лицей и «Арзамас», но и литературно-театральные кружки типа «Зеленой лампы». Кроме того, он общается с петербургскими литераторами только до мая 1820 г. и не успевает принять непосредственное участие в последующей литературно-общественной борьбе.

Тем не менее в 1817—1819 гг. Пушкин, Баратынский, Дельвиг, Кюхельбекер осознают себя как некую единую группу, связанную общностью литературного воспитания, учителей, бытовых и дружеских уз. Эта общность обособляет их от других стихийно складывающихся групп. Она не означает тождества взглядов и позиций, но облегчает коммуникацию и формирует некий единый фронт в полемических столкновениях. При всех последующих разногласиях поэтов это ощущение «своей группы» будет оставаться. В интересующий же нас период оно закрепляется в целой серии дружеских посланий членов кружка. Еще в 1815 г. Дельвиг приветствовал восходящую звезду Пушкина посланием «Пушкину» («Кто, как лебедь цветущей Авзонии»); в печать проникают послания Баратынского к Дельвигу, несколько посланий и посвящений Кюхельбекера Дельвигу и т. д. Присяжным автором посланий к друзьям считался Плетнев, писавший Дельвигу, Пушкину, Баратынскому, Вяземскому, Жуковскому и др.

По большей части послания эти были стилизованы в античном духе, — и здесь сразу сказывалась ориентация на эпикурейскую батюшковскую традицию. Беспечный гедонист, ищущий духовной свободы в дружбе, любви, вине и поэтической праздности, стал лирическим героем молодых поэтов; условные наименования друг друга «Горацием», «шитоцем Феба» стали отличительными чертами их посланий; стилизованность иногда еще подчеркивалась воспроизведением античной метрики. С другой стороны,

---

<sup>1</sup> О стилистических принципах поэзии 1820-х гг. см.: Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965; Гинзбург Л. О лирике. М.—Л., 1968 (гл. 1); Семенко И. И. Поэты пушкинской поры. М., 1970.

в стилизованной форме представляли поэтические автобиографии с конкретно узнаваемыми реалиями; в стихах звучали подлинные имена. Читательское и литературное сознание, не привыкшее к этой форме преобразования быта, отождествляло авторов и адресатов с лирическим героем, подлинные биографии — с поэтическими. В дальнейшем на этом отождествлении будут строиться полемические выпады противников «новой школы».

В посланиях кружка уже обозначался в опосредованной форме и один из принципов романтической поэзии — культ поэтического творчества и поэтической индивидуальности. Это было свойственно уже лирике Жуковского и Батюшкова; молодые поэты и здесь продолжали их традиции. «Гений» противопоставляется у них «толпе»; однако тип «гения» лишен канонических черт: ему не противопоказано приобщение к жизни во всей ее чувственной прелести. Это было новостью и «вольностью».

Античный гедонизм Батюшкова получает в стихах молодых поэтов дальнейшее развитие. Он достигает степеней языческого упоения жизнью. Отсюда — характерный мотив «пира» с «античными» атрибутами: в венках из роз, со стуком сдвигаемых чаш, с юными подругами-гетерами. Мы находим эти сцены во многих стихах Дельвига («К Евгению», 1819; «Евгению», 1820; «Дифирамб», 1821), Баратынского и др. «Пир» Баратынского, получившие широкую известность, были как бы завершением этой традиции. Молодые поэты подхватывают и «батюшковскую» трактовку смерти — юный герой уходит в Элизиум с пира, в благоухании венков и в окружении «веселых, добрых» теней наполняет бокалы тенью Аи. Это вступление в литературу в условном облике античных вакхантов в известной мере напоминало декларации «бурных гениев» в Германии. Едва ли не от Шиллера и раннего Гете идет и представление об античности как о веке радости, полноты жизненных сил. От Клопштока, Шиллера, Гете приходят и образцы античной метрики, которые мы находим у Дельвига, Кюхельбекера, Плетнева. Такая трактовка классической древности уже значительно удаляется от традиций русского XVIII века — она окрашена в преромантические (а для русской литературы — романтические) тона.

Античные мотивы проникают и в элегию — один из основных жанров русской лирической поэзии 1810—1820-х гг., которому поэты «новой школы» отдали обильную дань. Они культивируют любовную (или «унылую») элегию, образцы которой дали широко популярные в России Парни, Мильвуа и позднее Ламартин. В русской сентиментальной и преромантической литературе была распространена и иная разновидность этого жанра, получившая значительно меньшее развитие у поэтов «новой школы»: так называемая «кладбищенская элегия» типа «Сельского кладбища» Грея—Жуковского, где лирический герой среди руин или надгробий предавался размышлению о быстротекущем и все уносящем времени. Почти не находим мы у молодых поэтов пушкинского

круга и «оссианических» мотивов, также широко распространенных у Батюшкова, Жуковского, юного Пушкина; только в «финских» элегиях Баратынского на короткий срок возрождается эта тема. Элегики 1820-х гг. предпочитают жанр «унылой элегии» — медитации от лица лирического героя, не локализованного в пространстве и времени, но ощущаемого как современный. Нередко это предсмертный монолог, иногда вставленный в обрамление, т. е. снабженный экспозицией и концовкой. Содержание его составляет так называемая «элегическая ситуация» — воспоминание об ушедших радостях, прощание с молодостью или жизнью, сожаление об исчезнувшей любви; нередок и руссоистский мотив бегства в природу от порочного и докучного общества. В существе своем монолог этот статичен; внешнего действия элегия лишена. Статичность увеличивается и дескриптивными элементами — например, лирическим пейзажем, который иногда служит целям контраста: так, пробуждение весны в природе вызывает воспоминание об увядании чувств и молодости героев («весны жизни»). Однако основной причиной статичности традиционной элегии было единство эмоционального тона: чувство героя не развивалось и не анализировалось, оно демонстрировалось читателю как качественно однородное и взятое в одной точке своей эволюции.

Соединение элегии с античными мотивами было художественным экспериментом, несколько расширившим ее диапазон. Прежде всего, она как бы проецировалась на свои классические образцы — Тибулла, Проперция, Горация; далее, в нее входили уже знакомые нам мотивы гедонистического отношения к смерти и черты сложившегося облика «вакхического» героя (элегии 1819—1822 гг.: «Когда, душа, просилась ты...» (1821—1822) Дельвига; «Весна» (1820), «Уныние» (1821), «Дельвигу» (1821) Баратынского; «Мечта» (1819), «Ночь» (начало 1820-х гг.), «Седой волос» (начало 1820-х гг.) Кюхельбекера и др.). Однако молодые поэты этим не ограничиваются. Они меняют внешние признаки жанра, сокращая элегию в объеме и разрабатывая элегическую ситуацию в разнообразных «малых жанрах» — «романсе», небольшом стихотворении с неопределенными жанровыми признаками. Этот процесс деформации особенно показателен у Баратынского — наиболее ярко выраженного «элегика» во всей группе. Баратынский конкретизирует элегию, создавая промежуточные жанры между элегией и дружеским посланием и сокращая дистанцию между традиционно элегической формулой и автобиографической реалией. Таков цикл его «финских» элегий, где совершенно иначе, чем ранее, воспринимается фигура «изгнанника» в чуждой стране; изгнанник этот приближен к реальному автору, а элегический пейзаж получает конкретные признаки суровой финской природы («Финляндия», 1820; «Послание к барону Дельвигу», 1820). Но в еще большей степени новаторство молодых элегиков 1820-х гг. заключалось в психологизации жанра.



Психологизация начиналась со стилистической системы. «Новая школа» обращается к метафорическому психологизму Жуковского. Она широко использует не только эмоционально-психологический эпитет, но и психологический символ. Таково «Видение» Дельвига (1819—1820) или особенно «Видение» В. Туманского (1822), где воспоминание о близких символизируется в явлении поэту их крылатых душ. Все это — не мистика, а поэтическая образность; мистическим тенденциям Жуковского и Дельвига, и Туманский были чужды. Еще в большей мере влияние Жуковского испытывает Кюхельбекер. В 1820 г. Пушкин в «Руслане и Людмиле» окончательно закрепляет в русской поэзии эту систему метафорического поэтического языка.

Главное же открытие «новой школы» в области элегии — открытие, принадлежащее преимущественно Баратынскому, — заключалось в аналитическом расчленении лирической эмоции. Этот новый тип элегии укрепляется на протяжении 1820-х гг.

Элегия Баратынского уже далеко отходит от того жанра, который получил развитие в конце 1810-х гг., — от так называемой «медитативной элегии» Мильвуа и затем Ламартина. Связанный с преромантической традицией жанр в эпоху романтизма обогащается новыми чертами: он приобретает внутреннюю конфликтность и лирический сюжет, разрушающий изнутри традиционную элегическую ситуацию.

Менялся и самый характер эмоции лирического героя — она становилась напряженной; на место «уныния» приходила «страсть». Еще в 1818 г. в элегии «Мечтателю» Пушкин почувствовал внутреннюю фальшь в психологии элегического героя и почти демонстративно противопоставил типу сентиментального вздыхателя, лелеющего свои горести, страстного любовника, «сохнувшего в бешенстве бесплодного желанья». Пушкин ориентировался при этом на совершенно определенные образцы элегического творчества, которые стояли несколько особняком в момент своего появления и приобрели новую актуальность в период кризиса «унылой элегии».

Образцы эти были созданы Денисом Васильевичем Давыдовым в 1814—1817 гг.

Начав писать еще в первые годы XIX в., Давыдов уже тогда определяется как поэт дружеского военного кружка, отчасти развивая ту линию «домашней» полупрофессиональной поэзии, которая была представлена его старшими товарищами и сослуживцами — Мариним, Аргамаковым и другими. Уже в его ранние стихи входит грубоватое просторечие, элементы пародии и сатиры, приобретающие порой раз даже антиправительственную окраску: его басня 1803 г. «Река и зеркало», «Голова и ноги» и, по-видимому, принадлежащая ему басня «Орлица, Турухтан и Терев» (1804) были в это время заметным явлением вольной поэзии и даже испортили ему успешно начавшуюся военную карьеру. Однако в отличие, например, от Марина ранний Давыдов уже при-

надлежит новой поэтической формации; он в гораздо большей степени открыт сентиментальным и романтическим веяниям и гораздо «профессиональнее» кружковых поэтов. Его учителя — Парни и анакреонтики, русские и французские; через десять лет он демонстративно определит свою поэтическую ориентацию, войдя в «Арзамас». Особый, индивидуальный характер его поэзии заключается именно в сочетании традиционной анакреонтики с домашней поэзией кружка, в профессионализации этой последней — или, если угодно, в снижении, «одомашнивании» и бытовой конкретизации первой. Его героем становится «гусар гусаров» Бурцов — хорошо известный тогда кутила и бретер; предметный мир его стихов — это мир пуншевых стаканов, гусарской амуниции, непритязательной обстановки походного бивака. В сущности его поэтическая работа идет в том же направлении, что и у Батюшкова, — и при всей внешней непохожести оба поэта внутренне близки друг другу: недаром же Давыдов в 1815 г. прямо перелагает «Мои пенаты» на язык своей поэзии («Другу-повесе»). Разница заключается в тех внешних признаках, которыми наделен лирический герой. В отличие от батюшковского «ленивого мудреца» он ищет свободы от условностей общества не в скромном домике на лоне природы, а в дружеской пирушке или в сражении, которое составляет и его ремесло, и его искусство, — однако, как и у Батюшкова, он обретает здесь мир естественных чувств и страстей и демонстративно противопоставляет его «неестественному», сковывающему и фальшивому «свету». На этом контрасте строятся многие стихи Давыдова, и часто намеренная «грубость» его стихов имеет именно этот смысл:

Так мне ли ударять в разлаженные струны  
И петь любовь, луну, кусты душистых роз?  
Пусть загремят войны перуны,  
Я в этой песне виртуоз!

(«В альбом», 1811) <sup>2</sup>

Между тем Давыдов «пел» и любовь, и луну, и розы — и это очень характерно. В его военной поэзии была своя мера автобиографичности, как и у Батюшкова, но если Батюшков подчеркивал постоянно, что реальная биография его не тождественна поэтической, то Давыдов сознательно строил свою биографию в соответствии с тем обликом «казака-партизана», умеющего сражаться, любить и кутить с друзьями, но презиращего парады и паркеты, какой он сам же создавал в поэзии. Недаром злые языки уверяли, что Давыдов «не столько вырубил, сколько выписал» свою славу.

Тот же тип лирического героя является и в элегиях Давыдова. «Гусарские песни» заслонили собою его любовную лирику, и у самого Давыдова мы найдем иной раз легкое пренебрежение к элегической ипостаси своего творчества, — между тем это не-

<sup>2</sup> Давыдов Д. Полн. собр. стихотворений. Л., 1933, с. 89. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

справедливо. Цикл из 9 элегий 1814—1817 гг. (не говоря уже о поздней лирике, где есть подлинные шедевры) резко выделяется среди «унылой элегии» 1810—1820-х гг. своим динамическим характером. Ни у кого, кроме Давыдова, элегия не строится по нормам ораторско-декламационного стиля — для него это характерно:

Возьмите меч — я недостойн брани!  
Сорвите лавр с чела — он страстью помрачен!  
(«Элегия I», 1814; с. 91)

Эмоциональное содержание давыдовской элегии — именно страсть, ревность, не «охлаждение», не медитация. Пушкинское «бешенство желанья» — прямая реминисценция из давыдовской VIII элегии (1817):

Но ты вошла... и дрожь любви,  
И смерть, и жизнь, и бешенство желанья  
Бегут по вспыхнувшей крови,  
И разрывается дыханье!

(с. 104)

Элегии Давыдова не попали в свое время на магистральную линию развития русской поэзии, — они были не ко времени в период господства медитаций. Однако их поэтический опыт был учтен — Пушкиным, Языковым, поэзией 1830-х гг.

1820 год в некоторых отношениях оказался переломным для русской поэзии. На протяжении нескольких месяцев определяется литературное и даже политическое размежевание литературных групп.

В марте этого года В. Н. Каразин, общественный деятель и экономист, член «Вольного общества любителей российской словесности» («соревнователи») выступает с проектом реформ. Он ополчается против новых течений в поэзии в защиту общественно значительной литературы, воспитывающей верноподданных граждан и независимой от иностранных образцов. Молодая поэзия, с его точки зрения, не только не удовлетворяет этим требованиями, но и несет с собой опасные либеральные идеи.

Устами Каразина говорил литературный и общественный консерватизм, который обнаружился в полной мере, когда определились партии его сторонников и противников. К первым принадлежало основное ядро «Общества любителей словесности, наук и художеств» и сотрудников его журнала «Благонамеренный» (1818—1826); ко вторым — либеральная часть старших литераторов (Греч, Ф. Глинка, Гнедич) и молодые поэты, активные сотрудники «Соревнователя просвещения и благотворения». Противники одержали победу: Каразин был исключен из числа «соревнователей». Он успел, однако, обратить внимание министра внутренних дел графа В. П. Кочубея на вольнодумные стихи «новаторов», прежде всего Пушкина, — и это сыграло свою роль, ускорив ссылку Пушкина на юг. 6 мая 1820 г. он покидает сто-

лицу. Почти одновременно уезжает за границу Кюхельбекер. С начала года в Петербурге не было и Баратынского: он служит в Финляндии рядовым — следствие его юношеского проступка, лишившего его права служить иначе.

Накануне отъезда, 22 марта 1820 г., на собрании общества «сореvнователей» Кюхельбекер читает стихотворение «Поэты», которое наряду с «Поэтом» Дельвига (1820) явилось своего рода общественно-эстетической декларацией, послужившей Каразину в качестве примера поэтического «либерализма». В нем утверждался культ поэта-избранника, отвергнутого «толпой» и гонимого, который, однако, выполняет свою историческую миссию, возвещая божественные истины. В условиях 1820 года все это наполнялось совершенно конкретным политическим смыслом. Позиция группы оборачивалась неожиданно общественно-активной стороной.<sup>3</sup> Она прямо соотносилась с теми тенденциями, которые уже вызревали в среде «сореvнователей» и выражением которых стала известная речь Гнедича 13 июня 1821 г.

Гнедич, избранный председателем «Общества» в результате победы «левого крыла», произнес слово об общественном назначении поэта. Утверждая независимость и «самодержавие» поэта, несущего людям «божественный» глагол, он видел его задачу в том, чтобы сражаться с «пороком могущим» и воспламенять любовь к человечеству. Эти идеи, в полной мере соответствовавшие программным установкам Союза Благоденствия, не были для Гнедича чем-то новым: еще в 1816 г. в поэме «Рождение Гомера» он создал образ безродного слепца, силою внутреннего зрения познавшего божество; с этих пор Гомер

Стал другом мудрецов, спутником царей;  
Наставники людей в нем ищут просвещения,  
Герои — образца, поэты — вдохновения...<sup>4</sup>

Архаик по литературным убеждениям, субъективно противостоявший новым, романтическим веяниям, Гнедич в это время включается своим творчеством в общеромантическое движение и оказывается на гребне поднимающейся волны общественных настроений. Он переводит гимн восставших греков К. Ригаса и «простонародные песни» повстанцев-клефтов, сыгравшие важную роль в формировании декабристской фольклористики. Его тяготение к «простонародной» поэзии, сказавшееся и в переводах, и в оригинальных опытах «русской идиллии» («Рыбаки», 1821), вполне соответствовало декабристской ориентации на самобытную народную культуру. Он стремится воздействовать на поэтов-современников и своим личным влиянием и авторитетом, призывая Баратынского обратиться к сатирическим обличениям, а Дельвига —

<sup>3</sup> См.: *Базанов В.* Ученая республика. Л., 1964, с. 141 и сл. — О литературно-общественных полемиках этого времени см.: *Мордовченко П. П.* Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., 1959 (гл. IV—V).

<sup>4</sup> *Гнедич Н. И.* Стихотворения. Л., 1956, с. 175.

писать в жанре национальной «народной элегии». Сам он уже более десятка лет самоотверженно трудился над переводом «Илиады», не стяжав себе никаких жизненных благ. Таким образом, не только его творчество, но и самая биография накладывалась на идеальный тип поэта и создавала предпосылки для символического расширения. Нет ничего удивительного, что в поэзии гражданского романтизма начинает складываться поэтическая легенда о Гнедиче; Гнедичу адресуются послания как «поэту-учителю»; с общественными декларациями обращаются к нему Рылеев, Баратынский, Плетнев, даже Воейков. Мотивы «Рождения Гомера» подхватываются и декабристской литературой: мы найдем непосредственное отражение их у Катенина («Ахилл и Омир», 1828).

Вообще поэт-учитель становится излюбленным адресатом посланий; в качестве образца избирается Державин («Век Елисаветы и Екатерины» В. Туманского, 1823), даже Богданович (послание «Богдановичу» Баратынского, 1824). Выступления Дельвига и Кюхельбекера в 1820 г. стояли у истоков темы «поэта», одной из центральных для русского романтизма вплоть до начала 1840-х гг. Появление общественных тем в «новой школе поэтов» не было, конечно, случайным явлением. Оно отнюдь не противоречило содержанию их раннего анакреонтического творчества; более того, заложенная в нем идея внутренней свободы поэта и самоценности поэтического труда прямо подготовляла этот следующий шаг. Недаром А. Е. Измайлов нападал на «сладострастные, вакхические и даже либеральные» стихи «баловней-поэтов», ощущая здесь внутреннюю связь. С другой стороны, движение к гражданской поэзии должно было неизбежно сопровождаться и эволюцией поэтических форм и жанров с частичным отказом от ранее принятых позиций.

Эволюция эта шла с большой быстротой. В том же 1820 г. начинает разворачиваться критический поход так называемого «михайловского общества» против поэтической системы Жуковского. «Германский» стиль Жуковского отрицается в самых основах; критик и фольклорист кн. Н. А. Цертелев и будущий теоретик гражданского романтизма О. М. Сомов подвергают разбору и осуждению «темноту» стиля, усложненность метафор, «незначительность» содержания, — наконец, самую ориентацию Жуковского на немецкую романтическую поэзию. Это наступление на Жуковского своеобразно отразилось в конце года в серии критических разборов, посвященных «Руслану и Людмиле» Пушкина, где как бы совместились обвинения в «германском» метафорическом стиле, в «сладострастии» и в допущении «простонародных» сцен.

Поэтому, когда в 1821—1823 гг. творчество воспитавшейся на достижениях Жуковского «новой школы» поэтов становится постоянным объектом нападения измайловской группы, это было закономерным выражением оформившейся и уже проверенной

в нескольких полемических столкновениях общественно-эстетической позиции. В основе ее лежали нормативные поэтики, унаследованные от XVIII в. и закреплявшие в стихах жанровую иерархию и рационалистическую структуру поэтического понятия и поэтического слова. Противники Жуковского не принадлежали к «архаистам» в обычном понимании — они равным образом отвергали «Беседу» и, например, младоархаистические опыты Катенина. Однако «антиромантиками» они были. Настаивая на логической точности и определенности поэтического слова, они защищали традиционную просветительскую эстетику, к этому времени уже значительно устаревшую.

В 1820—1823 гг. к числу защитников «новой школы» принадлежат А. Бестужев и Кюхельбекер. В 1824—1825 гг. в их программных критических статьях (обзоры Бестужева в «Полярной звезде», статья Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последние десятилетия») объявляется война элегии — основному жанру школы. Оба критика нападают на «мечтательность», абстрактность и стереотипность современной поэзии и на ее уныло-элегический характер; оба требуют возвращения к самобытным истокам народной национальной литературы. Бывший алегик Кюхельбекер, на первый взгляд, совершил ренегатство, уйдя в лагерь «Благонамеренного», однако это было вовсе не так. Его статья вызывает в стане его бывших друзей не столько полемику, сколько интерес; здесь уже шла переоценка ценностей. Пушкин в Михайловском пишет эпиграмму на элегики («Соловей и кукушка», 1825); Баратынский еще ранее выступает против них же (и в том числе против себя самого) в послании к Богдановичу.

Сложность заключалась прежде всего в том, что ни «новая школа», ни ее противники не были однородными группами и разногласия их в каждом отдельном случае имели особый и конкретный смысл. Когда Сомов и Цертелев обвиняли последователей Жуковского в «германизме» и метафоричности стиля, они опирались на традицию поэтического рационализма XVIII в.; когда об этом начинали говорить Кюхельбекер — ученик Жуковского или А. Бестужев, они возражали против мистических устремлений Жуковского. Почти то же самое говорил и Баратынский, нападая на «унылых элегики»:

Жуковский вповнат: он первый между нами  
Вошел в содружество с германскими певцами  
И стал передавать, забывши божий страх,  
Жизнехуленья их в пленительных стихах.

(«Богдановичу», 1824) <sup>6</sup>

С другой стороны, требуя «высокой», общественно значительной поэзии в противовес интимной и любовной, критика отнюдь не всегда руководствовалась критерием «гражданственности»

<sup>6</sup> Баратынский. Полн. собр. стихотворений, т. 1. Л., 1936, с. 107.

в его декабристском понимании. «Высокой» поэзии требовали и Цертелев, крайне консервативный в своих общественных взглядах, и Измайлов, падавший вместе с тем па «либерализм» «вакхических поэтов», и декабрист Кюхельбекер. Именно поэтому кризис элегии в начале 1820-х гг. не был победой «архаистов», но осознавался как закономерный и естественный процесс эволюции самой «новой школой». Выступления Дельвига и Кюхельбекера в 1820 г. со стихами о значении поэта и поэзии были не результатом воздействия извне, но внутренне подготовленным поворотом к гражданским темам.

Этот процесс насыщения поэзии общественным содержанием сказывается в видоизменении как поэтической тематики, так и поэтических форм.

В элегии меняется не только эмоциональное содержание, о чем речь шла выше, но и самый тип лирического героя. У Рылеева это прямо «поэт-гражданин», обуреваемый стремлением «к благу общему людей». Элегия Рылеева декларативна; ее рациональная, идейная информативность выше, нежели эмоциональная, «поэтическая». Иное дело — новая элегия Пушкина, начавшаяся «изгнанническим» стихотворением «Погасло дневное светило» (1820), где раскрылся перед читателем субъективный мир добровольного (или вынужденного) беглеца, отрясшего прах порочного общества. Этот герой был русским вариантом «Чайльд-Гарольда»; байроновский же герой, накладываясь на личность своего творца, воспринимается в это время как бунтарь против общественных условий; он проходит по поэзии под знаком политического вольномыслия.

Еще более непосредственно с «духом времени» оказывается связанной историческая элегия. То, что намечалось, например, в подражательных элегиях Плетнева, — воспоминание об исторических и литературных деятелях («Миних», 1821; «Гробница Державина», 1819) — развертывается Рылеевым в обширный цикл исторических стихотворений, по мере своей эволюции все более теряющих генетическую связь с элегией и получивших название «дум»; в них все более усиливается эпическое, «балладное» начало и вторгаются новые элементы, вплоть до трагического мотива.

Старые жанры переживают как будто второе рождение. Просветительские, рационалистические корни русского «гражданского романтизма» сказываются в обновлении уже уходящих жанровых форм. В начале 1820-х гг. становятся обычны дидактическое послание и дидактическая сатира.

Поэзия П. А. Вяземского (1792—1878) была едва ли не самым ярким примером проникновения гражданских мотивов в традиционные жанры «легкой поэзии». Как поэт Вяземский сложился задолго до появления «новой школы»; когда Кюхельбекер, Пушкин и Дельвиг были в Лицее, Вяземского уже призывали крупной литературной величиной. Он был тесно связан с просвети-

гельской, доромантической традицией и сохранил ей верность до конца жизни. Подобно Д. Давыдову, он был захвачен либеральными веяниями 1810-х гг. и в конце десятилетия близок к будущим декабристам. Вместе с тем он вовсе не исключительно гражданский поэт; он карамзинист, «арзамасец», постоянный литературный боец на форпостах группы, автор эпиграмм, сатир, пародий, критических статей, анакреонтических стихов и дружеских посланий. Вяземский пишет и элегии: его «Первый снег» (1819) и «Уныние» (1819) принадлежат к лучшим образцам элегической поэзии своего времени. Вяземский — поэт кружка; он впитал традицию бытовой, шуточной и сатирической поэзии, и эта связь с «домашней», деканонизирующей литературой во многом определила оригинальность его поэтической физиономии. Его элегии не похожи на «унылую элегию» тем, что элегическая тональность не переходит в эмоциональную однотонность; лирический герой то и дело «оживляется», то в упоении описывая русский зимний пейзаж, то увлекаясь смелой и неожиданной метафорой или уподоблением, принадлежащими совершенно иному, не элегическому, а скорее сатирическому жанру. «Неканоничность» поэтического языка Вяземского также идет отсюда: он свободно смешивает различные стилевые пласты и иной раз производит сложные операции с синтаксисом, добываясь впечатления выразительной неправильности бытовой речи. Вместе с тем в жанровом отношении Вяземский — традиционалист в гораздо большей степени, нежели молодые поэты. К началу 1820-х гг. жанровая природа его стихов может быть определена почти безошибочно; другое дело, что его жанровая система принадлежит уже не XVIII веку, а началу XIX — «батушковское» шуточное (или серьезное) дружеское послание, басня (часто сатирическая), сатирический «ноэль» и т. д. К началу 1820-х гг. все это наполняется новым содержанием и несколько деформируется, но в поэзию Вяземского входит органично, ибо его стилистическая система уже освобождена от многих тематических и лексических запретов. В элегии «Уныние» (1819) мы находим стихи:

Болтливые молвы не требуя похвал,  
Я подвиг бытия означил тесным кругом;  
Пред алтарем души в смиренности клятву дал  
Тирану быть врагом и жертве верным другом.<sup>6</sup>

Все это для элегии 1820-х гг. совершенно не характерно.

Преобразуется и послание. В предшествующее десятилетие жанр был канонизирован как «дружеское послание» с подчеркнуто камерным колоритом, противопоставленное учительному посланию XVIII столетия. Вяземский сам вложил немало в создание этого канона. Сейчас в послании вновь выступают черты дидактико-моралистического «серьезного» жанра с элементами са-

<sup>6</sup> Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1958, с. 134—135. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).



тиры — в ее расширительном понимании (инвектива-рассуждение). В 1819 г. Вяземский пишет такое послание — «Сибирякову», где противопоставляет духовную свободу крепостного поэта жалкому раболепию «бар», кичащихся социальным превосходством. В политическом отношении Вяземский здесь довольно умерен, но обличительные интонации дают себя знать:

...Все так в благом придумано совете,  
Чтоб был немногим рай, а многим ад на свете.

(с. 129)

Вяземский в это время — вовсе не единственный автор дидактических посланий. У Баратынского литературные декларации находят себе место в посланиях к Богдановичу (адресату, конечно, условному) и к Гнедичу, «который советовал сочинителю писать сатиры» (1823). В 1823 г. левое крыло общества «соревнователей» восторженно принимает отрывок из послания к Державину, написанного В. Туманским. Общее движение от «домашнего» послания к учительному, пожалуй, наиболее ясно видно на творчестве Плетнева. Захваченный в 1822—1823 гг. общим подъемом, он пишет два послания — к Жуковскому и Вяземскому — с прямыми призывами к общественно активной поэзии; он даже склонен осудить чисто литературную полемику во имя «обширнейшего поля» исправляющей нравы сатиры.

На короткое время наступает расцвет одической поэзии. В 1822 г. Плетнев в заседании «соревнователей» читает свой разбор творчества В. Петрова, считавшегося одним из образцов одического стиля XVIII столетия. Интерес к Петрову симптоматичен как раз для начала 1820-х гг., когда гражданская поэзия настоятельно требует «высоких», декламационно-ораторских форм. Возвращение к оде прокламирует Кюхельбекер в статье 1824 г. «О направлении нашей поэзии...». Пушкин, скептически принявший эти призывы, все же пишет оду, обращенную к Н. С. Мордвинову («Мордвинову», 1826), символу «вельможи-гражданина», на которого возлагали надежды декабристы; одновременно к Мордвинову обращается с одой Плетнев. Рылеев в 1823 г. сочиняет оду «Гражданское мужество». В поэзии Вяземского эти тенденции проявились и раньше, и ярче: одический характер приобретает его «Негодование» (1820), одно из лучших и наиболее популярных политических стихотворений «декабристской периферии». Оно выдержано в тонах прямой инвективы, с архаизированным лексическим строем, носящим печать «высокого», с риторическими обращениями, синтаксическими периодами, эмфазой, и характерными для декабристской литературы «словами-сигналами»:

Он загорится, дежь, день торжества и кавни,  
День радостных надежд, день горестной боязни!  
Раздастся песнь побед вам, истины жрецы,  
Вам, други чести и свободы!

Вам плач надгробный! вам, отступники природы!  
Вам, притеснители! вам, низкие льстецы!

(с. 140)

Революционные события на Западе и Востоке давали новые стимулы развитию этой поэзии. Борьба греков за независимость становится поэтической темой. В жанре героической оды и гимна написаны «К Ахатесу» (1821) и «К Румью!» (1821) Кюхельбекера, переведенный Гнедичем гимн Ригаса (1821), наконец, «Греция» (Подражание Ардану) О. Сомова (1819) — одно из лучших стихотворений в русской филэллинистической лирике 1820-х гг. Рост популярности Байрона — защитника и певца греческой свободы — во многом связан с русским филэллинизмом, который предопределил и новый поэтический облик Байрона: в восприятии сентименталистов это прежде всего певец любовных страданий; новое поколение создает героический образ, закрепленный Пушкиным: порождение духа «свободной стихии» моря («К морю», 1824).

Переводы из Байрона начинают накладываться на русскую поэтическую традицию. Его «еврейские мелодии» находили аналогии в русской псалмодической лирике — «переложениях псалмов», широко распространенных в XVIII в.; в 1810—1820-е гг. эти «переложения» приобретают определенно выраженный гражданский и даже политический характер. Яснее всего он сказался в творчестве Федора Николаевича Глинки, разрабатывавшего в русской поэзии как раз этот жанр. Глинка во многом опирался на поэтический стиль Державина и даже Ломоносова; однако «классический» литературный псалом испытал у него сильное воздействие сентименталистской и романтической поэтики, в частности поэтики школы Жуковского. Возникло новообразование — «элегический псалом», где стиль «высокой поэзии» был осложнен вторжением интимно-лирической интонации. Это иногда приводило Глинку к поэтическому эклектизму, однако самый жанр был им утверждён. В его пределах Глинка разрабатывал довольно широкий круг декабристских гражданских тем — возмездия «нечестивым» владыкам, грядущего очищения мира, обличения социальных грехов; наконец, в тех же псалмах мы находим уже известный нам образ пророка-поэта.<sup>7</sup>

«Мелодии» Байрона, частью сами являвшиеся вариациями библейских псалмов, были близки как раз к «элегическому псалму» и вошли в русскую поэзию естественно и органично. Даже обращаясь непосредственно к библейскому тексту, русские поэты нередко вплетают в него байроновские мотивы. Едва ли не чаще всего перелагали 136-й псалом — «На реках вавилонских», соединяя его с тремя байроновскими «мелодиями»: «By the rivers of Babylon...» («На реках вавилонских...»), «By the waters of Ba-

<sup>7</sup> См.: *Базанов В. Г.* Поэтическое наследие Федора Глинки (20-е—30-е годы XIX в.). Петрозаводск, 1950.

bylon» («У вод вавилонских») и «Oh! weep for those...» («О, плачь о тех...»); поэтическая идея молчания поэзии во время торжества врагов оказывалась очень созвучной времени. Эти мотивы мы находим у Ф. Глинки, В. Григорьева, позднее — у Языкова и др. После поражения восстания 14 декабря они приобрели скорбно-элегический характер.

Нота трагизма и жертвенности, которая звучит в этих стихах уже накануне восстания, не случайна. Поражение европейских революций, распад Союза Благоденствия не прошли бесследно для общественного сознания. Резкое усиление трагической темы, нашедшее отражение в пушкинских стихах периода «кризиса 1822—1823 годов», в стихах многих декабристских поэтов (В. Ф. Раевский, даже Рылеев), ощущается и в стихах поэтов «декабристской периферии». Оно сказалось не только в псалмодической лирике, но и в оживлении оссианических мотивов — в стихах сурового и скорбного колорита, с ламентациями о павших героях и утраченной свободе, которую уже некому вернуть. Эти стихи также получают особое наполнение после 1825 года; но самые мотивы возникают раньше.

Все эти процессы, общие для литературы начала 1820-х гг., в значительной мере определили собою творчество одного из наиболее значительных поэтов пушкинской поры — Н. М. Языкова (1803—1846).<sup>8</sup>

Языков вступает в литературу в 1819 г. Воспитанный на Ломоносове и Державине, он усвоил их уроки, как и уроки школы Батюшкова и Жуковского. Его первые дружеские послания во многом зависят от этой последней — в своей шуточно-камерной тональности, в образе повествователя — беспечного поэта, «лентя-мудреца», преданного жизненным радостям. Несколько позднее, в 1823—1824 гг., он станет вводить в стихи и «вакхический» анакреонтизм молодых поэтов. Подобно Д. Давыдову, он не чуждается сниженно-бытового образа автора, но это образ не гусара, а кутилы-студента (с 1823 г. Языков учится в Дерптском университете); он поэтизирует студенческую пирушку, застольное веселье, буршество; все это идет рядом с прославлением вдохновения и высокой поэзии. В его элегиях нередко сочетаются оба эти начала — и он вносит свой ощутимый вклад в дело разрушения традиционной элегической системы; однако в целом языковский «поэт» гораздо менее монистичная фигура, нежели «поэт» кружка Баратынского—Дельвига. В нем ясно выражена гражданская ипостась, идущая от декабристской поэзии; мы найдем у него и «слова-сигналы», и ораторскую эмоциональную напряженность (Гоголь писал, что Языков рожден «для дифирамба и гимна»), и обращение к теме героического прошлого народа. Тема барда-

<sup>8</sup> См.: *Азадовский М. Языков.* — В кн.: *Языков. Полн. собр. стихотворений.* М.—Л., 1934, с. 12—80; *Булмейер К. Н. М. Языков.* — В кн.: *Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений.* М.—Л., 1964, с. 5—52.

вопна в поэзии 1820-х гг., пожалуй, наиболее ярко представлена стихами Языкова («Песнь барда во время владычества татар в России», 1823; «Баян к русскому воину...», 1823; две «Песни баяна», 1823). Он пишет и прямые политические элегии («Элегия», 1824), но еще чаще политическая формула возникает у него в дружеском послании или высоком одическом периоде с нарастающей эмоцией, где она образует своего рода эмоционально-семантический центр. В этом было своеобразие Языкова по сравнению с политической поэзией 1820-х гг., которая уже начала выработать свой канон: Языков богаче и разнообразнее в интонационном, ритмо-мелодическом, семантическом и эмоциональном отношениях; его поэзия, сохраняя одическое «парение», уже далеко отошла от дидактического рационализма. Поэтическое слово у него также не сводимо к логически-рациональному понятию, хотя все же ближе к нему, нежели слово у Жуковского и даже поэтов «новой школы». Языков — поэт слова и периода. Он обогащает этимологические значения, создает смелые неологизмы, сталкивает стилистические пласты и меняет контексты. Он воздействует интонацией, вовлекающей читателя в мелодический и эмоциональный поток экзотическим звучанием аллитераций, намеренно «петочными» и в силу этого выразительными образами:

Море блеска, гул, удары,  
И земля потрясена;  
То стеклянная стена  
О скалы раздроблена,  
То бегут чрез крутояры  
Многоводной Ниагары  
Ширина и глубина!

(«Водопад», 1830)<sup>2</sup>

Все это станет типичным позднее, в поэзии 1830-х гг.; сейчас это обеспечивает Языкову совершенно особое место в литературном движении. Тем не менее его поэзия непосредственно подготовлена поэтической традицией 1820-х гг.; открытие Языкова заключалось в совершенно особом сочетании тех элементов, которые уже определились в стихах его предшественников — хотя бы Д. Давыдова.

Связанный с поэзией декабризма, Языков испытал и «кризис 1823 года». Его политические элегии тронуты нотой социального пессимизма — в них проскальзывает мотив «спящей России», безмолвной и покорной самовластию. Все это — не случайность, а симптом дифференциации в гражданской поэзии 1820-х гг.

К середине десятилетия дифференциация приводит к брожению в обществе «соревнователей». Здесь мало-помалу складываются литературные группы — не враждебные, однако конкурирующие. Декабристы-литераторы во главе с Рылевым и Бестужевым концентрируют силы вокруг альманаха «Полярная звезда»

<sup>2</sup> Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений, с. 297.

(1823—1825); дельвиговский круг начинает издавать альманах «Северные цветы». Поэты и прозаики «декабристской периферии» сотрудничают в обоих изданиях; обособление кружков происходит медленно и постепенно.

Разгром восстания 14 декабря резко нарушает расстановку литературных сил. Бестужев, Рылеев, А. Одоевский, Ф. Глинка, Кюхельбекер и другие виднейшие поэты декабризма оказываются вырванными из литературной жизни: «Полярная звезда» перестает существовать. На протяжении 1826 г. прекращаются — по тем или иным причинам — еще несколько изданий, на страницах которых выступали поэты 1820-х гг. Почти не печатает стихов «Сын отечества»; заканчивают свое существование «Благонамеренный» (1826), «Новости литературы» (1826). Приходит к своему концу и «ученая республика» — «Вольное общество любителей российской словесности». Его орган «Соревнователь просвещения и благотворения» прекратил свое существование в 1825 г.

Все это имело для развития поэзии существенное значение. После 1825 года меняется не только репертуар поэтических имен, но и литературная среда. Во второй половине десятилетия мы почти не найдем кружков со сколько-нибудь ясно выраженной литературной ориентацией — кружков, которые были бы школой для молодых поэтов. Литературная жизнь становится на какое-то время аморфной, почти дезорганизованной. Единственным исключением, о котором приходится серьезно говорить, остается петербургский кружок Дельвига и кружок «любомудров» в Москве.

«Северные цветы» продолжают существовать как орган дельвиговского кружка. После разгрома восстания 14 декабря они остаются единственным альманахом-ежегодником, в котором находит себе место литературная периферия декабризма, а заодно и те декабристы-литераторы, которым удастся проникнуть в печать.

Прежний «союз поэтов» к этому времени уже не существует как сколько-нибудь целостный литературный фронт. Творчество каждого из его участников претерпевает эволюцию, затрагивающую иной раз глубины поэтического и эстетического мышления; ранний Кюхельбекер или Баратынский мало похожи на поздних. Пожалуй, в меньшей степени эта эволюция коснулась Дельвига, однако и в его творчестве она привела к появлению новых и чрезвычайно симптоматичных тем и поэтических форм.

Античные мотивы, под знаком которых вступал в литературу «союз поэтов», были, как мы старались показать выше, отнюдь не только стилизацией. В них находило себе выход новое мироощущение; эллинский поэтический реквизит появляется в поэзии уже переосмысленным и обновленным соответственно своему новому эмоциональному и философскому содержанию. Вместе с тем — и это характерно именно для романтических веяний — он не являлся просто системой условных знаков-обозначений, переводимых на язык современных литературных и политических понятий, как это нередко случалось в «гражданской» аллюзион-

ной поэзии 1820-х гг. Весьма показательна в этой связи та своеобразная «избирательность», с которой относились разные поэты к древней истории. Политическая поэзия декабризма апеллировала к республиканскому Риму; имена Катона или Брута были почти политическими понятиями с закрепленным значением: «республиканец, царубийца». У поэтов круга Дельвига арсенал образов принадлежит иной эпохе — эллинистической Греции, создавшей идиллию и антологическое стихотворение, в котором эстетическая ценность определяется гармоническим соотношением частей и образных элементов.

Обращение к антологии и идиллии вовсе не было удалением от общественно значительных тем. Еще в начале 1820-х гг. жанр идиллии стал ареной малозаметной внешне, но внутренне довольно напряженной борьбы. Идиллия еще в XVIII в. ставила проблему человека в его отношении к природе и социальной жизни; в 1820-е гг. русских идилликов начинает остро интересоваться душевный мир человека, приближенного к естественным, первобытным ценностям и не затронутого пороками цивилизации; вслед за демократическим крылом немецких идилликов (Фосс, Гебель и др.) Жуковский и Ф. Глинка, а затем и Гнедич (в «Рыбаках») пытаются создать русскую народную и даже простонародную идиллию. Вопрос о «народности» и становится одним из центральных для авторов «русских идиллий», и консервативное крыло поэзии, опираясь на Геснера, выступает с «очищенной» идиллией, изображающей «украшенную природу»; именно такого рода идиллию стремятся закрепить своим творчеством В. И. Панаев и Б. М. Федоров. Впрочем, и они полны интереса к русскому народному характеру, который представляют себе как патриархальный в своей основе и приближенный к якобы вневременным идеальным характерам героев Феокрита.

В отличие от других своих современников, Дельвиг приходит к «русской идиллии» довольно поздно. Ей предшествует целый ряд опытов — в области антологического стихотворения, пластичного и статического, посвященного нередко предмету искусства; сонета (Дельвиг стал одним из первых систематически вводить эту форму в русскую поэзию); литературной песни. Дельвиг идет к воспроизведению русского фольклора через античную антологию — и это может показаться странным только на первый взгляд. Пытаясь воплотить в русских стихах «дух» древней Греции (причем не древней Греции вообще, а определенного периода ее культурного развития), Дельвиг тем самым приходил к освоению национально-исторических типов культуры, т. е. проделывал ту же самую поэтическую работу, которую делал и Пушкин, восхищавший потом современников своей способностью «перевоплощения». Неудивительно, что как раз за подобные же «перевоплощения» в «древнего грека» сам Пушкин ценил Дельвига.

Русская народная культура оказывалась одним из этих национально-исторических типов, и, по-видимому, Дельвиг ощущал

народную лирическую песню как форму, поэтически близкую антологическому стихотворению. Его песни очень тонко и точно воспроизводят фольклорную поэтику, но в них сказывается и слабая сторона ориентации Дельвига на антологию. В них ощущается литературное происхождение — и в суженности сюжетно-тематического диапазона, и в слишком точной композиционной структуре, и в нейтрально-литературной лексике без специфических примет народного языка. Это — «русская антология», построенная по всем законам поэтической «школы гармонической точности».

Тот же путь приводит Дельвига и к «русской идиллии». Уже его стилизации «греческих идиллий» («Купальницы», 1824; «Изобретение ваяния», 1829) отличались, например, от панаевских идиллий своей «вещественностью», погруженностью в античный быт; при этом быт древних для Дельвига не экзотичен, а намеренно «естествен» и прост. В таком понимании античности Дельвиг опирался и на опыт Гнедича — недаром он печатно выражал свое согласие с заявлением Гнедича о сродстве греческой поэзии и «простонародной русской». Обратившись к национальному материалу, он легко расширяет бытовую сферу, не чуждаясь «грубого» и «простонародного»: отставной солдат рассказывает пастухам о страшных боях 1812 г. («Отставной солдат», 1829). Все это грозило разрушить самый жанр; рамки идиллии оказывались слишком узкими для национально-героической батальной темы. Вместе с тем «Отставной солдат» оставался одним из вершинных достижений «народной идиллии» — события высокого драматизма были пропущены через бесхитростное восприятие рассказчика; наивная непосредственность его слушателей лишь подчеркивала эпический колорит всей сцены, сохранившей и статику, и принципы гармонического соотношения элементов. «Ничего напряженного в чувствах, тонкого, запутанного в мыслях» — так определил Пушкин поэтику античного фрагмента,<sup>10</sup> и это определение целиком может быть отнесено к идиллиям Дельвига.

Тем не менее драматический конфликт проникает в дельвиговскую идиллию, и в первую очередь в наиболее «романтическую» из них — «Конец золотого века» (1828). Тема ее — вторжение городской цивилизации в мирную жизнь патриархальных героев; в среду людей «золотого века» занесены зло, измена клятвам, разврат. К началу 1830-х гг. этот мотив — в разных его модификациях — начинает звучать у многих поэтов. Еще Пушкин в «Цыганах» (1824) коснулся этого мотива; Баратынский в своих поздних стихах подхватит его и разовьет до идеи деградации духовной и прежде всего эстетической культуры в условиях «железного», «промышленного», т. е. буржуазного «века». Эта идея в творчестве позднего Баратынского приобретает социально-конкретное и поэтически завершенное выражение.

<sup>10</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., 1937, с. 63.

---

**ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНО-ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ  
ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX в.**

---

1

На рубеже 20—30-х гг. русская литература вступает в новую фазу своего развития, названную Белинским и Чернышевским «гоголевским периодом», по противоположности предшествующему — «пушкинскому». Хронологические границы «гоголевского периода» довольно точно обозначаются двумя историческими событиями — восстанием и поражением декабристов в 1825 г. и поражением самодержавно-крепостнического строя в крымской войне, закончившейся в 1855 г. Между этими двумя датами пролегал эра жесточайшей самодержавно-крепостнической реакции, сменившейся после смерти Николая I в том же 1855 г. демократическим подъемом и либеральными преобразованиями, важнейшим из которых явилась крестьянская реформа 1861 г.

Основное направление поступательного развития русской литературно-общественной мысли от 1825 к 1855 г. характеризуется кризисом идеологии дворянской революционности и его постепенным преодолением в процессе формирования идеологии сначала демократической, а потом и революционно-демократической. Вместе с тем существенно изменяются формы и проблематика антикрепостнического сознания, принимающего теперь сугубо теоретический, философский характер и временно отстраняющегося от политики. Последнее обуславливалось прежде всего невозможностью непосредственно политического выражения антикрепостнических идей в годы реакции и полицейских репрессий. Но не меньшее значение имело и разочарование в политической программе и тактике декабристов, потерпевших сокрушительное поражение. Критическая проверка просветительских и романтических ценностей идеологии и эстетики дворянского «вольнолюбия» кладет начало формированию идеологии демократической и ее реалистических принципов. Объективно это был извилистый и сложный процесс выработки «правильной», т. е. практически действенной революционной теории, стоящей на уровне послед-



них достижений западноевропейской науки и философии и в то же время опирающейся не на вольнолюбивые «мечтания», а на достоверное всестороннее знание русской действительности, ее социальных противоречий и реальных возможностей.

Эстетическим эквивалентом тех же устремлений и потребностей выступило в литературе 30—40-х гг. понятие «поэзии действительности», ставшее лозунгом «натуральной школы». Всесторонне развитое Белинским на материале творчества Гоголя, оно имеет глубокий и более сложный смысл, чем это обычно представляется, предполагая безусловный примат объективного над субъективным, общность задачи науки и искусства и означая «действительность» метода и содержания художественного сознания, его освобождение от романтических иллюзий, с одной стороны, и крепостнических предрассудков — с другой, т. е. суровый и трезвый реализм мышления. Это и имел в виду Белинский, говоря: «Мир возмужал: ему нужен не пестрый калейдоскоп воображения, а микроскоп и телескоп разума, сближающий его с отдаленным, делающим для него видимым невидимое. *Действительность* — вот лозунг и последнее слово современного мира! Действительность в фактах, в знании, в убеждениях чувства, в заключениях ума, — во всем и везде действительность есть первое и последнее слово нашего века».<sup>1</sup> В философско-эстетическом отношении «действительное» противостоит у Белинского и Гоголя не «идеальному», как это имело место у романтиков, во всяком случае русских, а иллюзорному, мнимому. «Идеальное» же полностью совмещается с «действительным», т. е. истинным, постигаемым разумом, согласным с доводами разума.

Стихийное тяготение к «действительности в фактах» становится одной из доминирующих тенденций русской литературы уже в конце 20-х гг. и заявляет о себе прежде всего в прозе этого времени. Тематика, а отчасти и проблематика ее ведущего жанра — романтической повести — расширяются и обогащаются благодаря вовлечению в сферу художественного изображения новых, в том числе и низовых, социальных пластов русской жизни, что приводит к дифференциации жанра на повесть простонародную и светскую, бытовую, этнографическую, историческую, философско-фантастическую и т. д. Широкое распространение получает тема трагической судьбы художника и искусства в условиях враждебной им современной действительности. Оставаясь еще романтическими, все эти повести значительно расширяют социальный кругозор русской литературы и в этом отношении способствуют ее реалистическим тенденциям. Что же касается поэзии этого времени, то ее лейтмотивом остается социально еще не конкретизированное, романтическое отрицание и неприятие современности

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, с. 268. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

как несовместимой с высшими запросами человеческого духа, охарактеризованными по большей части столь же неопределенно. Наиболее показательны в этом отношении поэмы Подолинского и Козлова, отчасти Баратынского. Но в лирике Баратынского 30-х — начала 40-х гг. и особенно в поэзии Лермонтова мотивы романтического протеста и разочарования наполняются конкретным общественным и психологическим содержанием, выражающим трагическое мироощущение носителей и преемников декабристской культуры в условиях последекабрьской реакции.

Будучи выражением подлинных дум и чувств этого поколения, творчество Лермонтова знаменует вершину русского романтизма и, исчерпав его возможности, по закону диалектического отрицания вливается в реалистическое русло литературно-художественного сознания 40-х гг., становится в ряд с его крупнейшими завоеваниями в области прозы и не имеет ничего себе равного в области поэзии. И это дает все основания назвать «гоголевский» период русской литературы «лермонтовским» периодом истории русской поэзии.

Однако преобладающее значение в это время принадлежит уже не поэзии, а прозе, что существенно отличает «гоголевский» период от «пушкинского» и знаменует идейно-эстетическое «возмужание» русской литературы, ее реалистическое «повзросление». «... что бы, вы думали, — писал Белинский в 1843 г., — убило наш... романтизм? ... — Проза! Да, проза, проза и проза. Общество, которое только и читает, что стихи... еще молодо до ребячества... Переход к прозе для него — большой шаг вперед» (6, 523). Не случайно проза занимает такое значительное место в творчестве Пушкина 30-х гг., а путь поэта Лермонтова приводит его к «Герою нашего времени». Что же касается Гоголя, то он с самого начала своей литературной деятельности находит себя как прозаик и окончательно закрепляет господство прозы над поэзией. В перспективе это знаменует победу реализма над романтизмом, причем реализма критического не только по отношению к крепостническому сознанию и бытию, но вместе с тем выдвигающего важнейшим предметом критического анализа «проки и слабости» сознания антикрепостнического, т. е. его самокритику и самопознание.

Процесс становления этого метода и его размежевания с романтическим завершается во второй половине 40-х гг. возникновением «натуральной школы». До того — в творчестве Лермонтова и Гоголя, не говоря уже о деятельности ряда других, менее значительных поэтов и прозаиков, реалистическая тенденция сосуществует с уже изживающей себя, но тем не менее еще жизнеспособной, романтической. Но последняя выполняет функцию устоявшейся художественной формы осмысления действительности, а первая — нового содержания, вливающегося в эту форму и взрывающего или подтачивающего ее изнутри. Наиболее отчетливо это обнаруживается в творчестве Гоголя и Лермонтова, по

наблюдается и у других, — далеко не всех, конечно, — писателей и поэтов 30—40-х гг.

В романтическом русле остается полностью последекабрьское творчество А. Бестужева-Марлинского. Воинствующим романтиком, но особого, антидекабристского толка выступает во второй половине 20-х и в 30-е гг. Н. Полевой. Вальтер-скоттовским романтизмом отмечена историческая проза М. Н. Загоскина и других авторов многочисленных исторических повестей и романов этого времени. Совершенно особое, очень сложное и еще недостаточно изученное взаимопроникновение романтических и реалистических тенденций характеризует прозу В. Ф. Одоевского. В основном романтический характер носит поэзия А. Полежаева, не лишенная, однако, и реалистических тенденций.

Одновременно оформляется оппозиционная по отношению к реалистическому направлению и к романтическим традициям 20-х гг. школа так называемого «ложного», или «величавого», романтизма, проникнутая верноподданническим духом, воспевающая самодержавно-крепостнический строй как залог национального величия и благоденствия России.

В 30-е гг. «величавый» романтизм пользуется покровительством властей, становится официозным литературным направлением и завоевывает широкую читательскую аудиторию в обывательской среде. К школе «величавого романтизма» принадлежали драматург и поэт Н. В. Кукольник, поздний Н. Полевой, драматург и прозаик, и — скорее идеологически, чем эстетически — Ф. Булгарин, автор нравственно-сатирических и исторических «благонамеренных» романов и столь же благонамеренный критик и журналист. Наиболее самобытным и популярным поэтом этой школы стал В. Г. Бенедиктов.

В борьбе прежде всего со школой «величавого романтизма» утверждаются возглавленное Гоголем и Белинским реалистическое направление русской литературы 30—40-х гг. и его демократические устремления. По времени этот процесс совпадает с реалистическим самоопределением других европейских литератур, но отличается существенной национальной особенностью, а именно — теоретической ориентацией русской реалистической и демократической мысли в пору ее интенсивного самоутверждения на немецкую классическую философию, с одной стороны, и на идеи французского утопического социализма, с другой.

## 2

Первыми русскими приверженцами и пропагандистами немецкой классической философии, убежденными во всеразрешающей силе ее идей и метода, в основном пеллингианских, были члены дружеского общества «любомудрия», образовавшегося

в Москве еще в преддекабрьские годы (Д. Веневитинов, В. Одоевский, И. Киреевский, М. Погодин, С. Шевырев и др.).

Причина всех зол крепостнической действительности коренилась для Любомудров в «непросвещенности» русского общества, а отсюда в аморфности его гражданского самосознания. Последнее же мыслилось сознанием национально самобытным, самородным, независимым от иноземных влияний.

Проблема национальной самобытности и в этом смысле «народности» русской культуры и литературы привлекала к себе пристальное внимание также и декабристов, но в системе их воззрений занимала подчиненное место. Для Любомудров же она была основной, и в немецкой философии они нашли ее всестороннее теоретическое обоснование и, главное, безотказный, по их убеждению, метод ее решения. В программной статье 1826 г. «О состоянии просвещения в России» («Несколько мыслей в план журнала») Веневитинов писал: «Философия (подразумевается немецкая, — *Е. К.*) и применение оной ко всем эпохам наук и искусств — вот предметы, заслуживающие особенное наше внимание, предметы, тем более необходимые для России, что она еще нуждается в твердом основании изящных наук и найдет сие основание, сей залог самобытности и, следовательно, своей нравственной свободы в литературе, в одной философии, которая заставит ее развить свои силы и образовать систему мышления»,<sup>2</sup> т. е. создать свою собственную, национально-самобытную систему воззрений и ценностей.

В преддекабрьские годы, отмеченные исключительной активностью политической мысли, философский романтизм программы Любомудров звучал отвлеченным умозрением, далеким от насущных общественных задач, и широкого распространения и признания не получил. Между тем он предвосхищал крутой поворот русской мысли 30-х гг. от ее традиционной приверженности к рационалистическим традициям французского Просвещения к интенсивному, творческому освоению чуждых ей до того идей немецкой классической философии и ее диалектического метода.

Эта философская переориентация была вызвана возникшей после и в результате поражения декабрьского восстания необходимостью разобраться в причинах поражения, осмыслить национальную специфику социальных противоречий и перспектив русской жизни в свете общих закономерностей исторического развития и найти в них твердую теоретическую опору для осуществления освободительных задач, которые пытались, но не смогли решить декабристы. Поэтому именно философия всеобщей истории, разработанная немецкими мыслителями, несоизмеримо глубже, нежели французскими просветителями, приобрела наиболее актуальное значение для русской мысли в пору ее демократического и реалистического самоопределения. Повторяя с неко-

<sup>2</sup> Веневитинов Д. В. Избранное. М., 1956, с. 213.

торыми коррективами Веневитинова, Белинский в 1842 г. утверждал: «Можно сказать, что философия есть душа и смысл истории, а история есть живое, практическое проявление философии в событиях и фактах» (6, 92).

Действительным и неоспоримым достижением немецкой философии, наиболее совершенно развитым Гегелем, на которого Белинский непосредственно ссылается, было диалектическое понимание всемирной истории как единого и органического процесса поступательного развития человечества, а национальной истории народов — как столь же органических звеньев или ступеней всемирно-исторического процесса. Полагая субъектом истории, ее движущей силой и целью саморазвитие «мирового духа» или «мировой идеи», эта философско-историческая концепция, взятая на вооружение передовой русской мыслью 30—40-х гг., оставалась столь же идеалистической, как и романтической, а в некоторых ее немецких изводах и откровенно реакционной, но в силу своего диалектического характера заключала возможность реалистического и революционного переосмысления.

Реалистическому и демократическому переосмыслению подверглась на русской почве прежде всего опорная категория немецкого объективного идеализма — категория трансцендентного «мирового духа» или «мировой идеи». В интерпретации Белинского и Герцена, Гоголя и Грановского она утратила свое потустороннее значение, преобразовавшись в просветительское, восходящее к Гердеру вполне земное понятие «духа человеческого», под которым разумелась активная, созидательная, самодеятельная и благая сила человеческого сознания, ее саморазвитие и самоосуществление в процессе общественно-исторической практики всех людей и народов. Соответственно самосознание человечеством своей собственной, родовой, общечеловеческой сущности, постепенная гуманизация общественного сознания, его освобождение от антигуманизма классовых, сословных, националистических и религиозно-кастовых предрассудков предстали ведущей силой всемирной истории и исторического прогресса. Так понятая философия истории и стала для русской литературы «гоголевского периода», в том числе и для самого Гоголя, точкой совмещения и залогом «действительности» научного, прежде всего исторического, знания и искусства, их единой общественно-воспитательной, преобразовательной функции. В формах по преимуществу «исторического созерцания» (Белинский) вызревала и утверждалась, «осознавала себя» основная критическая и реалистическая идея русской литературы 30—40-х гг., идея античеловеческой и тем самым антинациональной сущности, а потому и исторической обреченности самодержавно-крепостнического строя, сковавшего самодеятельное начало русской жизни, таящееся в глубинах ее национального духа, т. е. в благих потенциях национального самосознания русского народа. Народа в смысле нации, но как таковой включающей в себя и народные массы, национальный по-

тенциал их социального бытия и самосознания. Более того, именно народные массы, бытовые навыки, обряды, поэтические воззрения и творчество, не затронутые европейским влиянием, привлекают к себе теперь самое пристальное внимание как самовыражение русского национального духа или характера, его самородного и созидательного начала. Таково принципиальное новое содержание, которое приобретает в русской литературе к началу 30-х гг. проблема «народности», акцентирующее ее социальный аспект. В этой связи эстетическое освоение фольклора представляется уже недостаточным и совмещается с его этнографическим и историческим изучением. Во всем этом пока еще в наивной и приблизительной форме прорезывается идея общенационального значения духовной самодеятельности масс, перерастающая у Чернышевского в идею и лозунг их революционной и экономической самодеятельности, — идею, столь высоко оцененную В. И. Лениным.

Социальной, но еще далеко не проявленной остротой проблемы «народности» обуславливается равное внимание к ней всех идеологических и литературных направлений того времени, в том числе и официальной идеологии, вынужденной прибегнуть к охранительно-демагогической формуле Уварова — «Самодержавие, православие и народность». По тем же причинам далеко не однозначная трактовка «народности», а тем самым и перспектив русской жизни различными антикрепостническими течениями 30-х гг. закладывала основу их будущего размежевания на славянофильство и западничество и распадение последнего на либеральное и революционно-демократическое. В значительной мере жизненной актуальностью и неясностью социального аспекта проблемы «народности» обуславливается и ограничение ее во многих повестях и в ряде исторических романов 30-х гг. натуралистическим изображением простонародного быта, против чего резко протестовал Белинский в «Литературных мечтаниях» (1, 92—98).

Наиболее глубокое, демократическое, художественно яркое и совершенное решение проблема «народности» получила в творчестве Гоголя, чем в значительной мере и объясняется огромная сила его воздействия на современников как нового слова русской литературы. И оно было произнесено от лица нового «исторического созерцания», извлеченного русской литературой того времени из немецкой классической философии.

Наиболее значимыми очагами ее творческого освоения становятся в начале 30-х гг. Московский университет и образовавшийся из числа его воспитанников кружок Н. В. Станкевича.

Среди университетской профессуры собирается к этому времени немало ученых, охваченных новыми философскими веяниями и сумевших приобщить к ним студенческую молодежь. Среди них уже маститый профессор физики шеллингианец М. Г. Павлов; еще только начинавший тогда, а впоследствии известный этнограф и фольклорист М. А. Максимович, преподававший, однако, бота-

йику; также молодой профессор и заведующий кафедрой теории изящных наук и археологии, издатель «Телескопа» Н. И. Надеждин; бывшие любомудры М. П. Погодин, преподававший всеобщую и русскую историю, и С. П. Шевырев — адъюнкт, а потом и профессор кафедры российской словесности. Общее и новое во всех их разнопредметных лекционных курсах — философско-историческая идея органического развития природы и общества.

Зимой 1831—1832 г. после окончания университета Н. В. Станкевич и его друзья Н. П. Ключников, В. И. Красов и другие объединяются для совместного и самостоятельного изучения немецкой философии. В 1833 г. к ним присоединяются В. Г. Белинский, В. П. Боткин, К. С. Аксаков, М. Н. Катков, М. А. Бакунин.

В процессе последовательного и рождавшего жаркие споры изучения систем Шеллинга, Фихте, Канта, Гегеля, а затем и Фейербаха в кругу Станкевича вырабатывалось, говоря словами К. Аксакова, «новое воззрение на Россию, большей частью отрицательное».<sup>3</sup> Отрицание распространялось прежде всего на духовную атмосферу общественной жизни, скованную реакцией, и заставляло искать противодействие ей в духовно-нравственных силах человека и человечества, их потенциально «свободных», а потому и неограниченных возможностях. Сферой же их «идеального», сущностного проявления представлялись в свете все той же немецкой «метафизики» философия и искусство, в которых Станкевич и его друзья и видели «душу сущего». Это черта романтического сознания, но такая его черта, которая в русских условиях того времени питала активность и реалистические тенденции антикрепостнической мысли, скованной реакцией и ушедшей в теорию. И это было так потому, что важнейшая для нее тогда проблема духовной свободы и исторической самостоятельности человеческой личности, оптимистическое решение которой и давала немецкая философия, по своему конкретному социально-историческому содержанию была проблемой духовной независимости подлинно человеческой личности от крепостнической идеологии, морали, политики и практики, а тем самым и проблемой способов и средств активного противодействия им. Она-то и становится общей и центральной проблемой творчества Гоголя и Лермонтова, философских и эстетических исканий Белинского и осмысления им художественной практики «натуральной школы».

Душой кружка был рано умерший Станкевич. Но философский его «взгляд... на художество, на поэзию и ее отношение к жизни вырос в статьях Белинского в ту новую мощную критику, в то новое воззрение на мир, на жизнь, которое поразило все мыслящее в России и заставило с ужасом отпрянуть от Белинского всех педантов и доктринеров».<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Аксаков К. С. Воспоминание студентства. СПб., 1911, с. 17.

<sup>4</sup> Герцен А. И. Собр. соч., т. 9. М., 1956, с. 43. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

Впоследствии пути членов кружка Станкевича разошлись далеко. Но в пору его существования всех участников объединяло стремление постичь фундаментальные законы общественно-исторической жизни и постулируемые ими нормы общечеловеческой, антисловной, антикрепостнической, потенциально и антибуржуазной нравственности. И не только постичь, но и воспитать себя в духе этой новой нравственности.

Вспоминая о своих философских беседах и спорах с Белинским, И. С. Тургенев писал: «Мы еще верили тогда в действительность и важность философических и метафизических выводов, хотя ни он, ни я, мы нисколько не были философами и не обладали способностью мыслить отвлеченно, чисто, на немецкий манер... Впрочем, мы тогда в философии искали всего на свете, кроме чистого мышления».<sup>5</sup> Последнее замечание очень характерно и важно, подчеркивая общественно-практический пафос и смысл философских увлечений 30-х гг. В них рождалась одна из важнейших черт русского реалистического сознания — присущая ему философско-историческая широта и нравственная чистота художественного мышления.

### 3

При всей своей результативности философское оформление антикрепостнической мысли 30-х гг. не было единственным путем ее демократического и реалистического развития. Не меньшее воздействие на него оказали идеи французского утопического социализма. Первыми и пламенными русскими приверженцами этих идей, преимущественно сенсимонистских, стали А. И. Герцен и его университетские, по большей части, друзья — Н. П. Огарев, Н. Х. Кетчер, В. В. Пассек, Н. И. Сазонов, Н. М. Сатин и др. Так в 1833 г. почти одновременно с кружком Станкевича возник кружок Герцена, первый в России и очень еще скромный очаг распространения социалистических идей. Кружок просуществовал недолго. В 1834 г. большинство его участников было арестовано, а весной 1835 г. некоторые из них, в том числе Герцен и Огарев, были высланы из Москвы. Однако никакими полицейскими мерами влияние социалистических идей на оппозиционную молодежь пресечь было уже нельзя. «Новый мир, — свидетельствует Герцен в „Былом и думах“, — толкался в дверь, наши души, наши сердца растворялись ему. Сенсимонизм лег в основу наших убеждений и неизменно остался в существенном» (8, 162).

Движимые общими антикрепостническими устремлениями московские сенсимонисты и последователи немецкой философии да-

<sup>5</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Соч., т. 14. М.—Л., 1967, с. 29.



леко не сразу нашли общий язык. «До ссылки, — говорит Герцен, — между нашим кругом и кругом Станкевича не было большой симпатии. Им не нравилось наше почти исключительно политическое направление, нам не нравилось их почти исключительно умозрительное. Они нас считали фрондерами и французами, мы их — сентименталистами и немцами» (9, 17).

В собственном смысле слова назвать тогдашнее умонастроение Герцена и его круга политическим нельзя. Французские утописты не придавали значения политическим преобразованиям общества, а настаивали на необходимости и неизбежности его кардинального социального преобразования. Именно это и имел в виду Герцен, когда, говоря о проникнутых «социалистическими тенденциями и одушевлением» произведениях русской литературы 40-х гг., в том числе и славянофильских, подчеркивал, что «они протестовали против современного общества с точки зрения не только политической» (7, 252). Другое дело, что социальный протест против самодержавно-крепостнического гнета и несправедливости не мог не быть в то же время и протестом политическим. Сам же по себе сенсимонизм был учением не политическим, а социально-экономическим, и в этом его принципиальное историческое отличие от просветительской, в частности и декабристской, идеологии. Но главное, стадийное отличие утопического социализма от просветительства состоит в том, что первый является идеологией антибуржуазной, в то время как второе — еще только антифеодальной и пробуржуазной.

Передовое русское общественно-литературное сознание 30—40-х и последующих годов отличает совмещение в нем этих двух исторически разных форм освободительной идеологии. Благодаря этому его антикрепостнические (антифеодальные) устремления перерастают в протест против всех и всяческих видов и способов классового угнетения, в том числе и буржуазных; но поскольку последние находились тогда в России в зачаточном состоянии, все вопросы русской жизни сводились к крепостному праву, к необходимости его отмены. «Действительность» демократического, антикрепостнического содержания, которое идеи утопического социализма обретали в русской интерпретации, сообщила их художественному выражению ту реалистическую плоть, которой не хватало «идеальной» социалистической же «правде» творчества Ж. Санд. Одновременно они сообщили русскому реализму такую историческую широту и перспективность художественного зрения, которой не обладала тогда ни одна из национальных модификаций западноевропейского реализма.

Основное, что нашли в утопическом социализме и «взяли себе» его первые русские адепты, — это оптимистическая философия истории, философия исторического прогресса, самодвижения человечества к всеобщему братскому равенству и благоденствию всех людей и народов, т. е. в сущности то же самое, но иначе аргументированное, что извлекли из немецкой философии, вклю-

чая диалектику Гегеля, Станкевич, Белинский и их окружение. Поэтому расхождение между московскими сенсимонистами и «метафизиками» было временным. «После бесплодных прений, — пишет об этом Герцен, — мы увидели, что пришел наш черед серьезно заняться наукой, и сами принялись за Гегеля и немецкую философию. Когда мы довольно усвоили ее себе, оказалось, что между нами и кругом Станкевича спору нет» (9, 40). Но это произошло уже после смерти Станкевича и возвращения Герцена из ссылки (1839), когда друзья и единомышленники Станкевича — Белинский и Бакунин — со своей стороны постигли и признали отвергаемую ими до того «истину» утопического социализма и сами стали ее пламенными преверженцами и пропагандистами, каждый по-своему.

В свете социалистических идей философия Гегеля, его диалектика была осмыслена Герценом и Белинским как «алгебра революции». «Оригинальное, — по определению Герцена, — сочетание идей философских с революционными» (9, 28) завершает процесс лабораторного формирования самого радикального направления антикрепостнической мысли, которое благодаря этому сочетанию превратилось из стихийно-демократического в революционно-демократическое. Одновременно на основе воинствующей «социальности» формирующейся тогда же «натуральной школы» завершается и реалистическое самоопределение русской литературы.

Слияние диалектического метода Гегеля с революционно осмысленными идеями утопического социализма Герцен и назвал «реализмом». В герценовском употреблении это понятие означало прежде всего реализм общественного мышления, свободного от романтической мечтательности, опирающегося в своих прогнозах, выводах, идеалах на объективные, «действительные», по терминологии Белинского, закономерности развития природы и общества, в том числе и самого мышления, раскрытые Гегелем. Специально этому вопросу Герцен посвятил свои «Письма об изучении природы», опубликованные в «Отечественных записках» на протяжении 1846 г. и вышедшие отдельным изданием в 1847 г. Через десять лет в «Былом и думах» Герцен повторит основную идею «Писем», говоря, что «социализм и реализм остаются до сих пор пробными камнями, брошенными на путях революции и науки» (8, 162). Формулировка эта крайне важна, так как она помогает понять органическую взаимосвязь реалистических принципов «натуральной школы», ее демократического пафоса и социалистической «сознательности».

Весьма значительное и благотворное воздействие на социалистическое оформление демократических идеалов и реалистических принципов «гоголевского направления» оказало творчество Ж. Санд. На протяжении почти десяти лет начиная с конца 30-х гг. ее романы один за другим печатаются в русских журналах, чаще всего в «Отечественных записках», и пользуются ог-

ромным успехом. Наиболее широкий и горячий отклик у Белинского, Герцена и их литературного круга нашла проникающая творчество Ж. Санд сенсимонистская идея раскрепощения личности, прежде всего женской, как самой бесправной и обездоленной обществом. Но это была далеко не единственная, а для русской литературы и не главная форма выражения сочувствия французской писательницы к народным и демократическим массам, к «болям и страданиям» современного человека, уже духовно восставшего против порочной «цивилизации», основанной на классовом неравенстве и угнетении, но еще бессильного покончить с ее бесчеловечностью.

В «Предисловии к роману Сенанкура „Оберман“» Ж. Санд обратилась с призывом к писателям всех стран стать «рупором скрытых скорбей и страданий» униженного буржуазным обществом человечества и тем содействовать его освобождению. Перепечатанное в пюньском номере «Отечественных записок» за 1843 г. это „Предисловие“ стало манифестом формирующейся тогда «натуральной школы». И это естественно. Ярко обрисованные в нем «страдания воли, лишенной могущества... энергические страдания человека, пламенно и тщетно стремящегося к достижению своей цели и перед которым всякая цель исчезает как сон; это страшное негодование силы, желающей все обнять и от которой все убегает, даже сама воля, это истощение и сокрушение обманутой страсти, эта болезнь людей, испытанных жизнью»,<sup>6</sup> — все это было общим страданием и общей болезнью Герцена и Белинского, Лермонтова и Станкевича и всех лучших русских людей их поколения, задыхавшихся в тисках крепостнической реакции, ненавидевших ее всеми силами души и не находивших для себя возможности активно с ней бороться. Та же духовная «болезнь» развѣдает души и коверкает судьбы лучших литературных «героев времени» — Печорина, Бельтова и других рожденных временем «лишних людей». Что порождает эту болезнь, каковы ее социальные и нравственно-психологические корни, наиболее характерные и по большей части скрытые симптомы, что может и должно излечить ее и претворить энергию и волю «героя времени» в практически полезное общественное деяние? — в таком жорж-сандистском аспекте ставилась и решалась «гоголевским направлением», да отчасти и самим Гоголем (Тентетников) поставленная противоречиями самой русской жизни проблема духовного раскрепощения личности, ее действительного противостояния «среде» и сопротивления реакции, т. е. проблема самоочищения личности от «пороков и слабостей», как об этом потом скажет Толстой, «привитых ей обществом и воспитанием». И нет ничего ошибочнее, как ограничивать проблематику «натуральной школы» открытием и изображением социальной детерминированности внутреннего мира и судьбы человека по принципу «среда

<sup>6</sup> Отеч. зап., 1843, т. 27, июнь, отд. VI, с. 33.

заела». В качестве оправдания безнравственности и бездеятельности эта формула, — а говоря языком современным, ссылка на объективные обстоятельства, — действительно имела распространение в среде дворянской и разночинной интеллигенции. Но никогда не была творческим девизом «натуральной школы». Напротив, ее эстетика непримиримо отрицала пассивизм этой формулы. Критический анализ «среды», т. е. крепостнических отношений и крепостнической «нравственности», сочетается у единомышленников и соратников Белинского, как и у него самого, с не менее критическим анализом «униженной и оскорбленной» обществом и протестующей против него личности, собственная общественно-нравственная ценность которой измеряется способностью оказывать активное сопротивление «среде», бороться за демократические преобразования и за свое собственное человеческое достоинство. Такова общая, центральная и перспективная для русского реализма в целом идея столь непохожих одно на другое произведений, как «Кто виноват?» Герцена, «Бедные люди» и «Двойник» Достоевского, «Запутанное дело» и «Противоречия» Салтыкова-Щедрина, «Рассвет» Кудрявцева, «Гамлет Щигровского уезда» и «Дневник лишнего человека» Тургенева. Герои всех этих и многих других произведений — уже не исключительные личности, подобные Печорину или даже Онегину, а самые обыкновенные люди, представители так или иначе «униженной» части русского общества или незадачливые выразители его лучших устремлений. Обыкновенность, массовидность страдающего и протестующего героя «натуральной школы» принадлежит к числу ее важнейших реалистических завоеваний и окончательно «убивает» романтизм, выдвигая как важнейший предмет художественного анализа объективное социальное содержание психологии и самосознания различных слоев русского народа и общества. В ходе этого анализа романтическая проблема личности и враждебного ей «общества» перерастает в проблему личности (так или иначе принадлежащей к «обществу») и закрепощенного народа. В свете этой проблемы противоречия внутреннего мира критически мыслящей личности выступили психологическим сгустком социальных противоречий, а единственным способом их преодоления — единение личности с народом и борьба за его и свои собственные интересы с крепостническим обществом.

Так после двадцати примерно лет философских и социальных исканий антикрепостническое направление русской общественно-литературной мысли обретает политическую и объективно революционную остроту, наиболее отчетливо — у петрашевцев.

По аналогии с другими идейными объединениями 30—40-х гг. петрашевцев принято именовать «кружком». Вначале это был действительно небольшой кружок социалистической молодежи, объединившейся в 1845 г. для совместного изучения и обсуждения социально-политической литературы, весьма солидно представленной в личной библиотеке М. В. Буташевича-Петрашев-

ского. На его же квартире происходили еженедельные собрания кружка. Отсюда и наименование — петрашевцы. Однако вскоре кружок разросся и превратился в довольно многочисленное нелегальное общество. Организационно оно не было оформлено, но имело целью пропаганду и претворение в жизнь социалистических идей. В общей сложности к деятельности общества было причастно около 300 человек из среды как дворянской, так и разночинной молодежи, в том числе и литературной. Активными петрашевцами были М. Е. Салтыков, Ф. М. Достоевский, А. И. Пальм, С. Ф. Дуров, А. Н. Плещеев, В. Н. Майков — талантливый, но рано умерший критик и др. Единой политической программы у петрашевцев не было. Большинство из них считало, что для достижения целей общества достаточно массовой социалистической пропаганды; наиболее же радикальное крыло петрашевцев, представленное самим Петрашевским, Н. А. Спешневым, Н. А. Момбелли, Д. Д. Ахшарумовым и их единомышленниками, не отрицая необходимости пропагандистской деятельности, настаивало на насильственном ниспровержении самодержавно-крепостнического строя, его замене республиканским, разрабатывало план крестьянского восстания и руководства им.

В апреле 1849 г. деятельность общества была прекращена арестами наиболее видных его участников. Многие из них были приговорены к ссылке, а некоторые, в том числе и Достоевский, к смертной казни, замененной каторгой.

Несмотря на кратковременность деятельности петрашевцев, она оказала немалое воздействие на дальнейшее развитие русской общественной и литературной мысли.

Во многом родственная «натуральной школе» реалистическая эстетика писателей-петрашевцев складывалась под воздействием теории страстей Ш. Фурье и материализма Л. Фейербаха. Основным героем ранних произведений Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Пальма, Дурова и других петрашевцев становится рядовой представитель разночинной «массы», приобщающийся к социалистическим идеям и постигающий их непреложную истину силою материальных условий своего существования, своей нищеты и приверженности ей. Ему чужды столь же высокие, сколь и бесплодные устремления Бельтова и других «лишних людей». Он страдает от холода, голода, от невозможности соединиться с любимой женщиной и иметь семью и т. п. Противоречие между естественностью элементарных материальных и духовных потребностей человека «массы» и обществом, обрекающим его на нищенское прозябание, одиночество, унижение, и обнаруживает в произведениях указанных писателей противоестественность всего общественного строя крепостной России и свидетельствует о необходимости его коренного не только политического, но также и социального преобразования. Анализ под этим углом зрения противоречивости внутреннего мира «бедных людей», уже осознавших свои человеческие права и оскорбленных униженностью

своего социального положения, обогащает эстетику русского реализма новыми художественными принципами, которые уже выходят за рамки «натуральной школы», непосредственно превосходят теорию «разумного эгоизма» Чернышевского и пролагают пути к психологическим открытиям и художественному методу Толстого и зрелого Достоевского.<sup>7</sup>

#### 4

Подспудный, но жаркий общественный накал философско-эстетических исканий и битв «гоголевского периода» русской литературы рождает новый для нее, общественно наиболее действенный, публицистический жанр — журнальной критики и полемики. Принципиально новым явлением было и то первостепенное место, которое он завоевывает в 30—40-е гг. в качестве наиболее острого и оперативного орудия идейной борьбы и размежевания различных по своим социальным устремлениям направлений не только литературной, но и общественной, в том числе и научной, мысли. В форме наиболее «невинных» в цензурном отношении критических разборов и эстетических деклараций ставятся в журналах и по-разному решаются самые жгучие вопросы современности.

Одним из первых прообразов такого нового типа журнала стал орган московских Любомудров «Московский вестник». Он издавался с 1827 по 1830 г., его редактором, практически номинальным, был М. П. Погодин. Журнал преследовал строго определенную цель — способствовать «просвещению» русского общества, убедить его в том, что философия «есть наука наук, наука премудрости»,<sup>8</sup> путем ознакомления с философией Шеллинга, с учением Гердера, с художественными произведениями и эстетической теорией немецких романтиков и соответствующей критической интерпретацией явлений русской литературы. В создании журнала принял непосредственное участие Пушкин, в основном по тактическим соображениям. Не испытывая никакого влечения к немецкой «метафизике», он рассчитывал подчинить журнал своему влиянию и обрести в нем свою собственную печатную трибуну. Этого не произошло. Став, как он и был задуман, трибуной шеллингинских воззрений Любомудров, «Московский вестник» сыграл известную роль в популяризации идей немецкой классической философии, но завоевать широкую читательскую аудиторию не смог и вскоре прекратил свое существование.

---

<sup>7</sup> Этот вопрос всесторонне освещен в кн.: Усакина Т. Петрашевы и литературно-общественное движение сороковых годов XIX века. Саратов, 1965.

<sup>8</sup> Веневитинов Д. В. Избранное, с. 233.

Еще меньше, всего полтора года, просуществовала и близкая Пушкину по своему направлению «Литературная газета» (январь 1830—июнь 1831). Она издавалась одним из ближайших друзей Пушкина, Дельвигом, при участии О. Сомова, а после смерти Дельвига — несколько месяцев одним Сомовым. Помимо издателей и Пушкина в газете печатались Баратынский, Вяземский, Катенин, Плетнев, Гоголь, Станкевич и ряд других молодых писателей и поэтов. Название газеты (она выходила раз в пять дней) подчеркивало ее сугубо литературный, неполитический характер. Но ее демонстративная независимость от официальной идеологии и ожесточенная полемика с Ф. Булгариным и Н. Полевым, обвинявшими газету, и не без основания, в крамольном «аристократизме», вызвали неодобрение властей и не получили общественной поддержки.

Самым влиятельным, серьезным и популярным журналом становится в это время «Московский телеграф», издававшийся Н. А. Полевым с 1825 по 1834 г. Журнал имел четкую литературную и политическую программу, воинствующе романтическую, в основе своей пробуржуазную, антидворянскую и в этом смысле демократическую, однако ратовавшую за союз самодержавия с купечеством и промышленниками. Под этим углом зрения в журнале широко освещалась текущая литературная, научная и общественно-политическая жизнь западноевропейских стран, преимущественно Франции; положительно, даже восторженно, оценивалась июльская монархия; пропагандировались принципы французского романтизма и его эклектическая философия (Кузен, Вильмен) как антиаристократические, а потому и самые перспективные для России.

В первые годы издания «Московского телеграфа» Полевой сумел объединить в нем лучшие литературные силы. Дейтельное участие в издании принимает Вяземский, привлечший к нему Пушкина, Баратынского, Языкова, Катенина и других поэтов своего окружения. В годы оформления школы «величавого романтизма» издатель «Телеграфа» отнюдь не принадлежит к ее сторонникам. Более того, за резкий критический отзыв об официозной драме Н. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла», пленившей Николая I, журнал был закрыт.

«Московский телеграф» и его издатель оказали немалое воздействие на демократизацию литературно-общественного сознания, что по заслугам было оценено Белинским и Чернышевским. Но откровенно пробуржуазная и в конечном счете верноподданническая позиция Полевого отбросила его в ряды врагов Пушкина и Гоголя и после закрытия «Московского телеграфа» привела в стан реакции. По тем же причинам издатель «Телеграфа» остался в стороне от самого умозрительного по формам, но в высшей степени перспективного по содержанию философско-эстетического направления 30-х гг., у истоков которого стоят Любомудры и «Московский вестник».

В противоположность Н. Полевому, издатели «Московского вестника» после прекращения его издания постепенно проникаются все более антибуржуазным духом и, оставаясь по-прежнему приверженцами Шеллинга, но приняв теперь и его позднюю реакционную «философию откровения», постепенно преобразуются из любомудров в славянофилов. В преддверии этого они издают «Московский наблюдатель» (1835—1837), руководимый С. П. Шевыревым и В. А. Андросовым. Журнал был задуман как противодействие «промышленной» словесности и журналистике, представленной тем же Н. Полевым, Н. Гречем, Ф. Булгариным, издателем официозной газеты «Северная пчела», и главным образом «Библиотеке для чтения», издававшейся талантливым, но беспринципным литератором и ученым-востоковедом О. И. Сенковским совместно с книгопродавцем А. Ф. Смирдиным с 1834 г. Рассчитанная на вкусы непритязательного читателя, «Библиотека для чтения» пользовалась большим успехом в чиновничьей и купеческой среде, у средних слоев дворянства, в том числе и провинциального. Шеллингианская по своему философскому оформлению и во многом справедливая критика издателями «Московского наблюдателя» «промышленного века» в целом как враждебного высоким устремлениям человеческого духа и его высшему выражению — искусству — сочеталась с оппозицией самодержавно-крепостническому строю, но была критикой справа, направленной против демократических устремлений современности. Это отшатнуло от журнала Пушкина, одно время сочувствовавшего ему, и резко было осуждено Белинским, выступавшим против «Московского наблюдателя» в журнале Н. И. Надеждина «Телескоп» и в выходившей в качестве приложения к нему газете «Молва» (1831—1836).

Подобно «наблюдателям», издатель «Телескопа» был убежденным шеллингианцем, но существенно иной и в основном демократической ориентации, осложненной, однако, политическим консерватизмом. Воззрения Надеждина на сущность и общественную функцию искусства были столь же противоречивы, но в целом пролагали путь реалистической эстетике. Особо весом вклад, внесенный Надеждиным в демократическое понимание проблемы «народности», прямо противоположное ее охранительной трактовке издателями «Московского наблюдателя», которая и легла в основу их славянофильской доктрины, оформившейся через несколько лет. В «Телескопе» и «Молве» начал свою литературно-критическую деятельность Белинский, многим обязанный Надеждину. В числе сотрудников «Телескопа» были будущие «западники» — А. И. Герцен, М. А. Бакунин, В. П. Боткин, П. Я. Чаадаев. Пушкин напечатал в «Телескопе» два памфлета на Булгарина, что отвечало позиции журнала, заостренной одновременно и против «Московского телеграфа» Полевого, и «Московского наблюдателя». За опубликование «Философического письма» Чаадаева «Телескоп» был закрыт, а его издатель выслан из Москвы на Урал.



Почти одновременно, в апреле 1836 г., вышел первый номер основанного Пушкиным журнала «Современник». Четкой программы журнал не имел и, продолжая во многом традиции «Литературной газеты», был в отличие от нее рассчитан на круги не только либеральной дворянской интеллигенции, но также и разночинной, демократической. В «Современнике» Пушкин опубликовал ряд своих художественных произведений, в том числе и «Капитанскую дочку», несколько критических и исторических очерков, рецензий и заметок. В журнале приняли участие (не слишком, правда, активное) старые литературные друзья Пушкина — Жуковский, Вяземский, Баратынский, а также Языков, Д. Давыдов, Тютчев и др. Наиболее активным участником журнала стал молодой Гоголь, поместивший в 1-м номере «Современника» большую и остро полемическую статью «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году». Она далеко не во всем удовлетворяла Пушкина, что не помешало появиться на страницах «Современника» таким произведениям Гоголя как «Коляска», «Нос» и «Утро делового человека».

Оставшись в стороне от философских интересов и разногласий своего времени (что не совсем оправдывало название «Современник»), журнал Пушкина претендовал на значение не только литературно-критического, но в какой-то мере историко-литературного и даже исторического издания. Большинство связанных с этим планов Пушкина осталось неосуществленным по цензурным причинам.

Пушкин успел издать только четыре номера «Современника». Но журналу была суждена долгая жизнь. После смерти своего основателя он перешел в руки Плетнева и Жуковского, а через десять лет, в конце 1846 г., стал журналом Некрасова и Белинского, самым влиятельным и передовым периодическим изданием второй половины 40-х гг. На страницах «Современника» развернулась борьба Белинского со славянофилами, ополчившимися в своем журнале «Москвитянин» (1841—1855) против «отрицательного» направления «натуральной школы». После смерти Белинского (1848) «Современник» постепенно утрачивает свой боевой демократический дух, который с новой силой возродился в 1853 г., когда Некрасов привлек к работе в журнале Н. Г. Чернышевского, а вслед за тем и Н. А. Добролюбова. Судьба «Современника» символична, как бы воплощая объективную логику литературного развития 30—40-х гг., во многом, но не до конца предугаданную Пушкиным.

Особая и весьма значительная роль принадлежит в первой половине 40-х гг. и другому долголетнему журналу — «Отечественные записки» (1820—1884). С 1839 по 1846 г. критико-библиографический, широко поставленный отдел журнала, издававшегося тогда А. А. Краевским, ведет почти единолично Белинский. Здесь в полной мере развертывается публицистическое дарование критика, а его статьи о Пушкине, Гоголе, Лермонтове, Кольцове,

систематические годовые литературные обзоры и многие, многие другие критические отзывы становятся крупными событиями литературно-общественной жизни, с жадностью ожидаются, читаются, обсуждаются студенческой молодежью и демократической интеллигенцией. Такого широкого общественного резонанса русская критика до того не знала.

Постепенно вокруг журнала и Белинского группируются многие молодые писатели социалистической ориентации, последователи Гоголя и почитатели Жорж Санд — Герцен, Огарев, Салтыков, Некрасов, Достоевский, а также Тургенев, Григорович и некоторые другие, объединенные новым направлением, получившим вскоре наименование «натуральной школы». Одновременно «Отечественные записки» становятся органом пропаганды социалистических идей, под прямым воздействием которых складывается реалистическая и демократическая эстетика «натуральной школы». К ней, как и к творчеству ее вдохновителя — Гоголя, полностью приложимы слова, сказанные Герценом о политической лирике декабристов и Пушкина: «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести» (7, 198).

ПОЭЗИЯ 1830-х гг.

На протяжении 1820-х гг. русская поэзия претерпевает значительную эволюцию. Направление и характер этой эволюции постепенно прояснятся для нас в ходе дальнейшего изложения; сейчас же отметим, что она носит не локальный, а общий характер, затрагивая и тематический репертуар, и жанровую систему, и глубинные пласты поэтического мышления и поэтического языка. Эти-то изменения дают нам право выделять «тридцатые годы» в качестве особого периода в истории русской поэзии, условно обозначая его как «лермонтовский», в отличие от «пушкинского» периода 1820-х гг.

Периодизация эта, конечно, столь же условна, как и самое обозначение. Как и всякая литературная периодизация, она показывает лишь общую тенденцию развития и его фазы и лишь отчасти совпадает с хронологической, где под «тридцатыми годами» понимаются 1830—1839 гг., и исторической, где восстание 14 декабря 1825 г. открывает новую и последнюю фазу периода дворянской революционности, характеризующую ее глубоким кризисом. Поэтому мы не можем указать сколько-нибудь точную дату, с которой в русской поэзии начались «1830-е гг.»; новая поэтическая система начинает оформляться к концу 1820-х гг. и продолжает в основных чертах сохраняться вплоть до первой половины 1840-х. Это совпадает приблизительно с датами творческого пути Лермонтова, который был поэтической вершиной этого периода и отразил в своем творчестве наиболее характерные его черты. В этот же хронологический отрезок укладываются и другие значительные и типологически близкие поэтические явления: бурное развитие русской «байронической» поэмы, творчество Полежаева, Бенедиктова, деятельность поэтов-любомудров и т. д.

Эти новые поэты, явления и школы, порожденные уже после-пушкинским периодом, вступали в сложные и многообразные взаимоотношения с предшествующей традицией. Традиция же была

не только жива, — она продолжала создавать непреходящие эстетические ценности. Расцвет пушкинского творчества приходится на 1830-е гг.; в начале десятилетия появляются сборники Языкова; в 1842 г. — «Сумерки» Баратынского. По своему абсолютному эстетическому и идейному значению поэтическое наследие пушкинского периода было бесконечно больше того, которое оставило нам следующее литературное поколение, — исключая лишь Лермонтова. В то же время именно творчество Лермонтова, а затем Некрасова являют нам вехи дальнейшего движения поэзии. И то, и другое непосредственно опиралось на поэтическую базу пушкинского периода; однако ни то, ни другое не могло родиться в результате прямой преемственности. Чтобы они появились, нужно было не только усвоить то, что было сделано Пушкиным и его кругом, — необходимо было и преодолеть это — и, преодолевая, сознательно или стихийно отказаться от некоторых весьма существенных завоеваний предшествующего периода. Такого рода утраты — необходимое и неизбежное условие эстетической эволюции, и только учитывая их мы сможем объяснить, почему Лермонтов не «отменяет» для нас Пушкина, а Некрасов — Лермонтова. Заметим при этом, что в индивидуальном творчестве поэта, особенно столь значительного, как Лермонтов или Некрасов, общие черты и тенденции, свойственные всему периоду, не обязательно выступают в подчеркнутой форме; их отношение к поэтическим предшественникам может быть иным, нежели у их современников. Так, значение пушкинской традиции для Лермонтова бесконечно больше, нежели, например, для Полежаева или Бенедиктова; о «борьбе» Лермонтова с Пушкиным, конечно, не приходится говорить. Тем не менее самый характер преемственности в известной мере определялся теми общими тенденциями, которые возникли в поэзии 1830-х гг. и не были свойственны предшествующему периоду.

Характерным симптомом эволюции было, в частности, то, что внутри самой поэтической системы 1820-х гг. стали обнаруживаться кризисные явления. Одним из наиболее очевидных было появление эпигонства. К концу 1820-х гг. даже заурядные версификаторы легко усваивали внешние формы пушкинского стиха, технические приемы, некоторые особенности поэтического языка. То, что при своем возникновении было открытием, теперь стало многократно воспроизводиться; лирические ситуации, образный строй, метафорический язык теряли новизну, стирались, превращались в набор поэтических шаблонов. В начале 1830-х гг. Н. А. Полевой печатает в полемических целях пародии-памфлеты на поэтов пушкинского круга и самого Пушкина; как памфлеты они не достигали своей цели, однако ясно показывали, насколько легким стало подражание:

Она прошла, бывая радость,  
Он пролетел, мой счастья сон,  
И потускнел твой небосклон,

Разочарованная младость!  
Мои бывалые мечтанья,  
Мои далекие мечты,  
Ты, трепет счастья, упованья,  
Ты, вольный гений красоты,  
Где вы?..

и т. д.

(И. Пустоцветов.

Элегия «Разуверение», 1832) <sup>1</sup>

Это — пародия, но она мало чем отличается от вполне серьезных подражаний, в изобилии наполнявших журналы и альманахи. Опасность вульгаризации «большой поэзии» оказывалась, таким образом, совершенно реальной. При общем высоком уровне стиховой техники понижался уровень поэтической содержательности: она не создавалась заново, а воспроизводилась по готовым образцам.

Существовал и другой симптом кризиса — не менее, а, может быть, более важный. Выше уже говорилось о том, что в творчестве поэтов пушкинского круга в 1830-е гг. начинает явственно звучать тема «конца поэзии», «последнего поэта», наступления нового, антипоэтического века. Тема имела некоторые реальные исторические основания. Уже в 30-е гг. начинается вытеснение поэзии прозаическими жанрами; с развитием буржуазных отношений, журналистики, литературного профессионализма литературная сфера меняется и расширяется; в ней возникают новые типы писателя и читателя. Этот процесс был двусторонним, и его диалектический характер ощущали наиболее дальновидные наблюдатели и участники (к числу их принадлежал Пушкин). С одной стороны, его прямым следствием была демократизация литературы, расширение читательской аудитории и соответственно укрепление социального положения писателя. С другой стороны, расширившаяся и количественно, и социально аудитория в своей общей массе была мало подготовлена к восприятию интеллектуальных и эстетических ценностей, создаваемых пушкинским кругом. Возникал разрыв между нею и писателями прошлого поколения. Резко падает популярность Пушкина; его лучшие, наиболее зрелые произведения — начиная с «Бориса Годунова» — оказываются, за редким исключением, непонятыми. Близкие процессы происходят и в профессиональной писательской среде; в 1830-е гг. социальный состав литераторов гораздо более пестр и демократичен, нежели в 1820-е: выходцы из мещан, купечества, мелкопоместных дворян, представители театрально-художественной богемы в эти годы в литературной среде — не исключение, а скорее правило. Дело, конечно, было не в социальной принадлежности как таковой, а в том, что за плечами нового поколения поэтов стояла совершенно иная культурная традиция,

<sup>1</sup> Русская стихотворная пародия (XVIII—начало XX века). Л., 1960, с. 328.

нежели у большинства поэтов 1820-х гг. Их художественные поиски по неизбежности шли в ином направлении, и даже когда они подражали предшественникам, они сильно деформировали их поэтическую систему, которую они уже «не слышали», т. е. не улавливали с полной адекватностью ее внутренних законов. Как правило же, они не подражали, а производили более или менее сознательный отбор, продолжая и развивая совершенно определенные темы и идеи и оставляя без внимания другие; при этом они нередко вступали со своими предшественниками в отношения прямого идейного и литературного антагонизма.

Характер и причины этого антагонизма не могут быть объяснены только в пределах литературного процесса. Поражение восстания 14 декабря 1825 г. и последующая реакция наложили глубокий отпечаток на русскую общественную мысль и литературу и породили в них глубокие и необратимые изменения. Дело было не только во внешних факторах — усиление политического гнета, устранении с литературной арены литераторов, связанных с декабристским движением; дело было еще и в быстрой эволюции просветительского сознания, которое было мировоззренческой основой движения. В гражданской поэзии 1820-х гг. в литературу проецировались политические доктрины философов и социологов XVIII в.; наследием XVIII в. была сохранявшаяся жанровая система; самые принципы пушкинской «школы гармонической точности» — логической ясности слова, композиционной симметрии, строго рассчитанного соотношения частей и целого — опирались на рационалистическую эстетику предшествовавшего столетия. Отнюдь не случайно все поэты пушкинского круга оказывались в большей или меньшей степени связаны с поэтической традицией XVIII в. — главным образом французской. Именно это ставилось им в вину новым поэтическим поколением, в сознании которого произошла переориентация — от рационализма к иррационализму, от деистического религиозного вольнодумства к ясно выраженным религиозным идеям, от стихийного поэтического «материализма» к идеалистическим, но в то же время и диалектическим тенденциям (см. гл. 14). Именно в 1830-е гг. появляется новый тип психологической и философской лирики, объектом которой становится личность в процессе самопознания.

Эта эволюция поэтического мышления, форм и тем шла постепенно; элементы нового поэтического стиля обозначаются уже в творчестве Пушкина и поэтов его окружения. Творчество Баратынского, Языкова и даже генетически более ранняя поэзия Жуковского оказывались в новую эпоху живыми литературными явлениями; что же касается Пушкина, то, «борясь» с ним, поэты 1830-х гг. нередко незаметно для себя развивали темы и мотивы, уже определившиеся в его творчестве.

Одной из первых литературных групп, сознательно готовивших литературную реформу, была группа «любомудров» (название — калька с греческого слова «философ»). Эта группа, куда

входили Д. В. Веневитинов (1805—1827), С. П. Шевырев (1806—1864), А. С. Хомяков (1804—1860) и из которой потом вышли крупные деятели первого поколения славянофильства, образовалась в среде литературной молодежи Московского университета, формировавшаяся в канун 1825 г. Почти все они испытали воздействие гражданской поэзии 1820-х гг. и традиций «высокой» поэзии XVIII в. (Ломоносов, Державин), входившей в систему университетского литературного воспитания. В творчестве Веневитинова декабристские мотивы прослеживаются особенно ясно; еще в 1826 г. он пишет стихотворение об угасшем величии древней новгородской вольницы («Новгород», 1826). В 1826 г. «любомудры» входят в непосредственный и близкий контакт с Пушкиным, только что вернувшимся из ссылки, и совместно организуют журнал «Московский вестник» (1827—1830).

К этому времени окончательно определяется направление их литературно-эстетических интересов. Они ориентируются на немецкую романтическую философию, в первую очередь на Шеллинга; они стремятся осмыслить все виды человеческой деятельности в пределах общей, целостной и закономерно развивающейся картины мира. Отсюда их повышенное внимание к синкретической философской эстетике, где устанавливается взаимная связь между разными областями искусства — поэзией, живописью, музыкой — и, далее, связь искусства в целом с историческим развитием человечества и с онтологическими проблемами творения и бытия. В этих последних они идеалисты, иногда религиозно-мистического оттенка. Философия — отправная точка их литературной деятельности; в своих критических статьях они стремятся осмыслить движение литературы и найти его детерминирующие факторы, в переводческой работе — ознакомить русского читателя с наиболее значительными образцами романтической эстетики и литературы (трактат Вакенродера и Тика «Об искусстве и художниках», переведенный Шевыревым, Мельгуновым и Титовым, 1826). Как романтических поэтов они воспринимают Гете и Шиллера и впервые начинают систематически переводить и толковать «Фауста», которого рассматривают как образец философской поэзии.

Все это накладывает явственный отпечаток на их поэтическое творчество. В стихах Веневитинова прорисовывается новый облик романтического поэта — «истинного пророка»

С печатью власти на челе,  
С дарами выпренных уроков,  
С глаголом неба на земле.

(«Люби питомца вдохновенья»,  
1827)<sup>2</sup>

Этот тип поэта генетически связан с «поэтами-пророками» гражданской поэзии 1820-х гг., но уже далеко не тождествен им.

<sup>2</sup> Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. М., 1934, с. 123.

Он не обличитель, а созерцатель и мудрец. Его удел — проникать в тайны мироздания:

Теперь гонись за жизнью дивной  
И каждый миг в ней воскрешай,  
На каждый звук ее призывный  
Отзывной песнью отвечай!  
Когда ж минуты удивленья,  
Как сон туманный, пролетят  
И тайны вечного творенья  
Ясней прочтет спокойный взгляд;  
Смирится гордое желанье  
Весь мир обнять в единый миг,  
И звуки тихих струн твоих  
Сольются в стройные созданья.

(«Я чувствую, во мне горит...»,  
1827)<sup>3</sup>

Все это очень близко к тому образу поэта-философа, каким предстает Гете в стихотворении Баратынского «На смерть Гете» (1832).

Самая биография Веневитинова — его многообразная одаренность (он был музыкален, хорошо рисовал), интеллектуализм, его драматическая неразделенная любовь к Э. Волконской, наконец, его ранняя и неожиданная смерть от случайной простуды — в кругу Любомудров получила своеобразное эстетико-философское обобщение. Реальный облик Веневитинова как бы наложился на его лирику, отождествившись с ее героем; этому очень способствовали последние стихи Веневитинова, где речь идет о безвременной кончине поэта («Завещание», «Поэт и друг», 1827). Возникла биографическая легенда об идеальном романтическом поэте, аналогичная легенде о Новалисе в кругу иенских романтиков. Посмертный культ Веневитинова был очень характерен для романтических умонастроений Любомудров.

Любомудры пытались создать и чистый тип философской лирики, где содержанием была бы абстрактно-философская идея, воплощенная в конкретно-образной форме. Предметный мир их стихов постоянно тяготел к символическому расширению; более того, символический смысл образа на каждом шагу подавлял, а иногда уничтожал его чувственную оболочку. Вещи становились знаками идей, стихи превращались в прямые аллегории. Аллегорическая природа поэзии Любомудров нередко подчеркивалась и логически-рассудочным композиционным строением, заключавшим в себе сравнение или антитезу. Так построены «Три розы» (1826) Веневитинова и многие стихи Шевырева («Лилия и роза», 1825; «Две чаши», 1826; «Звуки», 1827, и др.). На этом пути Любомудры не добились больших поэтических успехов, однако культивируемые ими принципы получили дальнейшее развитие у Тютчева и раннего Лермонтова, у которых мы также не-

<sup>3</sup> Там же, с. 107.



редко находим сравнения-аллегии и строго логические, даже двухчастные композиции.

Сближение поэтической мысли с философией в известной мере предопределило обращение Любомудров к одической традиции. К концу 1820-х гг. наследие ее — «высокий» стиль, избыливающий архаизмами и славянизмами, синтаксическая и метро-ритмическая затрудненность — культивируется ими совершенно сознательно. Это реакция на техническую легкость эпигонов пушкинской школы и одновременно ревизия пушкинского поэтического языка. Любомудры упрекают Пушкина в недостаточной философской и интеллектуальной насыщенности творчества; поэзия мысли, по их мнению, должна и говорить затрудненным, метафизическим языком:

И сотряслись мои составы,  
И зазвучали, как тимпан;  
Мне долу вторил океан,  
Горé мне вторили перуны,  
Мои все жилы были струны,  
Я сам — хваления орган.

(С. П. Шевырев. «Мудрость»,  
1828) <sup>4</sup>

Любомудры были союзниками Пушкина в журнальной и литературной борьбе и никогда не выступали против него открыто; более того, они прекрасно понимали роль и значение Пушкина для русской литературы. Они неоднократно делали попытки в программных стихах направить творчество Пушкина в русло своих эстетических и стилистических исканий; Веневитинов еще в стихотворении «К Пушкину» (1826) пытался обратить Пушкина к творчеству Гете; в «Послании к А. С. Пушкину» 1830 г. Шевырев намечал для него целую программу обновления поэтического языка в духе «поэзии мысли», как она понималась Любомудрами, и рекомендовал ему в «сотрудники» Н. М. Языкова. Вместе с тем литературный антагонизм ощущался обеими сторонами; Пушкин не принял предлагаемую ему программу «философской поэзии»; Любомудры в частной переписке и дневниковых записях прямо говорили, что время Пушкина ушло в прошлое. Их попытки реформы поэзии, однако, остались безрезультатными, и когда Шевырев в конце 1830-х гг. попытался привить русскому стиху формы итальянской ритмики и строфики, эксперимент этот вызвал почти единодушное ироническое отношение.

Вместе с тем деятельность Любомудров отнюдь не прошла бесследно. И созданный ими тип романтического поэта, и их философская лирика, проникнутая религиозно-мистическими мотивами, и, наконец, обращение их к фольклору как выражению специфического «народного духа», — все это оказало влияние на поэзию 1830-х гг. Оживление у Любомудров «архаических» тради-

<sup>4</sup> Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939, с. 51.

ций также не было простым лабораторным экспериментом. «Высокая» лексика, как ясно уже из приведенного маленького отрывка, служила целям создания эмоционального напряжения стиха, «лирического восторга», как выражались в XVIII в. Поэт-пророк, орган божественного вдохновения, говорил языком экстатического лиризма.

Эти поиски эмоционального обновления поэзии, вполне соответствовавшие романтическим представлениям о сущности поэтического творчества вообще, обусловили и широкое развитие на русской почве так называемой «байронической поэмы». Поэзия Байрона проникает в русскую литературу уже в начале 1820-х гг.; «Кавказский пленник» и особенно «Бахчисарайский фонтан» Пушкина были первыми образцами русской байронической поэмы, вызвавшими поток подражаний. К середине 1820-х гг. они были для самого Пушкина преодоленным этапом, однако для русских «байронистов» оставались вполне живыми явлениями и даже предпочитались более поздним произведениям Пушкина. Характерно, что юный Лермонтов пишет свои первые поэмы под прямым влиянием именно «Кавказского пленника», следы воздействия которого ощущаются даже в последней редакции «Демона».

Байроническая поэма отличается ярко выраженным субъективно-лирическим началом. В центре ее — личность, наделенная страстями исключительной силы, из которых одна обычно направляет ее поведение. Как правило, это любовь, иногда любовь и месть. Эта личность противопоставлена обществу как «изгой» или «преступник» и находится с ним в непримиримой войне. Судьба такого «байронического героя» всегда трагична; его предыстория — цепь тяжелых утрат, сформировавших его духовное существо; он является перед читателем ожесточенным, отчаявшимся и страдающим. Именно этот характер, в котором совмещены страдание и преступление, любовь и ненависть, интересуется автора в первую очередь; событийная канва биографии героя остается на заднем плане и нередко просматривается лишь в самых общих чертах; характерной особенностью байронической поэмы является тайна, облекающая прошлое героя. Соответственно такой концепции строятся сюжет и композиция поэмы: стремительное действие сосредоточивается в ряде кульминационных эпизодов — «вершин», между которыми — сюжетный эллипсис, оставляющий простор воображению читателя; иногда эпизоды смещены во времени, что еще более разрывает единую линию повествования. Значительное место в такой поэме занимает монолог героя, его исповедь, обращенная к случайному слушателю; эти исповеди, достигающие кульминации лирического напряжения, нередко определяют общий стилистический тон целого.

Одним из наиболее значительных достижений русской байронической поэмы, весьма популярной в 1830-е гг., была поэма «Чернец», написанная еще в 1824 г. И. И. Козловым (1779—1840). По возрасту Козлов мог бы быть участником сентименталистских

изданий 1790—1800-х гг.; однако он вступил в литературу очень поздно, в эпоху развития «элегического направления». В конце 1810-х гг. тяжелая болезнь лишает его зрения и затем до самой смерти (на 22 года) приковывает к постели. Он начинает писать и переводить; меланхолия, религиозная резиньяция пронизывают его стихи, в которых он выступает как прямой последователь Жуковского. Однако его творчество принадлежит уже поэтической эпохе 1820-х гг., времени широкой популярности английского романтизма — Байрона, Т. Мура — и периоду борьбы за национальные элементы в литературе. Эти веяния он усваивает. В знаменитом вплоть до нашего времени стихотворении «Вечерний звон» (1828) как будто собрались в едином фокусе основные тенденции творчества Козлова: выбор английского источника (Т. Мур), ориентированного на русский «национальный колорит» (в подлиннике подзаголовок «Колокола Санкт-Петербурга»), меланхолическая тональность, музыкальная романсная форма. Эти же тенденции сказываются и в «Чернеце»: байронический конфликт (убийство жены и ребенка героя поэмы, его месть, его одиночество и страдание) осложняется мотивом религиозного раскаяния. Бунтарское начало приглушается; возникает тема «искупления». Это одна из интерпретаций Байрона в русской романтической поэзии 1830-х гг.

Вместе с тем в «Чернеце» уже совершенно очевидны и другие признаки лирического стиля, которые станут преобладающими в 1830-е гг.:

Здесь на соломе, в келье хладной,  
Не пред крестом я слезы лью;  
Я вяну, мучуся, люблю,  
В печали сохну безотрадной;  
Весь яд, все бешенство страстей  
Кипят опять в груди моей,  
И, жертва буйного страданья,  
Мои преступные рыданья  
Тревожат таинство ночей.<sup>5</sup>

Это еще пушкинский язык, сохраняющий и логическую точность слова, и плавность движения поэтической мысли. Вместе с тем это язык повышенной экспрессивности, и самая ситуация — монах, обуреваемый бешеными страстями, — тяготеет к «неистойвой» литературе. Именно эти внутренние потенции, заложенные в «Чернеце», обеспечили ему популярность в 1830-е гг. Фрагменты из «Чернеца» и «Абидосской невесты» Байрона в переводе Козлова юноша Лермонтов прямо перенесет в свои первые поэмы, чтобы драматизировать ситуации, заимствованные из Пушкина.

Поздние поэмы Баратынского также обнаруживают стремление к драматизации сюжетных ситуаций, и это сказывается тем яснее, что Баратынский избегает лирической напряженности поэтического языка. Плавное, эпическое развертывание рассказа, ра-

<sup>5</sup> Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960, с. 327.

ционалистическая упорядоченность описаний в «Бале» (1828) или «Наложнице» («Цыганке») (1831) как бы контрастируют с бурными страстями героинь и почти мелодраматическими развязками обыденных драм обманутой и оскорбленной любви. «Бал» заканчивается самоубийством героини, «Наложница» — случайным убийством; цыганка, возлюбленная героя поэмы Елецкого, оставленная им, пытается вновь привязать его к себе при помощи приворотного зелья, отравляет его и сходит с ума. Эта поэма вызвала резкие нарекания критики: ее обвиняли в «безнравственности». Тем не менее самый конфликт очень соответствовал литературным исканиям 1830-х гг.

Прямое продолжение и развитие этих тенденций мы находим в творчестве А. И. Подолинского (1806—1886), как бы знаменующем переход от 1820-х к 1830-м гг. Его первая поэма «Див и Пери» (1827), во многом отпавшая от Жуковского как от поэтического образца, была сдержанно благосклонно принята в пушкинском кругу и восторженно — в кругах адептов новой романтической школы (Н. Полевой). Критика пушкинского направления (Дельвиг) упрекала его в небрежности языка, и упрек этот характерен. «Небрежность» эта в дальнейшем станет одним из поэтических принципов. Гармоническое течение рассказа разрушается; он изобилует внесюжетными отступлениями, неожиданными сюжетными разрывами, образами, возникающими вне видимой логической необходимости и несущими преимущественно эмоциональную нагрузку. Иногда такого рода фрагменты энергичны и выразительны, как отступление о Тамерлане в самом начале поэмы:

Он промчался — и повсюду  
Нивы кровью напоил;  
Грады в каменную груду,  
В пепел храмы обратил!  
Но свершилось! — Меч Некира,  
Меч судеб неумолим:  
Он сверкнул — и в лоне мира  
Пепел грозного храним!..  
Стихнул вихрь опустошенья,  
Битвы смолкли — и один  
Мрачный дух уединенья  
Ходит в сумраке долин.  
Он задумчив и печален —  
Часто зрим во мгле ночной,  
Над громадою развалин,  
Оваряемых луной.<sup>6</sup>

Весь этот фрагмент сюжетно излишен, но он создает эмоциональную атмосферу и своеобразную ритмическую инерцию «стремительности». На протяжении шестнадцати строк перед нами — ряд калейдоскопически сменяющихся картин, контрастно сопоставленных и заключенных образом «духа уединенья»

<sup>6</sup> Ковалю И., Подолинский А. Стихотворения. Л., 1936, с. 157—158.

с неопределенным предметным значением, может быть, аллегорическим. Это уже не пушкинский язык. Он близок к языку поэм Лермонтова. Здесь иная мера «точности» слова; она определяется тем, что весь приведенный отрывок представляет собою единое целое, не подлежащее членению, единый эмоциональный контекст, в котором только и осмысляются его составные элементы.<sup>7</sup> Он несет на себе все внешние признаки импровизации — вне зависимости от того, насколько длительная работа ему предшествовала. Подобным же «импровизационным» характером отличаются многие поэтические произведения 1830-х гг.

Лирическая стихия, определившая «импровизационный» стиль, становилась и основой лирического характера. Уже в поэме Подолинского мы находим некоторые существенные черты такого стиля. Отметим пока одну из них — экзотичность. «Див и Пери» пронизан ориентальной экзотикой. Интерес к условно-литературному Востоку — характерная особенность русской поэзии 1830-х гг.: он был в значительной мере навеян Байроном, Т. Муром и — позднее — знаменитыми «Восточными мотивами» В. Гюго (1829), принятыми русской поэзией как своего рода манифест нового французского романтизма. Восток воспринимался как арена действия «естественных», не тронутых цивилизацией характеров, неистовых и пылких страстей, уже недоступных эмоционально стареющему европейскому обществу. В русской литературе так воспринимались «Цыганы» и «Кавказский пленник» Пушкина; в прозе эту концепцию Востока (Кавказа) поддерживали повести А. А. Бестужева-Марлинского и его последователей. На протяжении 1830-х гг. мы встречаем постоянные обращения поэтов к восточной теме; в них вырисовывается образ «гурии», «вакханки», жрицы любви; стихи эти отличаются иногда напряженным эротизмом («Цыганская пляска», «Цыганка» (1828) С. П. Шевырева; «Гурия» (1830) А. И. Подолинского; «Ж черноокой» (1835) В. Г. Бенедиктова и пр.). Лексика их отличается сгущенностью «восточного колорита»; поэты иногда даже культивируют экзотические звучания:

Остановись, Вазантазена!  
На миг помедли, жрица нег...  
(Д. П. Ознобишин. «Вазантазена»,  
1832)<sup>8</sup>

Все это было прежде всего средством увеличить напряженность лирической ситуации. В поэме Подолинского «Борский» (1829) неистовые страсти разыгрываются не на Востоке, а в провинциальной помещичьей среде. Эмоциональная гиперболизация сочеталась с образной; стихотворение приобретало характер теат-

<sup>7</sup> См.: Эйхенбаум В. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.

<sup>8</sup> Поэты 1820—1830-х годов, т. 2. Л., 1972, с. 88.

ральной сцены с резкими контрастами, с эффектным мелодраматичным внутренним жестом:

Твой ум, твою красу, как злобный демон, я  
Тогда оледеню своей усмешки ядом;  
В толпе поклонников замрет душа твоя,  
Насквозь пронзенная моим палящим взглядом.  
Тебя в минуты сна мой хохот ужаснет,  
Он искры красные вокруг тебя рассеет...

(В. Г. Тешляков. «Любовь и ненависть»,  
1832) °

Этот «эмоциональный бунт», изменивший тип героя, естественно приводил и к изменениям в жанровой системе. Разрушается традиционная элегия; место ее занимают более свободные жанры с неопределенными признаками: романс, «мелодия», стансы. Дидактическая сатира уступает место инвективе типа «ямбов» Барбье или Гюго. Зато расцветает баллада, приобретающая черты сгущенного экзотизма; в ней оживают мотивы народной демонологии и увеличивается мрачная, трагическая атмосфера (ср., например, балладу А. Тимофеева «Колыбельная песенка», 1832 или 1833, с характерной для «неистовой» поэзии темой инцеста). Наконец, широкое распространение получают мистерии или небольшие аллегорические поэмы мистериального типа, содержащие уже прямо эсхатологические мотивы. К теме конца мира особенно охотно обращался А. В. Тимофеев (1812—1883) — в мистериях «Последний день» (1835), «Последнее разрушение мира» (1838) и т. д. А. Г. Ротчев (1806—1873) создает цикл переводов из Апокалипсиса; мотив всеобщего владычества смерти пронизывает гротескную мистирию В. С. Печерина «Pot-pourri» (1833; известна современникам также под названием «Торжество смерти»).

Некоторые из этих примеров особенно интересны: они показывают, что мотивы и образы поэзии 1830-х гг. легко наполнялись социальным и политическим содержанием. И Ротчев, и позднее Печерин были проникнуты оппозиционными настроениями, сохранившимися в студенческих кружках Московского университета, где еще держались традиции аллюзионной декабристской поэзии. Тема «Страшного суда» и грядущего обновления мира принадлежала к характерным образным «сигналам» гражданской псалмодической лирики. Сгущение ее трагического колорита и космическая масштабность образов (также отчасти подсказанная Байроном — его «Мрак» и «Сон» в эти годы получают особенную популярность) были отражением общественного пессимизма, порожденного разгромом восстания 14 декабря. В декабрьской гражданской поэзии мотивы поражения, гибели героя-бунтаря, сетований об утраченной вольности выдвигаются на первый план. В этих стихах мы находим тот же тип лирического ге-

° Там же, т. I. Л., 1972, с. 677.

роя, который характерен для лирики 1830-х гг. в целом, но лирическая ситуация конкретизирована — это либо канун неизбежной гибели, либо плач над телами павших. Об образе барда-воина, оплакивающего поражение, речь шла выше, теперь к нему добавляются и другие излюбленные образы, например пловца, обреченного волнам:

Мирно гибели послушный,  
Убрал он свое весло...

(Н. М. Языков. «Водопад»,  
1830) <sup>10</sup>

Море стонет —  
Путь далек...  
Тонет, тонет  
Мой челнок!

(А. И. Полежаев.  
«Песнь погибающего пловца»,  
1832) <sup>11</sup>

Творчество Александра Ивановича Полежаева (1804 (1805?) — 1838) наиболее ярко представляет эту линию в поэзии 1830-х гг. Он был самой заметной фигурой из числа московских поэтов университетского круга, связанных с гражданской традицией; он вошел в историю литературы и своей драматической личной судьбой: в 1826 г. за поэму «Сашка», в которой был усмотрен дух «разврата и вольномыслия», он был отдан в солдаты, уже солдатом привлекался к следствию по делам политических кружков, был подвергнут заключению и телесному наказанию и умер от развившейся чахотки. Его поэзия проникнута автобиографическими мотивами, придающими особенно личный, интимный характер его лирическому герою, вместе с тем общему для всей поэзии 1830-х гг. В монологах этого отверженного, преследуемого людьми и судьбой изгнанника своеобразно сочетались элегически-медитативное и активное бунтарское начала; он является в обличи «погибающего пловца», обманутого жизнью и без сожаления идущего навстречу гибели, или «пленного прокезца», поющего предсмертную песнь в ожидании последней пытки:

Я умру! на позор палачам  
Беззащитное тело отдам!  
Но, как дуб вековой,  
Неподвижный от стрел,  
Я недвижим и смел  
Встречу миг роковой!

«Песнь пленного прокезца»,  
1826—1828) <sup>12</sup>

«Песнь пленного прокезца» представляет гражданскую ипостась лирики Полежаева. У него есть и прямые антиправитель-

<sup>10</sup> Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. М., 1964, с. 297.

<sup>11</sup> Полежаев А. И. Стихотворения и поэмы. Л., 1957, с. 90.

<sup>12</sup> Там же, с. 57.

ственные стихи с резко выраженным сатирическим и инвективным началом («Александру Петровичу Лозовскому», 1828; «Четыре нации», 1827, и др.). Вместе с тем и в мировоззренческом, и в тематическом, и в стилистическом отношении творчество Полежаева представляет собою картину гораздо более пеструю, нежели творчество любого из поэтов пушкинского периода. Мы находим у него антиклерикальные стихи и религиозные медитации, элегические интонации сменяются пылким эротизмом стихов с восточными темами, «поэтизмы» контрастируют с намеренно огрубленными сатирическими пассажами. Он свободно вводит в свои стихи народную и даже вульгарную лексику, увеличивая экспрессивное звучание стиха. Подобно самому поэту, его лирический герой демократичен в манере поэтического изъяснения; единство поэтической системы достигается не однородностью стилевых элементов, а единством лирического героя с присущей ему импровизационной и исповедальной формой лирического самовыражения.

Все это делает Полежаева довольно характерным представителем поэзии 1830-х гг. В его творчестве обнаруживаются и такие мотивы и образы, которые сближают его с философскими течениями в русской лирике десятилетия и получают полное развитие в творчестве Лермонтова. К ним относится, например, образ демона («Демон вдохновенья», 1833; «Духи зла», 1834) в разных его разработках, введенный в русскую поэзию еще «Демоном» Пушкина.

Как уже говорилось выше, поэтическое мировоззрение 1830-х гг. в значительной степени противостояло рационализму предшествующего десятилетия, являясь своего рода романтической реакцией на него. Усиление лирического начала, примата «страсти», чувства над разумом было лишь одной стороной этого процесса. Другой стороной было стремление к самоанализу, к погружению в глубины человеческого сознания и духа, к осмыслению всеобщих законов природы и бытия. Это был всеобщий процесс, охвативший все роды романтического творчества — философию, эстетику, историю, литературу. В русской поэзии он сказался оживлением философских и религиозных мотивов. Противопоставление «существенности», материальности — идеальному; внешней, чувственной оболочки — духовным сущностям; «прозы» жизни — ее «поэзии» типично для лирики 1830-х гг. Новое поэтическое поколение меняет ориентацию — резко падает популярность французской поэзии XVIII в., зато входит в моду поэзия немецкая, вплоть до преромантической: равний Шиллер, Гете, Клопшток. Воскресают библейские мотивы, но уже не только с аллюзионными целями; тема «греха» и «искупления», как мы видели, вне всякой политической окраски появлялась в эсхатологических стихах Тимофеева, у Козлова и Подолнского. Философско-религиозная аллегория выдвигается как особое жанровое образование; в 1830-е гг. одним из популярнейших стихотворений становится



«Море» Жуковского с его мотивом одушевленности природы и ее тайного, недоступного разуму языка. Ср. у Бенедиктова:

Но не дано силы уму-исполину  
Измерить до дна роковую гучину;  
Мысль кинется в бездну, она не робка,  
Да груз ее легок и нить коротка.

(«Море», 1838) <sup>13</sup>

В этот мир, познаваемый через интуицию и веру, погружен «поэт», который является воплощением идеального, «небесного» начала. Он — «отчужденный»; он поднят над житейской обыденностью и противопоставлен ей. Очень часто борьба с земной «существенностью» составляет основное содержание поэтического конфликта. Акт творчества — общение поэта с божеством; но душа его тоскует в своей земной оболочке. Смерть поэта — его разрешение от земных, временных уз; он возвращается в «отчизну душ», к своей небесной прародине. Эта мистико-религиозная поэтическая концепция так или иначе отражается в большинстве произведений «массовой лирики» 1830-х гг.; в ее основе лежат эклектически соединенные поэтические и философские идеи, восходящие к платонизму, пифагореизму, к разным поэтическим образцам — «Поэту и толпе», «Демону» Пушкина, Жуковскому, Любомудрам. Столь же эклектичной оказывается и стилистическая система: в общем экспрессивном потоке поэтической речи улавливаются стилистические ряды и элементы, восходящие к самым различным и иногда противостоящим друг другу поэтическим школам и индивидуальным стилям. Из этого брожения вырастает творчество Владимира Григорьевича Бенедиктова (1807—1873) — явление яркое и симптоматичное, внутренне подготовленное и обусловленное поэтической эволюцией десятилетия. В поэзии Бенедиктова мы находим все — или почти все — перечисленные мотивы, характеризовавшие «поэзию мысли», как она понималась не только читательской, но и в значительной мере писательской средой. Ему свойственны и эклектичность поэтического мировоззрения и стиля, и всепроникающая, захватывающая читателя стихия лирической экспрессии, которая вызывала естественную ассоциацию с прозой А. А. Бестужева-Марлинского и заставила потом Белинского объединить эти два имени. Добавим, что по своему литературному воспитанию Бенедиктов принадлежал к той полуразночинной-полудворянской среде, которая, как уже было сказано выше, не имела за собой устоявшейся литературной традиции. В этом отношении он был близок, например, к Полежаеву. Его читательская аудитория — это та же среда образованного чиновничества, литературно-театральной богемы, провинциального и мелкого столичного дворянства, на которую ориенти-

---

<sup>13</sup> Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1939, с. 54. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

ровался журнал «Библиотека для чтения», печатавший опыты самого Бенедиктова и его последователей.

Есть своя закономерность в том, что в начале своей литературной деятельности Бенедиктов тесно общался с театральными кругами Петербурга. В его лирике явственно ощущается театрально-декламационная природа. Очень часто это лирический монолог с характерными ораторскими интонациями, с гиперболическим подчеркиванием основной идеи или образа, иногда настойчиво варьируемого, с невниманием к смысловым оттенкам, которое поэт пытается компенсировать эмоциональным тоном целого. Отсюда — обычная для Бенедиктова стилистическая какофония, «безвкусица», внефункциональное использование отдельного слова, образа, поглощаемого общим экспрессивным потоком; отсюда сочетание одических или элегических формул с бытовым и даже мещанским языком; отсюда и почти плеонастические нагромождения эпитетов и сравнений, и тяготение к разрастающимся стиховым массам, разрушающим лирическую композицию. Примером стилистической какофонии являются, например, «Наездница» (1835) или пародированные Козьмой Пругковым «Кудри» (1838), где гиперболическое варьирование основного образа в конце концов приводит к комическому и не предусмотренному поэтом оживлению метафоры:

Ваши волны укатились  
В неизведанную даль.

(с. 52)

Однако на путях поэтического экспериментаторства Бенедиктова ждали и несомненные удачи. В «Черных очах» (1835) те же образы облечены в стихи, полные энергии и лирического движения:

Вам — кудрей руно золотое,  
Други милые! Для вас  
Блещет пламя голубое  
В паре нежных, томных глаз, —  
Пир мой блещет — в черном цвете,  
И во сне и наяву  
Я витаю в черном свете,  
Черным пламенем живу.

(с. 38)

Бенедиктов был, конечно, не столько поэтом «мысли» (как его пытался представить, например, Шевырев), сколько поэтом звучащего слова. Основа его образности рационалистична в своем существе. Не связанный какой-либо органически усвоенной поэтической традицией, он экспериментирует с лексикой, создавая неологизмы, с тропами, добиваясь оживления метафорических

значений, с поэтическим синтаксисом. ища эффектных пуантирующих формул:

Звучат часов медлительных удары,  
И новый год уже полувозник...  
Шумы, толпа, в рассеяньи тревожном,  
Ничтожествой, волнообразный мир...  
... следя мгновений быстротечность,  
Мой верный стих, мой пятистопный ямб,  
Минувший год проталкивает в вечность.

(«31 декабря 1837», 1838; с. 196)

Ремесленник во славу красоты.

(«Пшши, поэт! Слагай для милой девы»,  
1838; с. 89)

Техническое мастерство Бенедиктова было незаурядно. Его метроритмические эксперименты, прихотливая строфика, неожиданные и звучные рифмы привлекли к себе внимание в 1900—1910-е гг., в эпоху поисков новых форм поэтического языка; в это время воскресла его поэтическая декларация:

Изобретай неслыханные звуки,  
Выдумывай неведомый язык!

(там же, с. 88)

Поэт переходной эпохи, Бенедиктов оказался примечателен и своей литературной судьбой. В короткое время он приобрел необыкновенную популярность, причем не только среди малоискушенных в литературном отношении читателей, но и в высокопрофессиональной среде. Его приняли такие поэты как Вяземский, Жуковский, Тютчев, Шевырев; в нем искали истинное воплощение «поэзии мысли», он представлял как своеобразный символ воскресающей поэзии в эпоху ее упадка, в начавшуюся эру безраздельного господства прозы, в «железный век», уничтожающий «последнего поэта». Литературная репутация Бенедиктова была разрушена Белинским; в блестящей статье «Стихотворения Владимира Бенедиктова» (1835) критик вскрыл декламационно-риторическую основу его поэзии; не отрицая «твердости и упругости языка, великолепия и картинности выражений», Белинский решительно отказывал Бенедиктову в творческом начале. Статья Белинского определила последующую литературную судьбу Бенедиктова; начиная с 1840-х гг. волна подражаний ему спадает, и сам он сходит с литературной сцены. Однако и его появление, и его успех были закономерны; они были подготовлены романтическим движением 1830-х гг.

Значение Бенедиктова в русской поэзии было более негативным, нежели позитивным. Его творчество обозначило кризис поэ-

тической системы «гармонической точности» и явление на литературной арене новых поколений. Самая эклектичность и внутренняя неустойчивость его эстетики были явлением исторически плодотворным; в ее пределах рождались новые тенденции, которым предстояло еще развиться. П. П. Ершов, автор «Конька-горбунка», начинал как поэт «бенедиктовской школы»; ее прошли Кольцов и Некрасов. Эта демократическая тенденция в поэзии, расширявшая сферу эстетического, проявилась, между прочим, и в позднем творчестве самого Бенедиктова; что же касается ораторского, декламационного пафоса, принявшего в его творчестве индивидуальную гиперболическую и риторическую форму, то ему предстояло вновь явиться в поэзии Лермонтова в преображенном качестве целостной поэтической системы.

Е. А. БАРАТЫНСКИЙ

Е. А. Баратынский (1800—1844) был одним из первых поэтов «новой» пушкинской «школы» и стал одним из ее последних поэтов. В «союз поэтов» он входит в 1819 г. Исключенный из Пажеского корпуса за непопозволенную мальчишескую шалость, он появляется в Петербурге осенью 1818 г., знакомится с Бестужевым и Дельвигом, с которым и поселяется вместе; их беспечная полунищая поэтическая жизнь была описана ими в пышных гекзаметрах:

Шли они в дождик пешком, в панталонах трикотовых  
тонких,  
Руки спрятав в карман (перчаток они не имели!).

(«Там, где Семезовский полк...»,  
1819)<sup>1</sup>

Дельвиг и приобщил Баратынского к профессиональной литературе, — по преданию, напечатав его ранние опыты без ведома автора. Много лет спустя Баратынский вспоминал, каждый раз с новым беспокойством, о мучительном ощущении, которое он пережил, узнав о своем посвящении в цеховые поэты. Вместе с тем он сохранял и благодарность Дельвигу. «Ты ввел меня в семейство добрых муз», — писал он ему («Дельвигу» — «Дай руку мне, товарищ добрый мой», 1822). Дельвиг познакомил Баратынского с Кюхельбекером, Плетневым и Пушкиным. Сближение происходит быстро; уже в феврале 1819 г. связи Баратынского с лицейским поэтическим кружком довольно тесны.

Эти связи сказываются в поэтическом творчестве Баратынского появлением «античных» эпикурейских мотивов. Баратынский воспевает «пиров веселый шум» и «пыл вакхической отваги» («Моя жизнь», 1818—1819). Тема гедонистического упоения

<sup>1</sup> Баратынский Е. Полн. собр. стихотворений. Изд. 2-е. Л., 1957, с. 311. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

жизнью с ее скоропреходящими радостями в его ранних стихах звучит настолько сильно, что через три-четыре года пародисты «Благонамеренного» изберут его в качестве своей главной мишени в борьбе против романтической школы. Однако отправлялся Баратынский не от романтиков. Еще в 1824 г. Дельвиг писал Пушкину о «холоде и суевории французском» в его дидактических стихах. «Что делать? Это пройдет! Баратынский недавно познакомился с романтиками, а правила французской школы всосал с материнским молоком».<sup>2</sup> В самом деле, из всей группы ранних Баратынский был, пожалуй, наиболее «классичен». Он воспринял от французской «легкой поэзии» и элегии XVIII в. виртуозное изящество композиции, ее рассчитанную замкнутость, с пуантирующими концовками, с антитезами и парадоксальным течением поэтической мысли. Все это — признаки «антологической поэзии», как ее понимал французский XVIII век. Если Дельвиг в своей «антологии» чем дальше, тем больше стремился воспроизвести строй поэтического мышления древних, то для Баратынского античный реквизит — скорее поэтическая условность, метафора, факт стиля, а не культурной типологии, к которой он довольно безразличен. Современный лирический герой со строем мыслей и чувств 20-х гг. XIX в. постоянно просвечивает сквозь античный или «оссианический» флёр его ранних стихов, иногда обнаруживая свое присутствие почти пародийно-демонстративно:

Марс, затаенный в штиблетах,  
Обегает уж ряды...

(«Дельвигу», 1819; с. 48)

Эти строки пишутся уже в Финляндии, где Баратынский служит в армии в чине унтер-офицера (всякая иная служба была ему запрещена). «Штиблеты» контрастируют не только с аллегорическим «Марсом», но и с «северной» экзотикой финляндских стихов. Но и самая экзотика не выдерживается с этнографической точностью, — и здесь принцип, а не небрежность. Когда позднейшая критика упрекала Баратынского за смешение разных культурных комплексов — «финского», «оссианического», «скандинавского», — упрек был не вполне справедлив. Для Баратынского не было существенным то, чему придавала большое значение романтическая поэзия, — единство местного и исторического колорита.

Связи с классической традицией явственно обнаруживались и в жанровой принадлежности его ранних стихов. Именно к нему обращает Гнедич свой призыв писать сатиры, и Баратынский отвечает ему посланием в александрийских стихах — совершенно в духе классических посланий-сатир вольтеровского толка, обычных для русской поэзии 1810-х гг. («Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры», 1823). В подобной же сатире «в ди-

---

<sup>2</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 108. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

дактическом роде» — знаменитом впоследствии послании «Богдановичу» (1824) — Дельвиг и находит воздействие «французских» образцов.

Вместе с тем — и здесь противники «новой школы» были правы — «классичность» Баратынского уже приобретала новые качества, не свойственные его предшественникам. В послании «Н. И. Гнедичу» (1823) он писал:

То, занят свойствами и правами людей,  
Поступков их ищу прямые побужденья,  
Вникаю в сердце их, слежу его движенья  
И в сердце разуму отчет стараюсь дать!

(с. 94)

Баратынский очень точно определил те принципы, которым он следовал, — более всего в своих элегиях, которые в начале 1820-х гг. создали ему литературную репутацию и явились новым словом в развитии жанра. Аналитизм Баратынского вырос на рационалистической основе; он действительно «в сердце разуму отчет старался дать», и это придавало его элегиям некоторую рассудочность, свойственную, например, французским моралистам типа Вовенарга, Ларошфуко или Паскаля. Многие он почерпнул и в девяти книгах элегий Парни, который в его интерпретации превращался из поэта эротического (так его воспринимал, в частности, Батюшков) в поэта психологического. Баратынского интересует становление и динамика психологических состояний, фазы любовного чувства. Эмоция его героя изменчива и противоречива. «Охлаждение», «разочарование» оказываются понятиями сложными и внутренне неоднородными. В его знаменитом «Разуверении» (1821) эмоция героини взята по меньшей мере в третьей «фазе» (любовь или увлечение — охлаждение или равнодушие — «возврат нежности»); ответное чувство героя — также в третьей, но «неполной» (любовь — разочарование — «волнение», напоминающее об утраченной любви и именно поэтому особенно тягостное): «В душе моей одно волненье, А не любовь пробудишь ты». Конкретное сопоставление двух понятий оживляет оттенки значений.

Разнообразной становится и мотивировка состояний. Традиционная элегия вообще избегала мотивировать ситуацию: она задавалась изначально, и предыстория ее, как правило, была для поэта несущественна. У Баратынского художественный акцент ложится на психологическую мотивировку, которая иной раз изменяет не только традиционно сложившуюся ситуацию, но и самый жанровый канон. Состояние героя рассматривается в некоей временной перспективе; оно есть следствие закономерной духовной эволюции. Элегия перестает быть статичной; она превращается в своего рода биографию героя в миниатюре. Одним из наиболее совершенных образцов такой биографии является «Признание» (1823), о котором Пушкин писал: «„Признание“ — совершенство. После него

никогда не стану печатать своих элегий...» (13, 84). В этой элегии Баратынский обращается к традиционной теме любовного охлаждения, — но в отличие от «унылых элегиков» не столько описывает, сколько объясняет его. Угасание любовного чувства не есть следствие «вины», «измены» или даже «утраты молодости»; оно происходит само собой, силой времени и расстояния, потому что самая духовная жизнь подчиняется действию фатального и всеобщего жизненного закона. Это ощущение надындивидуального и непреодолимого начала — «судьбы», властвующей над личностью, придает элегиям Баратынского особую окраску философской медитации. В самом же тексте элегий эта идея сказывается в почти парадоксальном перемещении традиционной шкалы ценностей духовного мира. Своеобразное «рассудочное оправдание» получают не только охлаждение героя, но и «моральные преступления»: нарушение любовных клятв, измена первой любви, брак по расчету, — наконец, полное забвение. Все это — «победа судьбины» над героем и его мучительное эмоциональное умирание. Лирическая тема болезненно сопротивляющейся, но уступающей и угасающей эмоции сопутствует «голосу рассудка», элегия становится внутренне драматичной; резиньяция окрашивается в тона скорбного сожаления. В поздний период Баратынский вернется к осмыслению этой ситуации — уже на уровне философского рассуждения — в превосходном стихотворении «К чему невольнику мечтания свободы» (1835), где идея надличной закономерности будет осмыслена не только как закономерность покорности, но и как закономерность эмоционального бунта:

... Не вышняя ли воля  
Дарует страсти нам? и не ее ли глас  
В их гласе слышим мы? О, тягостна для нас  
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною  
И в грани узкие втесненная судьбою.

(с. 161—162)

Все это было литературным открытием. Внутренний мир элегического героя Баратынского решительно не соответствовал традиционным образцам; «классическая» основа деформировалась, на ней вырастал романтический психологизм. В этом была особенность эстетической эволюции Баратынского, которая далеко не сразу и не полностью была понята русскими романтиками разных поколений; и Бестужев, и позднее Любомудры прочно связывали раннего Баратынского с наследием XVIII в.: диалектический анализ чувства представлялся им не новаторством, а скорее традиционализмом.

Расцвет элегического творчества Баратынского приходится на начало 1820-х гг. Вынужденное пребывание в Финляндии воспринимается им как изгнанничество, своего рода ссылка, подобная



южной ссылке Пушкина; мотивы «унылой» элегии окрашиваются автобиографическими чертами:

И я, пседец утех, пою утрату их,  
И вокруг меня скалы суровы,  
И воды чуждые шумят у ног моих,  
И на ногах моих оковы.

(«Послание к барону, Дельвигу»,  
1820; с. 60)

В этих строчках звучат уже и ноты общественной оппозиции. Баратынский отдает дань гражданской поэзии преддекабристского периода. До нас дошли сведения о политических стихах Баратынского начала 1820-х гг.; в большинстве своем они не сохранились, однако уже одна известная нам эпиграмма на Аракчеева «Отчизны враг, слуга царя» (1825) достаточно ясно характеризует его настроения в этот период. 1824 год — время наибольшей близости его к Рылееву и Бестужеву, и это сближение имеет и идейную основу. Однако «гражданским романтиком» Баратынский не стал; его мировоззрению был свойствен общественный скептицизм, который сказался и в его творчестве. На протяжении 1824—1825 гг. наступает взаимное охлаждение между ним и поэтами декабристского крыла Вольного общества. В 1825 г. Бестужев писал Пушкину, что «перестал веровать» в талант Баратынского (13, 150).

Отзыв Бестужева касался «Эды» — «финляндской повести», которую Баратынский пишет на протяжении 1824—1825 гг. и на которую Дельвиг возлагал надежды как на произведение этапное, знаменующее поворот Баратынского к романтической поэзии. Эти ожидания были симптоматичны: после первых пушкинских «южных поэм» именно большая поэтическая форма воспринималась как показатель романтической ориентации автора.

Расчет Дельвига оказался верен, хотя и не до конца. В исследовательской литературе о Баратынском было отмечено очень точно, что поэт избрал для «Эды» не столько «романтический», сколько «сентиментальный» сюжет, несколько напоминающий «Бедную Лизу» Карамзина. Однако самая коллизия — вторжение цивилизованного обольстителя в патриархальный мир естественных чувств и отношений — была живой для русского романтизма; проблема «цивилизованного» и «естественного» мира в усложненном и модифицированном виде сохранялась и в южных поэмах Пушкина. При этом если Пушкин открывал для русской поэзии Кавказ, то Баратынский создавал поэтический образ Финляндии. И «Эда», и «финские» элегии расширяли культурно-географический ареал русской литературы, создавая совершенно специфический «местный колорит»: суровый «гранитный край» с нависающим небосклоном, валунами и водопадами получил литературное гражданство более всего через творчество Баратынского.

Подобно первым пушкинским южным поэмам, «Эда» была во многом связана с элегической традицией — в той ее форме, какую

придал ей Баратынский. Не случайно поэтому образ самой Эды оказался в поэме наибольшей удачей; постепенное зарождение ее чувства к гусару, перерастающего в нежную и робкую привязанность, а затем в чувственную страсть, изображено Баратынским тонко и точно. Вместе с тем образ и объективирован: Баратынский сумел найти и адекватный «литературный жест», выразительные и психологически значительные черты ее внешнего поведения. Действие развивается на бытовом фоне, почти прозаическом. Эти особенности поэмы сразу же отметил Пушкин, оценивший «Эду» очень высоко.

Вместе с тем успех поэмы Баратынского не был безусловным. Мы уже упоминали об отзыве Бестужева. Еще важнее, что сам Баратынский не был вполне удовлетворен; существует предположение — по-видимому, справедливое, — что он сам соотносил «Эду» с поэмами Пушкина и убедился в невозможности конкуренции.

Работая над поэмой, он сознательно отталкивался от Пушкина, стремясь проявить самостоятельность. Может быть, и отмеченные нами выше особенности «Эды» были в известной мере обусловлены этим заданием. Тем не менее по отношению к поэмам Пушкина «Эда» неизбежно оказывалась явлением вторичным.

Баратынский, однако, не отказался от опытов в жанре поэмы. Более того, он приходит к переоценке жанровых возможностей иных поэтических форм и прежде всего элегии, в которой он до сих пор занимал одно из первых мест. В послании «Богдановичу» (1824) он посвящает несколько пренебрежительных строк «маракам» — подражателям Жуковского и в письме к Пушкину от 5—20 января 1826 г. с удовольствием присоединяется к пушкинским нападкам на унылых элегиков: «Тут и мне достается, да и по делом; я прежде тебя спохватился и в одной ненапечатанной пьесе говорю, что стало очень приторно

Вытье жеманное поэтов наших лет»

(13, 254)

Конечно, Баратынский (как и Пушкин) не отказался от элегии полностью, однако роль субъективно-лирического начала с середины 1820-х гг. у него заметно ослабевает. Отходя от жанровых форм сатиры, дружеского послания, наконец, элегии как таковой, он вслед за Батюшковым и одновременно с Пушкиным культивирует новый для русской поэзии жанр — медитации, поэтического размышления, куда свободно входят философские мотивы, сильно расширившие сферу поэтических тем.

Подобные мотивы намечаются уже в его ранних элегиях; они начинают явственно звучать в стихах 1823 г., — напомним, что в этом году пишется и «Признание», где элегические темы и мотивы перерастают в общую идею жизненного закона. В 1823 г. Баратынский создает «Стансы» (получившие потом название «Две

доли») и «Истину» — произведения уже прямо философской лирики, возникающие на поэтическом субстрате его элегий; тема «охлаждения страстей» преобразуется здесь в антитезу «волнение страсти или покой», которая станет одним из лейтмотивов его поздних стихов. В послании «Богдановичу» (1824) мы находим уже прямую декларацию:

Желаю доказать людских сует ничтожность  
И хладной мудрости высокую возможность.  
Что мыслю, то пишу...

(с. 111)

Послание «Богдановичу», где настоящему противопоставлено минувшее, было программным и во многом уже стояло в преддверии позднего творчества Баратынского. Внешне оно еще было традиционным как по форме, так и по теме; в 1820-е гг. противопоставление «века минувшего» и «века нынешнего» было нередким (ср. «Два века» А. Родзянки (1822) или «Век Елисаветы и Екатерины» (отрывок из послания к Державину) В. И. Туманского (1823)). Однако у Баратынского противопоставление эпох оказывалось возведенным на уровень философско-исторической концепции, и именно эта концепция составляет содержание стихотворения. Так реализовалась декларация, согласно которой предмет поэзии может быть идея высокой степени абстракции. Что касается самой концепции — старения общества, то она получит широкое распространение в романтической историографии и поэзии (мы найдем ее, например, у Лермонтова). Более того, в послании Баратынского уже намечается одна из центральных тем его позднего творчества — тема «железного века», века наступающих буржуазных отношений; она возникает одновременно у него и у Пушкина («Разговор книгопродавца с поэтом», 1824), но у Баратынского окрашивается в типично романтические, негативные и трагические тона. В эпоху всеобщего меркантилизма искусству приходится замыкаться в себе и искать идеала в прошлом.

Послание Баратынского, написанное в 1824 г., было напечатано только три года спустя и приобрело еще большую актуальность, так как к этому времени черты «железного века» обозначились еще яснее. В знаменитом пушкинском «К вельможе» (1830) мы находим явственную перекличку с посланием Баратынского к Богдановичу.

В 1825 г. после настойчивых ходатайств друзей Баратынскому удается, наконец, получить офицерский чин. В следующем году он выходит в отставку и поселяется в Москве. Домашние обстоятельства удерживают его вдали от петербургского литературного круга.

По косвенным свидетельствам мы можем уловить следы душевной драмы, пережитой Баратынским после декабрьских собы-

тий. В его письмах 1826 г. слышатся жалобы на одиночество. «Часто думаю о друзьях испытанных, о прежних товарищах моей жизни — все они далеко! и когда увидимся? Москва для меня новое изгнание», — пишет он Путяте в январе 1826 г.<sup>3</sup> В стихотворении «Стансы» (1827) он, перефразируя относящиеся к декабристам пушкинские строки, за год до этого процитированные Вяземским в «Московском телеграфе», скажет:

Я братьев знал; но сны младые  
Соединили нас на миг:  
Далече бедствуют иные,  
И в мире нет уже других.

(с 133)

В первые годы московской жизни Баратынский общается с Вяземским и другими сотрудниками «Московского телеграфа» во главе с его издателем Н. А. Полевым и — недолгое время — с Пушкиным. Сложнее складываются его отношения с «любомудрами», составившими редакционное ядро «Московского вестника»; несмотря на попытки Пушкина привлечь его к сотрудничеству в этом журнале, Баратынский и «любомудры» не сразу находят общий язык. Это становится особенно очевидным, когда в 1827 г. выходит сборник Баратынского, подведший итог его раннему творчеству; среди в общем благожелательных откликов резким диссонансом прозвучал отзыв С. П. Шевырева, объявившего Баратынского «скорее поэтом выражения, нежели мысли и чувства».

Между тем Баратынский явно эволюционировал к поэзии преимущественно философской. Последекабрьская эпоха сказалась в его лирике глубоким пессимизмом поэтического мироощущения, постоянно звучащим мотивом одиночества и обреченности всего высокого и прекрасного. Эта тема начинает принимать у него универсальный характер. В 1827 г. он создает стихотворение «Последняя смерть», открывающее собою новый период его творчества.

«Последняя смерть» включается в круг стихов на эсхатологические темы, получающих широкое распространение в русской поэзии начиная с 1820-х гг. Однако трактовка темы у Баратынского глубоко своеобразна. Гибель мира приходит не как воздаяние за порочность общества, а в результате естественного закона, — и потому она фатальна и неотвратима. Концепция старения человечества получает здесь наиболее полное и развернутое выражение. Покорив себе природу, человек добился полного благоденствия, но тем самым порвал с ней естественные связи. «Телесная природа» человека уступила «умственной» — и он обречен на вымирание. В последней строфе круг замыкается: «державная природа» вступает в свои права на обезлюдевшей земле.

<sup>3</sup> Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951, с. 487.

Мотив смерти возникает теперь у Баратынского постоянно — в разных поэтических обликах. Она — упорядочивающее и организующее начало в мире, «всех загадок разрешение», «разрешенье всех цепей» земного мира («Смерть», 1829). Социальное бытие есть «хаос нравственный»:

Презренный властвует; достойный  
Поник гонимому главою;  
Несчастлив добрый, счастлив злой...

(с. 151)

— и только замогильное бытие способно оправдать мудрость божества («Отрывок», сначала «Сцены из поэмы „Вера и неверие“», 1829). И здесь вновь обнаруживается отличие Баратынского от поэтов последующего поколения, обращавшихся к этой теме. Его мировоззрение тронато религиозным скептицизмом, доставшимся ему в наследство от просветителей XVIII в., которых он в свое время усердно читал. В конце 1820-х гг., в эпоху всеобщей ревизии просветительских идей, он переводит Вольтера («Телема и Макар», 1827). В «Вере и неверии» проблема смерти перерастает в проблему целесообразности мироустройства. Если загробное блаженство не восстановит мирового равновесия, значит создатель не прав и не благ. Он нуждается в «оправдании» перед «сердцем и умом» человека. Через три года в стихотворении «На смерть Гете» Баратынский бросит кощунственную мысль:

И ежели жизнью земною  
Творец ограничил летучий наш век,  
И нас за могильной доскою,  
За миром явлений, не ждет ничего, —  
Творца оправдает могила его.

(с. 157)

Баратынский готов допустить, что царство «нравственного хаоса» безраздельно и абсолютно, — и это еще более увеличивает трагическую безнадежность его поэтического мировосприятия. В 1840 г. он создает одно из самых пессимистических стихотворений во всей русской лирике — «На что вы дни! Юдольный мир явленья...» — стихи об умирании заживо, когда перегоревшая душа погружена в вечно повторяющийся сон.

Он разрабатывает и другие мотивы и темы, которые потом будут подхвачены новым поколением романтиков. Он отдает дань «ночной лирике», получившей столь широкое распространение в немецкой романтической поэзии и занявшей важное место в творчестве Тютчева («Толпе тревожный день приветен, но страшна Ей ночь безмолвная...», 1839). В «Приметах» (1839) и стихотворении «Предрассудок! он обломок...» (1841) возникает тема первобытной, природной мудрости человека, утраченной с появлением наук, примата интуиции над рациональным познанием, — идея, получившая развитие в романтических философских повестях В. Ф. Одоевского и в тютчевском стихотворении

«А. Н. М.» («Нет веры к вымыслам чудесным...», 1828). В поздних стихах Баратынского мы можем уловить постепенное выветривание конкретно-чувственного образа, его символизацию, даже приближение к аллегории, занимающей подчиненное положение по отношению к общей философской идее. Вместе с тем, выученик школы «гармонической точности», он окончательно не порвал с ней до конца жизни, хотя сам способствовал ее смене новыми поэтическими течениями. Сближаясь с «поэзией мысли», как ее понимали «любомудры», он в то же время ставит в своих стихах проблему соотношения мысли и чувственной формы, разрушаемой вторжением интеллекта («Все мысль да мысль! Художник бедный слова...», 1840).

Все эти процессы, захватив лирику Баратынского, лишь в очень небольшой степени сказались на его поздних поэмах, где эволюция шла более плавно. Еще не окончив «Эды», Баратынский начинает работу над новой поэмой — «Бал», — которую оканчивает уже в Москве осенью 1828 г.; на протяжении последующих двух лет он пишет «Наложницу» (позднее получившую название «Цыганка»).

Как и «Эда», обе новые поэмы Баратынского во многом опирались на опыт его элегического творчества, и это сказалось прежде всего в методе разработки характеров. «Бал» и «Наложница» близки к «Эде» и по конфликту и сюжетной ситуации: в центре всех трех поэм — героиня и «обольститель», связанные временными, «незаконными» узами; измена героя (отъезд, женитьба) порождает трагическую коллизию. Наконец, во всех поэмах действие разворачивается на прозаизированном бытовом фоне. Это последнее обстоятельство было для Баратынского важно: он избегал композиционных форм, сложившихся в лирической «байронической» поэме, предпочитая эпическую форму рассказа, в то же время достаточно свободную, совмещающую лирические отступления с широким диапазоном авторских интонаций — от элегической lamentации до сатирической шутки. Зарисовки общественного быта и авторские рассуждения, придававшие иной раз рассказу тон непринужденной «болтовни» (пользуясь выражением Пушкина), вызвали естественную ассоциацию с «Онегиным», — но как раз против этого Баратынский решительно возражал. В Онегине он видел героя «охлажденного»; его же интересовал герой «страстный», чья мятущаяся натура до времени скрыта и проявляется в кризисные моменты его существования. Поэтому и роль бытовой сферы у него иная, чем у Пушкина: она не формирует характер героя, а является как бы производной, вторичной по отношению к герою, который сам «действует и создает обстоятельства» («Антикритика», 1831).

Баратынский опирался на общие принципы романтической эстетики. Характеры, выбранные им, необычны и исключительны, и это в первую очередь относится к героиням поэм. Княгиня Нина («Бал») — демоническая жрица чувственной страсти, пренебре-

гающая условиями общественной морали. В ее взаимоотношениях с Арсением она — активное начало. Пина — своего рода антипод Эды. Показательно, однако, что эта служительница «беззаконной страсти» погибает, подобно Эде, как жертва любви; самоубийство ставит ее на уровень трагической героини. Еще в элегиях, прослеживая диалектику чувства, Баратынский пришел к выводу о двойственности человеческого характера вообще: «...одно и то же лицо является нам попеременно добродетельным и порочным, попеременно ужасает нас и привлекает» («Антикритика», 1831). Художественное исследование продолжается в «Наложнице», где создается уже целая полифония характеров и взаимоотношений: «страстный» герой связан с двумя женщинами, сопоставленными и одновременно противопоставленными друг другу: цыганка Сара с ее неистовыми, «естественными» и в то же время примитивными страстями как будто контрастирует с Верой Волховской, светской девушкой, связанной приличиями и условиями цивилизованного общежития. Вместе с тем в них есть и нечто общее: любовь Веры столь же безудержна и жертвенна, и ее внешняя холодность и спокойствие после гибели возлюбленного скрывают душевную драму той же глубины и силы, которая привела к безумию «нецивилизованную» цыганку. Разница заключается в социальных формах поведения, — и здесь Баратынский, как и в своих элегиях, уже открывал пути к психологическому реализму.

В целом же поэмы Баратынского при всех их индивидуальных особенностях включались в общее русло развития романтической поэмы 1830-х гг. с ее напряженным драматизмом и мелодраматизмом, неистовством чувств и исключительностью ситуаций. «Наложница» вызвала критическую бурю — ее обвинили в прямой безнравственности, и Баратынский должен был выступить с «Антикритикой», в которой изложил свой взгляд на построение драматического характера и решительно отверг моралистический дидактизм. Впрочем, байроническая поэма 1830-х гг. также не вызывала у него особого сочувствия: он упрекал ее в несоблюдении логики характеров и ситуаций, которую стремился строжайшим образом соблюсти в своем собственном творчестве.

Творчество позднего Баратынского во многом соответствовало художественным исканиям 1830-х гг., но его индивидуальная поэтическая судьба складывалась драматично. Как автора поэм его постоянно сопоставляли с Пушкиным, находя у него черты подражательности. Именно в силу внешней близости поэтических принципов Баратынский стремился всячески отделить себя от Пушкина, и это приводило к внутренней борьбе, которая позднейшей критикой истолковывалась иногда как «зависть» младшего поэта к великому сопернику. О «зависти», конечно, говорить не приходится, но взаимное внутреннее охлаждение было. Баратынский менял свою литературную среду, связи его с петербургским литературным кружком ослабевали, а после смерти Дельвига

почти вовсе порвались. Зато укрепился его альянс с поздними «любомудрами», искавшими «поэзии мысли»; с конца 1820-х гг. ближайшим его другом и литературным конфидентом становится И. В. Киреевский, — впрочем, занимавший среди любомудров особую позицию, в наибольшей мере приближенную к пушкинской. При всем том в московских литературных кружках Баратынский никогда не чувствовал себя полностью «своим». Пишет он мало и в начале 1830-х гг. готов даже декларативно заявлять о своем отказе от поэтического творчества («Бывало, отрок, звонким кликом...», 1831).

Декларация эта имела отнюдь не только биографические, но и глубокие социальные корни. Романтическое неприятие буржуазного «железного века» становится к середине 1830-х гг. устойчивой чертой мировоззрения Баратынского. Век «насуточного» и «полезного» окончательно предстает ему как век конца поэзии. В 1835 г. он пишет своего «Последнего поэта».

«Последний поэт» прямо продолжает и развивает концепцию «Последней смерти». «Дряхлеющий мир» близок к своему концу; предвестие его — расцвет рационалистического «просвещения» и торговли и умирания духовного, интуитивно-поэтического, бесполойного начала. Любви, красоты и поэзии нет более в человеческом обществе, — и последний поэт появляется как неожиданная вспышка духовных сил человечества накануне их иссякновения. Он зовет собратий к исконным началам природы и духа, но призыв его не встречает ответа. Последний поэт бросается в море со скалы Левкада, освященной именем Сафо, — и этот акт самоуничтожения есть для него одновременно и возвращение в породившую его природную стихию, ибо море оказалось неподвластным усилиям человека. Гибель поэта символизирует смерть самого искусства в бездуховном мире. Шестью годами позднее в стихотворении «Что за звуки? Мимоходом...» (1841) почти одновременно с Лермонтовым Баратынский создает трагический образ нищего и слепого пророка-избранника, поющего перед толпой, которой его искусство непонятно и не нужно. «Ненужность» и безответность искусства в условиях меркантильного века — тот новый поворот темы «поэта и поэзии», который она приобретает на протяжении 1830-х гг.

Она пронизывалась у Баратынского автобиографическими мотивами, окрашивала собою лирические стихи, где поэт как бы возвращался вновь и вновь к подведению итогов своего творческого — и жизненного — пути («Осень», «Ни посев леса»).

В пору работы над «Осенью» (1837) к Баратынскому пришло известие о смерти Пушкина, и это придало особую трагическую окраску заключительным символическим строфам стихотворения:

Зима идет, и тощая земля  
В широких лысынях брссилля,  
И радостно блиставшие поля  
Зиятыми класами обилья,



Со смертью жизнь, богатство с нищетой, —  
Все образы години бывшей  
Сравняются под снежной пеленой,  
Однообразно их покрывшей, —  
Перед тобой таков отныне свет,  
Но в нем тебе грядущей жатвы нет!

(с. 193)

Символичным было и название последнего сборника Баратынского — «Сумерки» (1842), в которое он вкладывал двойное содержание: сумерки жизни, сумерки поэзии. Через два года он умер.

Поздняя философская лирика Баратынского с необычайной художественной силой отразила духовную атмосферу подекабрьского времени. Устами Баратынского говорила целая литературная эпоха, достигшая своего полного расцвета в творчестве Пушкина и теперь уходящая с литературной авансцены. В этой эпохе Баратынскому принадлежало не первое, но весьма заметное и прочное место. «Воскрешение» его поэзии произошло в начале XX в., однако следы ее воздействия — следы глубокие и еще не до конца изученные — ощущаются в творчестве целого ряда поэтов уже начиная с 1830-х гг.

## А. В. КОЛЬЦОВ

Творческая деятельность Алексея Васильевича Кольцова (1809—1842) — одно из самых ярких проявлений происходящей в 1830-е гг. демократизации писательских рядов, которая, как заметил Пушкин, должна была иметь «важные последствия».<sup>1</sup>

В поэзии Кольцова впервые раскрылся изнутри духовный мир крестьянина, его глубокая и подлинная человечность, поправленная крепостничеством. Тем самым творчество Кольцова как бы воочию явило то, что уже после смерти поэта все еще был вынужден доказывать и защищать Белинский, говоря: «А разве мужик — не человек? — Но что может быть интересного в грубом, необразованном человеке? — Как что? — Его душа, ум, сердце, страсти, склонности — словом, все то же, что и в образованном человеке».<sup>2</sup>

Став первым в истории русской поэзии поэтом крестьянского мира, Кольцов тем самым расширил социальные границы художественно отображаемой действительности. Его творчество явилось новым и значительным шагом вперед на пути дальнейшего сближения искусства с народом.

И до Кольцова были поэты, писавшие о мужике. Еще в первые десятилетия XIX в. — симптом весьма примечательный — появляется ряд так называемых крестьянских поэтов-самоучек (Ф. Слепушкин, Е. Алипанов, М. Суханов и др.). Но в их стихах народность была, по определению Белинского, чисто декоративная (4, 160). Рисуя идиллические картины «сельского быта», они дальше перепевов книжной поэзии того времени не пошли.

Поэтическое творчество Кольцова было непосредственно связано с передовыми течениями русской общественной мысли и литературы тех лет. Осваивая народно-песенные традиции и опираясь на достижения писателей-современников, Кольцов сумел

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11. М.—Л., 1949, с. 229.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 300. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

обрести свой собственный голос, свои приемы поэтического мастерства. Недаром, говоря о Кольцове как об оригинальном художнике слова и определяя место его среди поэтов 30-х—начала 40-х гг., Белинский утверждал, что «после имени Лермонтова самое блестящее поэтическое имя современной русской поэзии есть имя Кольцова» (4, 179). Позже такую же высокую оценку Кольцову даст и Чернышевский. Характеризуя послепушкинский период в развитии русской поэзии, он писал: «Явились Кольцов и Лермонтов. Все прежние знаменитости померкли перед этими новыми»;<sup>3</sup> и для передовых людей эпохи Чернышевского это действительно было так.

Творческий облик Кольцова неразрывно связан с особенностями его биографии. В ней мало видеть только частный случай, личную драму художника, вынужденного подчиняться неблагоприятно сложившимся житейским обстоятельствам. В горькой участи Кольцова откристаллизовалась общая трагедия современной ему народной жизни.

С отроческих лет Кольцов познал тяготы жизни. Отец его, воронежский мещанин-прасол, стремился воспитать детей по своему образу и подобию. Человек грубый и властный, он забрал будущего поэта из второго класса уездного училища и превратил в своего приказчика. Всю свою недолгую жизнь Кольцов был вынужден по воле отца заниматься его коммерческими делами.

Настоящей школой для Кольцова стала родная подворонежская природа. Большую половину года он проводил в бесконечных поездках верхом. Черноземная степь с ее просторами и деревьями научила поэта мыслить широко и свободно, видеть в людях стержневое, глубинное начало. Степь стала воистину поэтической колыбелью Кольцова.

Важную роль в биографии Кольцова сыграл Н. В. Станкевич. Обладая высокоразвитым эстетическим вкусом, он сразу же уловил самобытный характер кольцовского дарования. Через Станкевича были завязаны знакомства с В. А. Жуковским, В. Ф. Одоевским, П. А. Вяземским и др. На одной из литературных «суббот» у Жуковского в начале 1836 г. состоялась встреча Кольцова с Пушкиным.

Трудно переоценить роль критика-демократа Белинского в судьбе Кольцова. Встреча в 1831 г., а затем сближение и, наконец, теснейшая дружба с ним, продолжавшаяся до последних дней поэта, в значительной степени определили смысл и содержание всей творческой жизни Кольцова.

Белинский в течение многих лет был первым читателем, ценителем и редактором кольцовских произведений. Он принимал участие в подготовке к изданию первого сборника стихотворений Кольцова (1835). Он же явился инициатором и составителем последующего издания произведений поэта, уже посмертного

<sup>3</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1947, с. 181.

(1846), снабдив его обширным вступлением «О жизни и сочинениях Кольцова». Это первая итоговая статья о деятельности поэта-прасола и первая его обстоятельная биография.

Белинский был для Кольцова не просто личным другом, но идейным руководителем. Их сблизило прежде всего социальное и духовное родство. Мы вправе рассматривать обоих как предшественников плеяды «новых людей» 1860-х гг. Кольцов явился в свет, словно откликаясь на страстные призывы Белинского к народности в литературе.

На молодого поэта оказывают определенное воздействие Дельвиг, Вяземский, Ф. Глинка. Высоко оценивает Кольцов творчество Веневитинова. В восьмистишии, посвященном Веневитинову (1830), Кольцов выразил горячее сочувствие юному поэту в его затаенной тоске по «хорошему» и «высокому». Близок Кольцову и Рылеев. Строки стихотворения Кольцова «Земное счастье» (1830) окрашены в те гражданско-патриотические тона, которые были свойственны «Думам» Рылеева. Даже сам характер обличения социальных несправедливостей, не говоря уже о прямом использовании интонаций, ритмики и словоупотребления, заставляет вспомнить некоторые стихи из думы «Волинский».

И все же в становлении Кольцова-поэта определяющая роль принадлежит Пушкину.

Влечение молодого Кольцова к пушкинской поэзии, к глубоко выраженной в ней, по определению Белинского, «внутренней красоте человека и лелеющей душу гуманности» (7, 339) заметно проявилось в стихотворении «Соловей» (1831). Воспроизведением не только темы, но и звуковой стороны и общего стиливого и метрического строя пушкинского стихотворения «Соловей и роза» автор хотел, по-видимому, подчеркнуть свою зависимость от творчества любимого и великого поэта. Однако в романсе уже обнаруживается тот собственно кольцовский задушевный лиризм, та особая музыкальность, которая будет характерна для зрелого мастерства поэта. Неудивительно, что стихотворение «Соловей» было положено на музыку А. Глазуновым, Н. Римским-Корсаковым, А. Рубинштейном, А. Гурилевым и многими другими композиторами. В. В. Стасов причислял его к «поразительным по красоте и поэтичности» романсам.<sup>4</sup>

Освоение пушкинской поэзии помогает Кольцову более серьезно и самостоятельно работать над стилем своих произведений. Избавляясь от романсовой фразеологии, элегических формул, которыми наполнялись его ранние стихотворения («Я был у ней», «Приди ко мне», 1829; «На что ты, сердце нежное...», 1830, и др.), Кольцов стремится к простоте и ясности поэтической речи.

Художнические симпатии Кольцова на редкость постоянны. Это в одинаковой мере относится и к содержанию, и к поэтике

<sup>4</sup> Стасов В. В. Избранные статьи о музыке. М., 1949, с. 190.

его произведений. Если исключить первые опыты, на которых лежит печать запоздалого сентиментализма, и стихи «на случай», то все остальное отчетливо распадается на две несхожие между собой части. Одна — размышления над извечными проблемами человеческого бытия, другая — изображение крестьянской души. Соответственно выбираются и жанры — «дума» и песня.

Обращение к философской тематике Кольцова может показаться искусственным. Но именно стихийное стремление коснуться тайн, к которым был равнодушен купеческо-мещанский круг, толкало поэта-прасола в мир отвлеченных идей. Не будем забывать также, что в условиях 30-х гг. увлечение философией, преимущественно немецкой, приобретало характер скрытого общественного протеста: ведь мысль свободна, на нее нельзя наложить запрет!

В кольцовских «думах» нет особой претензии на философичность. Они подкупают не глубиной проникновения в сущность фундаментальных мировоззренческих вопросов, не «умственностью», а напротив — своей непосредственностью, даже какой-то наивностью. Вот дума «Человек» (1836). Это скорее выплеснувшиеся из недр души эмоции, чем строгое рассуждение о противоречивой природе людских поступков. В «Царстве мысли» (1837) встречаемся с чисто художественной попыткой изложить одно из распространенных в немецкой метафизике положений о существовании некоего абсолюта — бесконечной духовной первоосновы мироздания.

Художник явно подавлял в Кольцове философа. «Думы» сохраняют сейчас интерес более исторический — как свидетельство напряженных интеллектуальных исканий автора «Юсаря», как своеобразный памятник общественно-эстетической жизни 1830-х гг.

Вершиной творческих достижений Кольцова являются созданные им песни. Стихотворения, написанные в подражание русским народным песням, возникают в русской поэзии еще в XVIII в. и получают широкое распространение в первой трети XIX в. В это время печатаются и входят в массовый репертуар «русские песни» Мерзлякова, Дельвига, Н. Ибрагимова, Шаликова, Глебова, Цыганова, Ободовского, Александра Корсака и др.

Мерзляков, Дельвиг, Цыганов и другие ближайшие предшественники Кольцова сыграли несомненную и положительную роль в развитии жанра книжной русской песни. По сравнению с поэтами-сентименталистами конца XVIII в. они достигли более существенных результатов и в передаче душевных переживаний героя, и в освоении стилистических, интонационных и ритмических особенностей устной народной поэзии. Однако творчество даже видных мастеров русской песни не шло далее внешнего заимствования уже разработанных в фольклоре мотивов, образов, стилистических средств. И это не могло не приводить к искусственности, подражательности, которая чувствуется в самом языке сочиненных ими песен. Некоторые из них стали народными, но их авторы

чуждались прозы народной трудовой жизни, говорили «только о чувствах, и чувствах преимущественно нежных и грустных».<sup>6</sup>

Исключительное проникновение в самые глубины народного духа и народной психологии позволило Кольцову, как сказал о нем Белинский, раскрыть в своих песнях «все хорошее и прекрасное, что, как зародыш, как возможность, живет в природе русского селянина» (9, 532).

Кольцов открыл отечественной литературе ее настоящего героя — скромного мужичка, на плечах которого держалась вся Россия. Не придуманный, а натуральный крестьянин наконец-то занял полноправное место в галерее поэтических персонажей. Оказалось, что душа простого человека в нравственном смысле — не мертвая пустыня, как считалось раньше, что она способна не только на суетные, низкие страсти, но и на возвышенные чувства. Крепостной крестьянин показан Кольцовым не как холоп и безличное орудие производства, а как ценная в этическом и эстетическом плане индивидуальность.

Лирический герой стихотворений Кольцова явился предтечей тургеневских крестьян из «Записок охотника». Без него невозможно было бы появление обличительной некрасовской поэзии.

Подлинная народность творчества Кольцова наиболее ярко проявилась в его песнях о крестьянском земледельческом труде. Новаторство поэта сказалось здесь прежде всего в его умении выразить народную точку зрения на труд как на источник жизни, духовного величия, радости. Герой «Песни пахаря» (1831) «весело» ладит борону и соху. В стихотворении «Урожай» (1835) скрип вожов в пору жатвы уподобляется музыке, а скирды на гумнах — князьям.

Отношением к труду определяется физическая и нравственная красота, какой овеяны кольцовские крестьяне, например герой «Косаря» (1836):

У меня ль плечо —  
Шире дедова;  
Грудь высокая —  
Моей матушки.  
На лице моем  
Кровь отцовская  
В молоке зажгла  
Зорю красную.<sup>6</sup>

В силе, сноровке, увлеченности самим ходом работ («Разудись, плечо! Размахнись, рука!») раскрывается та «поэзия труда», в которой Глеб Успенский видел одну из самых характерных особенностей творчества Кольцова.<sup>7</sup> Именно с трудом лирический герой Кольцова связывает понятие этического и прекрасного, от-

<sup>6</sup> Русские песни XIX века. М., 1944, с. 97.

<sup>6</sup> Кольцов А. В. Соч. М., 1966, с. 122. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>7</sup> Успенский Г. И. Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., 1950, с. 39.

крывая тем самым существенные стороны народной жизни и народного самосознания.

В большинстве случаев кольцовских молодых прельщает не столько практический результат, сколько сам процесс труда, внутренняя его красота, возможность проявления в нем своего «я». Тяжелый физический труд, который третировался образованными сословиями как жалкий и рабский — или, в лучшем случае, вызывал сострадание к пахарю, — под пером Кольцова-песенника приобрел совершенно новое свойство. Он стал той частью народной жизни, где нашла выход подспудная тяга земледельца к духовной деятельности. Не принципом непосредственной «пользы» объясняется готовность мужика опозитизировать свои повседневные занятия и грозные силы природы. Здесь дали о себе знать исконные художнические, артистические задатки крестьянской души.

Новаторство Кольцова явственно обнаруживается и в тех его песнях, в которых повествуется о тяжелых жизненных условиях крестьянина. Поэт сумел рассказать о бедняке с такой душевной скорбью, с таким сочувствием, как никто из его предшественников. Больше того, в ряде кольцовских стихотворений на эту тему уже намечаются те тенденции, которые будут характерны для поэтов-демократов 60-х гг. Особенно примечательны в этом отношении песни Кольцова «Горькая доля» (1837), «Раздумья селянина» (1837), «Вторая песня Лихача Кудрявича» (1837), «Перепутье» (1840), «Доля бедняка» (1841) и др. Лирический голос автора, согретый теплом и искренним участием к обездоленному человеку, слышится в стихотворении «Деревенская беда» (1838), заканчивающемся выразительными строками:

С той поры я с горем-нуждою  
По чужим углам скитаюся,  
За дневной кусок работаю,  
Кровным потом умываюся...

(с. 162)

Вместе с тем бедняк в кольцовских песнях не только жалуется и сетует на свою горькую судьбу. Он умеет бросить ей и дерзкий вызов, смело идет навстречу любым невзгодам. Герой стихотворения «Измена суженой» (1838), потрясенный случившимся, отправляется в путь:

Горе мыкать, жизнью тешиться,  
С злостью долей переведаться...

(с. 156)

Герой Кольцова, являясь выразителем существеннейших черт русского характера, терпелив, стоек, отважен. Если его постигла беда, то ему, по мысли Белинского, свойственно не расплываться в грусти, не падать «под бременем самого отчаяния... а если уже пасть, то спокойно, с полным сознанием своего падения, не прибегая к ложным утешениям, не ища спасения в том, чего не нужно было ему в его лучшие дни» (9, 533). Вот почему, не-

смотря на все беды и грозы, подстерегающие лирического героя Кольцова, основной тон его поэзии остается глубоко оптимистическим, жизнеутверждающим:

И чтоб с горем в пиру  
Быть с веселым лицом;  
На погибель идти —  
Песни петь соловьем!

(с. 176)

Характерно, что в этих словах из стихотворения «Путь» (1839) советский поэт Павел Антокольский увидел «центральный нерв» дарования Кольцова.<sup>8</sup>

Тема воли — одна из исконных тем народной поэзии — заняла видное место и в творчестве поэта-прасола. Характерно в этом отношении стихотворение «Стенька Разин» (1838). Оно находится в органической связи с песенным разинским фольклором. Здесь и обращение доброго молодца к вскормившей и вспоившей его «Волге-матушке», и размашистая удаля свободолюбивого героя:

Забушуй же, непогодушка,  
Разгуляйся, Волга-матушка!  
Ты возьми мою кручинушку,  
Размечи волной по берегу...

(с. 189)

Уже сам выбор темы Разина до известной степени характеризует и общественные, и эстетические взгляды Кольцова.

По мнению Щедрина, в том и заслуга Кольцова, что он сумел раскрыть в русском бесправном крестьянине глубоко осознающего свое достоинство человека, подметить то «жгучее чувство личности», которое «раскрывает все внешние преграды и, как вышедшая из берегов река, потопляет, разрушает и уносит за собой все встречающееся на пути».<sup>9</sup>

Изображая народ с «затаенной мыслью о воле»,<sup>10</sup> Кольцов верит, что лучшая доля людей труда только «До поры, до время камнем в воду пала», причем важно то, что эти надежды питаются верой в могучие силы, таящиеся в народе. В стихотворении «В непогоду ветер...» (1839) поэт призывает народ:

Поднимись — что силы  
Размахни крылами:  
Может, наша радость  
Живет за горами!

(с. 178)

Требованием «жизни другой» проникнуты и строки известной песни Кольцова «Так и рвется душа...» (1840). Горячее стремле-

<sup>8</sup> Слово о Кольцове. Русские советские писатели об А. В. Кольцове. Воронеж, 1969, с. 23.

<sup>9</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 5. М., 1966, с. 27.

<sup>10</sup> Огарев Н. П. Избранные произведения, т. 2. М., 1956, с. 489.



ние к воле поэт вкладывает в романтическую «Думу сокола» (1840), где возвышенная мечта о свободе самого поэта сливается с чаяниями закрепощенных масс:

Иль у сокола  
Крылья связаны,  
Иль пути ему  
Все заказаны?

(с. 192)

Не удивительно, что «Дума сокола» была воспринята многими поколениями передовых людей как песня, призывающая к борьбе за достойную человека жизнь. Примечателен также широкий отклик, какой получили стихи этой песни в художественной литературе: в произведениях И. С. Тургенева, И. С. Никитина, Л. Н. Трефолева, Ф. В. Гладкова и др.

Образ смелой и независимой птицы, сродни легендарному горьковскому Соколу, возникает в целом ряде стихотворений Кольцова. Да и он сам входит в наше сознание как «сокол русской поэзии, чей вольный полет был «призывом гордым к свободе, к свету».

О пробуждавшихся в народе порывах к лучшей доле у Кольцова нередко говорится только намеком, но достаточно прозрачным в контексте эпохи. Например, в песне «Много есть у меня...» (1840):

Но я знаю, на что  
Трав волшебных ищу;  
Но я знаю, о чем  
Сам с собою грущу...

(с. 207)

В некоторых песнях поэта проступают и черты известной ограниченности, свойственной сознанию патриархального крестьянства. Но — и это самое главное — при всех сомнениях и достаточно сложных идейно-нравственных исканиях Кольцова в лучших его стихах выражается довольно смелый по тому времени протест против современной ему «грязной» и «грубой» действительности. Поднимаясь до осознания необходимости борьбы с нею,<sup>11</sup> поэт призывает в «Послании», посвященном Белинскому (1839), восстать во имя «торжества» «новой мысли», правды, разума и чести.

Можно без преувеличения сказать, что в то время никто, кроме Лермонтова, не выразил с такой художественной силой ненависти к крепостнической действительности, как Кольцов. Даже слезы, сжигающие, ядовитые слезы гнева, отчаяния, тоски, роднят здесь Кольцова с Лермонтовым. Выступая против жизни, основанной на бесправии и рабстве, Кольцов заявляет в «Расчете с жизнью» (1840):

<sup>11</sup> Ср.: Письмо Кольцова к Белинскому от 25 марта 1841 г. (с. 383).

Если б силу бог дал —  
Я разбил бы тебя!

(с. 208)

Но параллель «Лермонтов—Кольцов» требует более глубокого рассмотрения. Будучи современниками, оба поэта с разных точек зрения (но сходных в главном — неприятия современной им социальной действительности) отразили противоречия своей горькой эпохи.

Лермонтов ярче других засвидетельствовал неудовлетворенность своего поколения николаевским режимом. Его творчество сфокусировано на изображении мрачных сторон жизни. Скепсис, губительная для психики рефлексия, яд самоанализа — все эти «внутренние болезни» поразили лучшую часть дворянского класса в годы николаевской реакции.

Кольцов, напротив, выразил во многих произведениях здоровые, могучие силы нации, народный дух, которого не сломить даже сверхжестоким политическим гнетом. Что, собственно, менялось в привычном укладе многомиллионных масс крестьянства от очередных перемен на русском престоле? При Николае I в деревне все осталось так же, как было и раньше: беспросветная нищета, усугубленная начавшимся расслоением сельской общины, возрастающей властью «золотой казны».

Лермонтов в «Думе» с печалью смотрит на свое поколение, грядущее рисуется автору в самых мрачных красках («...иль пусто, иль темно...»). Совсем иначе оно видится Кольцову. Воплощая неиссякаемую веру поселянина-труженика в конечное счастье человека, этот вековечный народный оптимизм, Кольцов восклицает в «Последней борьбе» (1838):

Не грози ж ты мне бедою,  
Не зови, судьба, на бой:  
Готов биться я с тобою,  
Но не сладишь ты со мной!

(с. 167)

Пламенные кольцовские строки звучали резким диссонансом на фоне поэзии его эпохи. В лирику отчаяния, уныния и тоски вдруг вторгаются новые мотивы. Светлый колорит кольцовских стихов рождается и под влиянием их специфической художественной формы. Необычайно содержательной становится сама песенная поэтика. О каких бы грустных вещах ни говорилось в произведении, стремительность интонации, особая распевность, своеобразие мелодического рисунка как бы смягчают драматизм.

Высоким гражданским пафосом, глубокой скорбью, вызванной смертью Пушкина, окрашено стихотворение «Лес» (1837). Это в самом широком смысле слова политическое выступление смело может быть поставлено рядом с таким обличительным произведением, как лермонтовское «Смерть поэта». Достаточно вспомнить имеющиеся в стихах Кольцова сравнения тех сумрачных лет

с «осенью черной» и «ночью безмолвной» или вчитаться, например, в такую строфу:

Одичал, замолк...  
Только в непогоду  
Воешь жалобу  
На безвременье...

(с. 148)

— чтобы почувствовать всю смелость вызова официальной правительственной России. Примечательна по своей точности характеристика и тех низких интриг, которые явились непосредственным поводом гибели великого поэта:

С богатырских плеч  
Сняли голову —  
Не большой горой,  
А соломинкой...

(с. 149)

Особого внимания заслуживают в творчестве Кольцова семейно-бытовые песни. В них с огромной искренностью раскрыт внутренний мир простой русской женщины, правдиво передано ее положение в патриархальной крестьянской среде. Реалистическое содержание определило и художественные особенности этих песен, их тесную связь с фольклором, в частности с семейно-бытовой народной лирикой. С особенной силой эта связь проявилась в разработке Кольцовым темы подневольной жизни с «постылым» мужем. Поэт воссоздает подлинно трагический образ молодой крестьянки, выданной замуж против ее воли. Героиня стихотворения «Без ума, без разума...» (1839) придает новый и трагический оттенок традиционному изречению «поживется — слюбится»:

Хорошо, состарившись,  
Рассуждать, советовать  
И с собою молодость  
Без расчета сравнивать!

(с. 189)

Столь же глубоко волнующая, как писал Белинский, «раздирающая душу жалоба нежной женской души, осужденной на безвыходное страдание» (9, 535), слышится в песне «Ах, зачем меня...» (1838):

Не расти траве  
После осени;  
Не цвести цветам  
Зимой по снегу!

(с. 158)

Для семейно-бытовых песен Кольцова характерна их общественная направленность. Выражая высокие идеалы народной морали, они содержали требование духовного раскрепощения человека. Жажда любви, независимости, воли особенно ярко проявилась в песне «Бегство» (1838), в которой право на взаимную любовь,

на личное счастье соединялось с освободительными стремлениями закрепощенного народа.

Любовная лирика Кольцова — это поэзия земной радости, восторженного преклонения перед духовной и физической красотой. Восхищение любимой вызывает и замечательные по своей художественности сравнения в песне «Последний поцелуй» (1838):

Пусть пылает лицо,  
Как по утру заря...  
Как весна, хороша  
Ты, невеста моя!

(с. 159—160)

Удивительно красивое и светлое чувство воспето Кольцовым. Герои его песен любят от всего сердца. В самые трудные дни большая любовь освещает жизнь обездоленных людей, придает им силы в борьбе с суровой действительностью. Бобылю из песни «В поле ветер веет...» (1838) не страшна

Доля нелюдская,  
Когда его любит  
Она, молодая!

(с. 166)

Не случайно сборник стихов Кольцова Чернышевский назвал книгой «любви чистой», книгой, в которой «любовь — источник силы и деятельности».<sup>12</sup>

Любовные песни Кольцова выделяются и своим особым душевным лиризмом, глубокой искренностью, и подчас изумительным по жизненности воспроизведением интимных человеческих чувств. Такие произведения поэта как «Пора любви» (1837), «Грусть девушки» (1840), «Разлука» (1840), «Не скажу никому...» (1840) были подлинно новым словом в любовной лирике тех лет. К этому необходимо добавить, что, воспевая душевную красоту людей из народа, красоту поруганную и оскорбленную в крепостническом обществе, Кольцов смог стать своеобразным выразителем освободительных устремлений своего времени.

Народность поэзии Кольцова находит выражение не только в правдивом показе действительной жизни, но и в разработке соответствующих художественных средств. Песни Кольцова, писал Белинский, «представляют собой изумительное богатство самых роскошных, самых оригинальных образов в высшей степени русской поэзии. С этой стороны язык его столько же удивителен, сколько и неподражаем» (9, 536).

Используя эстетические приемы, давно сложившиеся в устной традиции, поэт обогащает их собственными изобретениями. Он стремится выработать такую систему поэтических средств, которая позволила бы в «оптимальном режиме» передать общий пафос его творчества. Наиболее соответствовали этим целям возмож-

<sup>12</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1939, с. 551.

ности синтетического жанрового сплава — полулитературной-полуфольклорной «русской песни». Намеченные народом символы, ритмы, особые речевые обороты под пером Кольцова приобретали исключительную выразительность.

Одним из ярких проявлений мастерства Кольцова следует признать его умение драматизировать лирическую тему. Глубоко проникая в народные характеры, поэт показывает чувства, переживания простых людей через их внешние признаки (лицо, движение, интонацию, жест), что вносит в русскую словесность новые поэтические краски. Таково, например, изображение внутреннего состояния девушки во время расставания ее с возлюбленным в песне «Разлука» (1840). С предельной полнотой передана здесь глубокая взволнованность девушки:

Вмиг огнем лицо все вспыхнуло,  
Белым снегом перекрылося...

(с. 199)

Сердечное терзание героини сказалось и в самой прерывистости речи («Не ходи, стой! дай время мне...»), и в недосказанности («На тебя, на ясна сокола...»), и в зримом раскрытии ее душевного горя («Занялся дух — слово замерло...»).

Подчас мастерство поэта-песенника проявляется в предельно сжатых портретных зарисовках. Так, в глубоко интимной лирической песне «Не шуми ты, рожь...» (1834), вспоминая о любимой «душе-девице», Кольцов сосредоточивает внимание только на ее глазах:

Сладко было мне  
Глядеть в очи ей;  
В очи, полные  
Полюбовных дум!

(с. 112)

Перед нами отчетливо возникает волнующий образ, исполненный глубокого чувства. В потоке нахлынувших воспоминаний, мыслей, дум поэт находит то существенное, основное, что особенно запечатлелось, стало наиболее дорогим.

Не дается обычного портрета и в песне «Пора любви» (1837):

Стоит она, задумалась,  
Дыханьем чар овейна...

(с. 145)

Но мы хорошо представляем молодость, красоту девушки через внешнее проявление ее душевного движения:

Грудь белая волнуется,  
Что реченька глубокая...

(там же)

Художественное своеобразие Кольцова с особенной силой обнаруживается в его пейзажной живописи. В его стихотворениях

природа неотделима от людей и от их труда, от повседневных человеческих забот, радостей, печалей и дум. По словам Салтыкова-Щедрина, тем и «велик Кольцов, тем и могуч талант его, что он никогда не привязывается к природе для природы, а везде видит человека, над нею парящего».<sup>13</sup>

Созданные Кольцовым картины родной земли свежи и новы. «Красавица зорька В небе загорелась» («Песня пахаря»), а зреющая рожь «Дню веселому улыбается» («Урожай»). В стихотворении «Что ты спишь, мужичок?..» (1839) Кольцов находит неповторимые краски для описания поздней осени:

Ведь уже осень на двор  
Через прясло глядит...

(с. 186)

— и русской деревенской зимы:

Вслед за нею зима  
В теплой шубе идет,  
Путь снежком порошит,  
Под санями хрустит.

(там же)

Кольцов умеет по-своему сказать и о привольной русской степи. Читая стихотворение «Косарь» (1836), кажется, видишь всю ее бескрайнюю ширь, дышишь запахом ее трав и цветов. Для кольцовского косаря она не только просторна, но и как-то по-особенному радостна и светла:

Ах ты, степь моя,  
Степь привольная,  
Широко ты, степь,  
Пораскинулась...

(с. 123)

В стихотворении «Урожай» (1835) медленно надвигающаяся туча темнеет, растет, «ополчается громом, бурей, огнем, молнией», и тут же как бы после минутного затишья она

Ополчилась —  
И расширилась,  
И ударила,  
И пролилась,  
Слезой крупною...

(с. 114)

В этой строфе, состоящей почти из одних глаголов, самый ритм и подбор звуков (прежде всего звонких согласных «р» и «л») немало способствуют изображению мощных раскатов грома и хлынувшего дождя. Особенно большую динамичность, широту, силу придает глаголам стоящий перед ними звук «и».

<sup>13</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 5, с. 23.

Одной из особенностей поэтического мастерства Кольцова является точность, конкретность, почти зрительная осязательность изображения при исключительной экономичности, лаконичности художественных средств. Органически восприняв народно-песенную речь, поэт выработал свой отвечающий теме стиль, свою образность, свой особый голос.

Кольцов добивается свежих и точных слов (в смысле передачи определенного психологического состояния), сравнений и метафор, родственных самому духу народно-песенного творчества. Эта особенность реалистической поэтики Кольцова ярко проявляется в песне «Доля бедняка» (1841), где автор сумел просто и вместе с тем совершенно по-новому передать скрытую от взоров людей горечь переживаний крестьянина-бобыля:

Из души ль порой  
Радость вырвется, —  
Злой насмешкою  
Вмиг отравится.

(с. 215)

Речевые элементы, которые непосредственно идут из фольклора («И сидишь, глядишь, Улыбаючись; А в душе клянешь Долю горкую!»), у поэта естественны и художественно оправданы.

Самобытное мастерство мы видим и в инструментовке, мелодике, метрике и ритмике кольцовских стихов. Широко применяемые Кольцовым пятисложник и трехстопный ямб с дактилическими окончаниями, внутренние рифмы, повторы и аллитерации придают его стихам отмеченные уже выше смысловую выразительность и музыкальность. И когда вчитываешься, например, в песню «Не шуми ты, рожь. . .», то ясно видишь, что даже самый размер ее очень подходит к тому горестному настроению, которым исполнено это стихотворение:

Тяжелей горы,  
Темней полночи  
Легла на сердце  
Дума черная!

(с. 112)

Не менее выразительна и такая кольцовская песня как «Последний поцелуй». В ее инструментовке обращают на себя внимание первая и вторая строки, где хорошо слышатся звуки «л», «п» («поцелуй, приголубь, приласкай»), третья и четвертая — с выделяющимся в них звуком «р» («Еще раз, поскорей, поцелуй горячий»). Обнаруживаются также повторения слов и внутренние рифмы («Не тоскуй, не горюй, Из очей слез не лей»). Все это придает лирической интонации песен Кольцова музыкальность, которую так высоко оценил М. Балакирев, написавший на слова этого стихотворения свой известный романс. По отзывам

Ц. А. Кюи, романс представляет совершеннейший образец слияния музыки с текстом в одно гармоническое целое.<sup>14</sup>

Вообще следует отметить, что Кольцов сыграл исключительную роль в развитии отечественной музыкальной культуры. Его строки вдохновили на создание замечательных творений таких композиторов как Глинка, Варламов, Гурилев, Даргомыжский, Балакирев, Римский-Корсаков, Мусоргский, Рубинштейн, Рахманинов, Гречанинов, Глазунов и др.

Кольцов обогатил нашу поэзию безыскусственной русской речью. Избегая каких-либо нарочитых «красивостей», он вносит в свои стихи обычные слова, взятые из живого народного языка, придавая им особый поэтический колорит. По определению Белинского, в песни Кольцова «смело вошли и лапти, и рваные кафтаны, и всклокоченные бороды, и старые онучи — и вся эта грязь превратилась у него в чистое золото поэзии» (9, 534).

Используя разговорную речь крестьян, Кольцов тщательно отбирает в ней самое типичное, что помогает ему ярче выразить чувства и мысли народа, правдиво показать жизнь простолудников. Во «Второй песне Лихача Кудрявича» (1837) читаем:

Кафтанишка рваный  
На плечи натянешь,  
Бороду вскосматишь,  
Шапку нахлобучишь,  
Тихомолком станешь  
За чужие плечи...

(с. 153)

Для Кольцова чрезвычайно характерно частое употребление уменьшительно-ласкательных речевых форм, которые в наибольшей степени соответствуют народному стилю:

Пала грусть-тоска тяжелая  
На кручинную головушку...

(с. 156)

Ты возьми мою кручинушку...

(с. 169)

Типичны для песен Кольцова пословицы и поговорки, органически вкрапленные в речь его лирического героя. Например, в «Горькой доле» (1837):

Без любви, без счастья  
По миру скитаюсь:  
Разойдусь с бедою —  
С горем повстречаюсь!

(с. 137)

Значение Кольцова в истории отечественной литературы определяется нерасторжимой связью его с народом, которая, по мнению Белинского, нашла яркое выражение в художественном

<sup>14</sup> Кюи Ц. А. Русский романс. Очерк его развития. СПб., 1896, с. 60—68.



воспроизведении поэтом крестьянского быта и особенностей характера, склада мыслей и чувств простых русских людей. Именно эти важнейшие стороны кольцовского творчества оказали наиболее плодотворное воздействие на русскую поэзию.

Опираясь на литературно-эстетическую концепцию Белинского, революционные демократы 60-х гг. рассматривали поэтическое наследие Кольцова в соответствии с выдвинутыми эпохой новыми и повышенными требованиями всестороннего отображения жизни в существенных ее проявлениях.

Добролюбов в первых же высказываниях о Кольцове (1858) определяет его как поэта, который по самой сущности своего дарования был близок к народу. Вместе с тем критик прямо и, пожалуй, даже чрезмерно категорически указывал на недостаточную связь кольцовских произведений с общественно-политической проблематикой. По убеждению Добролюбова, «Кольцов жил народной жизнью, понимал ее горе и радости, умел выражать их. Но его поэзии недостает всесторонности взгляда; простой класс народа является у него в уединении от общих интересов...».<sup>15</sup>

Добролюбов смог выделить и высоко оценить ту «реальную здоровую» сторону стихотворений Кольцова, которую, по словам критика, необходимо было «продолжить и расширить».<sup>16</sup> Добролюбов подчеркнул нерасторжимую связь передовой русской поэзии с кольцовскими традициями. О значении этих традиций для русской литературы писал и Салтыков-Щедрин: «Весь ряд современных писателей, посвятивших свой труд плодотворной разработке явлений русской жизни, есть ряд продолжателей дела Кольцова».<sup>17</sup>

Художественное наследие Кольцова было особенно дорого Н. А. Некрасову. Говоря о Кольцове как о действительно самобытном поэте, он ставил его в один ряд с величайшими нашими поэтами — Пушкиным, Лермонтовым, Жуковским, Крыловым.<sup>18</sup>

В творчестве Некрасова нашла дальнейшее продолжение введенная в поэзию Кольцовым тема труда. Некрасов придал ей ту политическую остроту, какой не доставало Кольцову. Некрасову был несомненно близок выраженный в песнях Кольцова народный взгляд на физическую и духовную красоту трудящихся людей.

Опытом Кольцова было во многом подготовлено и обращение Некрасова к фольклору, к живой разговорной речи крестьян. Некрасова в какой-то мере можно считать продолжателем Кольцова и в области стихосложения. Весьма показательна в этом отношении поэма «Кому на Руси жить хорошо», в которой широко применяется идущий от Кольцова преимущественно трехстопный ямб с дактилическими окончаниями.

<sup>15</sup> Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч., т. 1. М.—Л., 1934, с. 237.

<sup>16</sup> Там же, т. 2. М.—Л., 1935, с. 579.

<sup>17</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 5, с. 37—38.

<sup>18</sup> См.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 10. М., 1950, с. 203.

Традиция Кольцова ощутима и в творчестве поэта некрасовского лагеря И. С. Никитина. Опираясь на художественный опыт своих предшественников и прежде всего Кольцова, он обращался непосредственно к простонародной жизни, черпал в ней темы и образы. В стихотворениях Никитина («Запумела, разгулялась...», «Песня бобыля», «Наследство», «Ехал из ярмарки ухарь-купец...», «Отвяжись, тоска...» и др.) явственна ориентация на народно-песенное начало, которое так полно представлено у Кольцова.

В русле традиций Кольцова развивается также творчество поэта-демократа И. З. Сурикова. Воздействие автора «Косаря» чувствуется в таких широкоизвестных его произведениях, как «Эх, ты, доля...», «Голова ли ты, головушка...», «В степи» и др. Суриковское стихотворение «В зеленом саду соловушка...» является развитием поэтического мотива женской доли, разработанного Кольцовым в его песне «Ах, зачем меня...».

Следы влияния Кольцова заметны также в творчестве поэтов-песенников С. Ф. Рыскина (1860—1895), Е. А. Разоренова (1819—1891), Н. А. Панова (1861—1906) и др. Проблематика и поэтика стихотворений Кольцова нашли дальнейшее развитие в творческой практике С. Д. Дрожжина: отраженная в его стихах тема крестьянского труда генетически восходит к «Песне пахаря» и «Урожаю».

Кольцов оказал особенно большое и плодотворное влияние на художественное становление Сергея Есенина. В стихотворении «О, Русь, взмахни крылами...» поэт прямо пишет о себе как о последователе Кольцова. Лирические мотивы и образы русского песенника имеют прямой отзвук в стихах М. Исаковского, А. Твардовского, Н. Рыленкова и других советских поэтов, творчество которых глубоко и органично связано с народной песней.<sup>19</sup>

Художник новаторского склада, А. В. Кольцов сумел создать такие самобытные, глубоко национальные образцы демократической поэзии, что его имя по достоинству заняло одно из первых мест в ряду замечательных русских поэтов.

---

<sup>19</sup> См.: Слово о Кольцове. Воронеж, 1969.

## М. Ю. ЛЕРМОНТОВ

## 1

Михаил Юрьевич Лермонтов (1814—1841) вошел в историю русской литературы как достойный преемник Пушкина. Но эстетические явления, родоначальником которых стал Пушкин, не во всем определяют основополагающие традиции творчества Лермонтова. Индивидуальные различия обоих поэтов — главным образом в плане психологическом — остро ощущали современники. На их глазах эмоционально уравновешенная тональность утверждающего слова Пушкина сменялась импульсивными нервными интонациями вопрошающего, сомневающегося, бурно протестующего слова Лермонтова. Лермонтов с самого начала вошел в сознание своих читателей в облике одного из своих героев — «человека странного». «Остраненными» явились в его лирике и такие, казалось бы, издавна устоявшиеся, незыблемые чувства, как любовь к родине, к женщине, к человеку вообще, к миру вещей и природы.

Классические темы, повернутые к читателю новыми гранями и освещенные под иными углами зрения, приобретали порой неожиданные очертания: парадоксально смещались, накладываясь друг на друга, представления о высоком и низком, трагическом и смешном. В самом этом сдвиге понятий угадывались признаки самобытной и новой художественной системы. Однако эстетические критерии меняются и осознаются медленнее, чем постоянно обновляющиеся элементы художественных систем. И в восприятие «странных» явлений лермонтовского художественного мира надолго вторглась инерция однозначности. До настоящего времени осталось много неясного в истолковании главных произведений Лермонтова — поэмы «Демон», романа «Герой нашего времени», «Песни... про купца Калашникова», стихотворений «Родина», «Журналист, читатель и писатель», «Не верь себе», «Сон» и многих других. Более того, вокруг творчества Лермонтова до настоящего времени сосредоточены многие теоретические

споры литературоведов — о взаимодействии различных идейных и эстетических явлений, о методах и средствах художественного познания действительности. И симптоматично не то, что еще далеко не до конца разгаданная сущность «лермонтовского элемента» продолжает питать споры, возникшие при жизни поэта и сохранявшие актуальность для различных историко-литературных школ XIX и XX вв., — хотя и это факт первостепенной важности для оценки исторического значения наследия Лермонтова. Особенно симптоматичен характер споров, в которых сталкиваются между собой, как правило, противоположные, взаимоисключающие, крайние точки зрения. Например, известная полемика между Шевыревым и Белинским о так называемом «протеизме» Лермонтова обнаружила острую непримиримость взглядов на талант Лермонтова как в основе своей подражательный или как глубоко самобытный.<sup>1</sup>

Постоянно возобновляются споры о природе повторений и самоповторений Лермонтова, а в более широком смысле — об особенностях его стиля, рассматриваемого то в русле предшествующих литературных достижений, то в имманентном развитии, в границах его собственного художественного метода.

Сходным образом нередко решаются вопросы о содержании творчества Лермонтова. Как известно, в идейных исканиях формировавшегося писателя справедливо устанавливалось доминирующее влияние идеологии и эстетики декабризма. С той же степенью справедливости говорится о принадлежности «самостоятельных симпатий» Лермонтова к идейным явлениям 30-х и 40-х гг. — к эпохе мощного воздействия идей Белинского, Герцена, активного освоения философии Гегеля, а также учений французского утопического социализма, Сен-Симона и Фурье прежде всего.

Стремление представить художественное сознание Лермонтова абсолютизировано, как принадлежащее преимущественно одной или другой идейно-художественной тенденции эпохи, страдает альтернативностью, не облегчающей понимание сложного, изменчивого, подвижного мировосприятия писателя. Почти любая область его изучения изобилует противоречиями. В борьбе за права и достоинство человеческой личности был ли Лермонтов певцом индивидуализма, по позднему определению Вл. Соловьева — предтечей самого Ницше? Или, соглашаясь с Белинским, сопоставившим поэта с Прометеем, жертвенный, «избраннический» подвиг которого обращен на благо человечества, можно не исключать из круга гражданственных проблем творчества Лермонтова и проблему индивидуального самоутверждения личности?

Печорин и Демон то воспринимаются героями времени в кавычках, в ироническом осмыслении понятия «положитель-

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 453. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

ности» — и тогда внимание акцентируется на их опустошенности и эгоизме, то в ореоле почетной исключительности — и тогда на первый план выдвигаются их «силы необъятные», грандиозное бунтарство, пророческое всепонимание.

В «Предсказании», в цикле политической лирики начала 1830-х гг., в «Вадиме», в поэмах «Демон» и «Мцыри» Лермонтов, по убеждению одних, — революционер, вскормленный декабристскими традициями и европейскими политическими доктринами. Другие обращали внимание на то, что в стихотворениях «Два великана», «Опять, народные витии», «Умиравший гладиатор», «Спор», в «Песне... про купца Калашникова» национальное самосознание Лермонтова не чуждо идеалов раннего славянофильства.<sup>2</sup>

Кроме «роскошного пантеизма», в религиозно-философских взглядах поэта обнаруживались и атеизм, и деизм. Пафос и ирония, исповедь и проповедь, стих железный и стих элегический, диктат эмоционального, семантически обесцененного эпитета и мускулистая «глагольность» стиля, питаемого концентрированной мыслью, — вот лежащие на поверхности опорные и спорные категории традиционных концепций личности и творчества Лермонтова.

Непримиримость крайних точек зрения сохраняется и в полемике вокруг проблемы художественного метода Лермонтова. Достаточно назвать известные работы В. А. Мануйлова о «Герое нашего времени» как о реалистическом романе и К. Н. Григорьяна — о том же романе как о вершине русской романтической прозы.<sup>3</sup>

Сам факт возможности таких разноречий и таких контрастов, наличие действительных, бросающихся в глаза антиномий в творчестве и творческом методе Лермонтова говорят о многом. Реальные противоречия действительности породили художественный мир Лермонтова.

Атмосфера острой нравственной и социальной конфликтности формировала характер поэта как в семье, так и во всей исторической обстановке 30-х гг., насыщенной идейными столкновениями разных поколений, разных политических ориентаций. Этому способствовала во многом и система философского мышления, приверженцами и популяризаторами которой были отдельные профессора и преподаватели Московского университета в годы учения в нем Лермонтова.

Вполне закономерен тот факт, что ряд исследователей, обратившихся к изучению спорных моментов творчества Лермонтова, начинали это изучение с особенностей личности поэта и с обстоятельств его биографии.

<sup>2</sup> См.: *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, с. 194—223.

<sup>3</sup> См. в кн.: М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963, с. 25—35, 36—53; ср.: *Григорьян К. Н.* Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., 1975.

Обстоятельства эти с детства были осложнены драматическими коллизиями — распрей между близкими людьми, ранней смертью матери, тяжбой между бабушкой и отцом. Каждое из этих лиц было по-своему дорого мальчику, и вместе с тем для него не оставались скрытыми деспотизм бабушки, обездоленность отлученного от семьи отца, «довременность» его кончины.

Противоречивость неоднозначных отношений открывалась поэту в первых «впечатлениях бытия». И следствием было не только максимальное напряжение эмоциональной сферы складывающейся личности, но и постоянное столкновение чувств, переход от сожалений к негодованию, от любви к ненависти, от критцизма к самоанализу, от сосредоточенности на себе к постижению чужих страданий и слабостей. Переходы без резких граней, взаимопроницающие чувства с высокими подъемами и элегическими спадами — все эти состояния и являются психологической подосновой творческих акций Лермонтова, в каких бы жанрах и в каком бы сюжете они ни получали исход. Особенно характерна в этом отношении лирика в широком диапазоне ее тем. Предметы любви, их изменчивые силуэты и изменчивость самих настроений поэта, портреты друзей и недругов, пристрастия и отталкивания в кругу литературных, театральных, музыкальных, живописных явлений запечатлены в лирике, как в дневнике, — часто с именами конкретных лиц, с точными датами событий и встреч (а иногда датируются и сами впечатления, промелькнувшие мысли, время их творческого воплощения). Та же документальность, «дневниковость» или частичная автобиографичность мотивов — в драмах.

Произведения Лермонтова насыщены намеками на конкретные факты русской и зарубежной жизни того периода. Стихи выливались под впечатлением потрясшего душу поэта концерта гитариста Высоцкого, экспонировавших картин Рембрандта, маскарада в Благородном собрании, известий о «чуме» в Саратове и в Москве. Хроника университетской жизни («Маловская история»), революции европейские, национально-освободительная борьба на Кавказе, в Польше — все это находит отзвук в поэзии Лермонтова. Но не просто отзвук.

За частным, единичным, сугубо временным в поэтических зарисовках Лермонтова проступает второй, дальний план, обобщающий факты в мысль и трактующий ее в масштабе общечеловеческих чувств, вселенского времени. Так, образы, вызванные к жизни холерной эпидемией 1830 г. («Чума», «Чума в Саратове», «Смерть»), переносились — в расширительном обобщении — и на другие явления. Так возник образ любви, которая «как чумное пятно На сердце...» («Пусть я кого-нибудь люблю», 1831). Музыкальные впечатления одного вечера (стихотворение «Звуки», 1830) трансформируются как впечатления поэтические, фиксирующие момент рождения образа («Принимают образ эти звуки, Образ милый мне...»). На глазах происходит взаимодействие

факта, чувства и мысли, в конечном счете характеризующее определенное время. В прозе Лермонтова особенно ощутимо это взаимодействие: в «Герое нашего времени» соотношение основных образов (Печорина, Грушницкого, Вернера), при всей их субъективности, очень напоминает увиденную Герценом объективную картину иерархии личностей того «духовного склада», который принимало общество с 1825 г. В «Былом и думах» Герцен пишет о духовной эволюции своего поколения как историк: «Время, следовавшее за усмирением польского восстания, быстро воспитывало... мы начали с внутренним ужасом разглядывать, что и в Европе, и особенно во Франции, откуда ждали пароль политический и лозунг, дела идут неладно; теории наши становились нам подозрительны. Детский либерализм 1826 года, сложившийся мало-помалу в то французское воззрение, которое проповедовали Лафайеты и Бенжамен Констан, пел Беранже, терял для нас, после гибели Польши, свою чарующую силу. Тогда-то часть молодежи... бросилась на глубокое и серьезное изучение русской истории. Другая — в изучение немецкой философии».<sup>4</sup>

Лермонтов создал свой поэтический вариант «Былого и дум» — летопись, запечатлевшую не только содержание, но и формы, и ритмы «сдвига времен» между третьим и четвертым десятилетием века. Поэт совместил в своем художественном мире все названные Герценом переживания и искания современников. Ему оказались свойственны и апофеоз общественно активной личности, и трагизм крушения революционных надежд, обращение к отечественной истории и классической философии.

Какими путями поступали к поэту идеи политического вольномыслия?

В научной биографии Лермонтова, составленной Н. Л. Бродским, широко охарактеризованы связи Лермонтова с делами и днями первой трети XIX в. Как правильно отмечает исследователь, семейные связи с лицами, причастными или близкими к декабристскому движению, университетская свободолобивая атмосфера, литературные кумиры — Шиллер, Байрон, Пушкин, влияние немецкой классической философии подготовили тот типичный идейно-психологический комплекс, которым характеризуется настроение передовой молодежи в ближайшие годы после декабрьской катастрофы.

Одним из источников философской осведомленности Лермонтова явились лекции для учащейся молодежи по физике, всеобщей и естественной истории, логике, читавшиеся в пансионе и в университете М. Г. Павловым, М. П. Погодиным, М. А. Максимовичем и Д. Н. Дубенским, Каждая из этих дисциплин преподносилась как философская система знаний, основанных на идеях Шеллинга об единстве мира, о развитии природы и общества,

---

<sup>4</sup> Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 8. М., 1956, с. 161. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

о тождестве материи и духа, о противоречии, борьбе противоположностей как движущей силе, источнике всякого развития и самопознания. Все эти натурфилософские идеи не были эстетически пассивными. Они отличались художественным «вчувствованием» в мир природы, в мир народного творчества, а вместе с тем — и прежде всего — в историю.

В становлении исторических взглядов Лермонтова возобладало русское воззрение, восходящее к патриотизму декабристского толка и к предславянофильскому течению русской мысли, к русскому шеллингианству. Их обогатили политическая острота французских исторических доктрин, реализм пушкинского взгляда на историю, горечь чаадаевских сомнений и отрицаний.

Философская устремленность интересов поэта также воспитывалась школьной и университетской наукой, русской журналистикой, современной литературой, в которую проникали носившиеся в воздухе философские идеи. Труды выдающихся немецких философов-идеалистов конца XVIII—начала XIX в. — Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля — упоминаются применительно к кругу идей Лермонтова чаще всего в смысле преломления их в художественных произведениях писателя, будь то исторические концепции, или образы-символы, или словесные формулы из того или иного философского терминологического репертуара. И действительно, трудно было бы объяснить некоторые произведения, например поэму «Измаил-Бей» или стихотворение «Спор», не учитывая сложного взаимодействия идей, порождаемых философско-историческими построениями 30—40-х гг.<sup>5</sup> Медитативная лирика с ее мотивами познания и самопознания, вселенскими космическими образами, этической и эстетической проблематикой — также в высшей степени поэзия мысли. Фиксируя идеи, она фиксировала и самый процесс мышления, его способы и формы.<sup>6</sup> Именно способы передавать течение мысли, развивающейся в ассоциативных связях, в борьбе противоречий, в сложных соотношениях с чувством, волевым побуждением, действием, делают Лермонтова писателем сугубо индивидуального психологического стиля.

Из этого следует, что в философских интересах поэта возобладал психологизм, формировавшийся не без воздействия системных сторон учения Шеллинга и Гегеля. Но как раз эта сторона — соотношение художественного метода Лермонтова с русским пониманием гегелевской диалектики — долгое время оставалась в тени.

---

<sup>5</sup> Характеризуя предславянофильское течение русской философско-исторической мысли, С. Тураев и И. Усок говорят о поэме Лермонтова «Измаил-Бей» и о стихотворении «Спор» как о произведениях, в которых нашла место русская модификация гегелевской концепции исторического прогресса. При этом авторы справедливо добавляют, что постановка проблемы «Лермонтов и Гегель» назрела и в ряде других аспектов (см.: Развитие реализма в русской литературе, т. 2. М., 1972, с. 151).

<sup>6</sup> См.: Журавлева А. И. Лермонтов и философская лирика 30-х годов XIX в. — В кн.: Научные доклады высшей школы. Филолог. науки, 1964, № 3, с. 3—15.



Герцен как современник Лермонтова помогает осмыслить лучше других и ту роль, которую сыграл Гегель в становлении их художественного мира, — Гегель, не прочитанный еще в начале 30-х гг. Герценом и, возможно, никогда не читанный Лермонтовым. Одна из первых философских работ Герцена, статья «О месте человека в природе» (1832), почти целиком посвящена вопросу выработки плодотворного философского метода. Исходя из опыта метафизического материализма просветителей и натурфилософского идеализма Шеллинга, Герцен мечтает о преодолении того и другого путем уравнивания средств анализа и синтеза, умозрений и чувствований, — их слияния воедино, а не механического противопоставления мира духовного и мира материального. Автор ищет точки соприкосновения законов природы, «сбегающих», но далеко не во всем, с законами человеческого мышления и общественного бытия. Знания и самопознание, овладение тайнами слития идеи и формы, внутреннего и внешнего, души и тела, поставлены автором в зависимость от способов постижения этих тайн: «Ум человеческий действует по определенным законам, и нелепость, как противуречие сим законам, ему невозможна. Отчего же бесчисленные ошибки, ложные теории, системы?.. От неполноты, от недостатка методы» (1, 19—20). Неполнота, недостатки существующих методов познания характеризуются Герценом как «односторонность методы», которой и противопоставляется уже «сильно влившееся в умы» «стремление соединить противоположности» (1, 25).

Совершенно очевидно, что, отталкиваясь от Шеллинга, Герцен ищет более совершенный диалектический метод познания, считая эту задачу первостепенной. Но сам Герцен, увлеченный идеями французского утопического социализма, признал в Гегеле основоположника искомой «методы» значительно позже, чем Белинский и круг Станкевича.

Урок, вынесенный из поражения декабристов, польского восстания и французской революции 1830 г., привел, с одной стороны, к идеям исторического детерминизма; с другой стороны, сложным образом соединил гибкую подвижную мысль, свойственную диалектическому методу, с теориями социального утопизма, с реабилитацией чувств и страстей свободного в идеале, но пораженного человека. Именно это, порой парадоксальное и часто конфликтное переплетение идей и настроений импонировало как нельзя более складу личности и способу мышления поэта. Лермонтов был сыном века диалектики, и Гегель, которого «восхваляли и бранили, возводили на пьедестал и затаптывали в грязь, — а между тем читали, изучали, переводили, издавали», Гегель — «живое действующее лицо» в истории отечественной мысли<sup>7</sup> — сыграл немалую роль в становлении художественной системы пи-

<sup>7</sup> Володин А. И. Гегель и русская социалистическая мысль XIX века. М., 1973, с. 6.

сателя. Это не значит, что и Лермонтов «изучал с усердием» Гегеля, применяя его воззрения к русскому быту. Но восприятие жизни в движении и борьбе противоположных начал, ощущение многообразных связей человека и его внутреннего мира с действительностью, понимание зависимости всяческих отношений от обстоятельств и времени, от социального и национального факторов — вот что питает мысль и поэтическую атмосферу произведений Лермонтова.

Рассматривая с этой точки зрения литературный путь писателя, можно выделить три наиболее характерных периода его становления.

1. Конец 20-х—начало 30-х гг. — юношеский период интенсивного накопления творческих импульсов, соединения активных жизненных начал с интересом к теоретическим знаниям и самопознанию.

2. 1832—1836 гг. — стремление к «действию» в практике жизни и в поисках нового художественного метода.

3. 1837—1841 гг. — годы зрелого литературного творчества, создание поэтических шедевров и прозы, стоящей у истоков нового художественного направления в русской литературе — психологического реализма.

## 2

Своеобразной вершиной юношеского периода жизни Лермонтова являются 1830—1831 гг. — два года интенсивной творческой деятельности поэта, входившего в большой мир искусства. Достаточно сказать, что за это время им было написано 200 стихотворений (в предыдущий год — 50, а за все последующие годы — 150), шесть поэм, драматизированная поэма и три больших драматургических произведения. Кроме редкой в таком возрасте систематичности «вдохновенного труда» (об этом свидетельствуют и черновые тетради с обильной правкой), обращают на себя внимание целеустремленность и максимализм юного автора.

Но хочет всё душа моя  
Во всем дойти до совершенства.

(«Слава», 1830—1831) <sup>8</sup>

Усилия поэта направлены прежде всего на «смотр» идей, которыми жило русское и европейское общество его времени, на осознание себя в мире этих идей и своего места в мире искусства. Иначе говоря, на первом плане находились «практические» взаимоотношения поэта с действительностью. Что касается метода художественных ее отражений, то он выражался главным образом в пробах существовавших тогда средств такого отра-

<sup>8</sup> Лермонтов М. Ю. Соч. в 6-ти т., т. 1. М.—Л., 1954, с. 306. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

жения. Естественно, что в начале 30-х гг. юношескому восприятию соответствовали более всего средства романтического искусства. Они легли в основу его опытов — с поправкой на то, что было уже внесено в литературу Пушкиным. Лермонтов разрабатывает романтическую поэму, близкую к пушкинским южным поэмам, к поэмам писателей-декабристов, к поэмам Байрона и русским байроническим поэмам в разных вариантах. Как и в драматургии, основная проблематика этих поэм — «люди и страсти», «безумный пыл и тайный яд страстей», темы жизни и смерти, любви, ревности, свободы, мести. По собственному выражению поэта, «И часто, часто слово *мщенье* Звучит за томною струной...» (З, 66).

Среди поэм Лермонтова 1830—1831 гг. видное место как по содержанию, так и по объему занимает «Последний сын вольности». В поэме сконцентрирована политическая и эстетическая проблематика, близкая к поэзии декабристов, но отразившая уже и идейные последствия постигшей их катастрофы. А. В. Луначарский имел все основания считать поэзию Лермонтова последним эхом декабризма.<sup>9</sup> Сам поэт, назвавший поэму «Последний сын вольности», по ее новгородскому герою — Вадиму, несомненно соотносил это название с собой и своим поэтическим назначением: поддерживать «огонь святой» свободы. Поэма, задача которой — поэтизация протеста против угнетения человека в прошлом и настоящем, изобилует политическими аллюзиями. В целом ряде стихов содержится намек на тех, кто упал духом после расправы с декабристами и утратил веру в лучшее будущее:

Надежду обольщена,  
Вотще душа славян ждала  
Возрата вольности: весна  
Пришла, но вольность не пришла.

(З, 109)

Примером твердости духа служит для него «горсть людей», которые, «увидев падший гром, Не перестали помышлять В изгнани дальнем и глухом, Как вольность пробудить опять» (З, 99).

Образы мстителя Вадима, певца Ингелота, витязей-славян — все это была декабристская классика. Новым в литературном отношении было то, что повествование, сохранившее атмосферу героических «дум», было в то же время исследованием «внутреннего человека» в его отношениях с природой. Оно совместилось с простым — без аллегорий — рассказом о северной осени, северной зиме, северной весне. Возможно, что это след чтения только что вышедших из печати глав «Евгения Онегина». Новым — и именно лермонтовским новшеством — было то, что поэма содержала не просто лирические отступления, а размыш-

<sup>9</sup> См.: Луначарский А. В. Лермонтов-революционер. — В кн.: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1. М., 1963, с. 44—89.

ление о том, как меняется с возрастом психология человека, как зависит она от «опыта быстротекущей жизни». Изящный психологический этюд в 38 стихов («Пока надежды слабой свет... Ему подобен человек» (3, 113—114)) — не случайность в поэме. Это — поиски путей. Интерес к духовной жизни человека обусловил двойственность этического содержания юношеских поэм Лермонтова. Так, в «Каллы» (1830—1831) психологическая акция мщения раскрывается со стороны объекта мщения, жертвы его. В этом освещении неправедный мститель выглядит «диким зверем», а уроки мщения, преподносимые герою муллой, воспринимаются как жестокие.

В драматических сценах, называемых по герою «Азраилом» (1831), последний предстает перед читателем «С своими чувствами в борьбе, С душой, страданиями облитой». Он велик и в то же время «жалок», сильный и побежденный: «Я всё мгновенное люблю... И я бессмертен...». Но симптоматичнее всего не контрасты в характеристике Азраила, а относительность его качеств:

Дева: ...кто ты? откуда? ангел? демон?  
Азраил: Ни то, ни другое.

(3, 127)

Сюжет подтверждает относительность этих понятий по отношению к герою и героине. Нельзя сказать, что в 1831 г. для Лермонтова такой подход к содержанию человеческой личности стал постоянным и окончательным. Можно только констатировать, что он наметился как тенденция. В поэме «Ангел смерти», написанной в сентябре 1831 г., герой ее, изгнанник Зораим, смел и мужествен, он любим героиней, но «блаженства Искал в забавах он пустых, Искал он в людях совершенства, А сам — сам не был лучше их» (3, 134—135). Здесь намечается индивидуализация личности, отход от «героического героя», характерного для романтической поэмы декабристского толка, углубляется интерес к противоречиям духовной жизни человека.

Поэмы занимают скромное место в юношеском творчестве поэта. Но в недрах почти каждой из них таится зерно будущих открытий. Так, «Исповедь» (предположительно 1831), с ее темой молодости и вольнолюбивых страстей, была первой песнью любви к жизни и заявкой на проблематику «Мцыри». Здесь же была осуществлена попытка «душу рассказать». «Азраил», «Ангел смерти» явились звеньями в истории замысла философской поэмы «Демон». Некоторые идеи и стихи, вошедшие затем в стихотворение «1831-го июня 11 дня», возникли впервые в «Джюлио» (1830): «Так жизнь скучна, когда боренья нет...», «Есть сумерки души во цвете лет...» и др. (3, 78, 81). Если говорить о символических образах, то можно вспомнить, что «Парус», поэтизировавший деятельные начала человеческой природы и про-

несенный как символ вплоть до «Героя нашего времени», первоначально появляется в поэме «Последний сын вольности»:

И белый парус понесло  
Порывом ветра, и весло  
Ударилось о спящий вал.  
В какой далекий край они  
Отправились, чего искать?  
Кто может это рассказать?

(3, 104—106)

Поэмы Лермонтова на всех этапах его творчества теснейшим образом связаны с его лирикой. Неоднократно отмечалось, что тесно связана с лирикой и драматургия поэта — «Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек», где варьируются знакомые по стихотворениям темы и мотивы и где отдельные стихотворения введены в текст как монологи.

Существенную роль в творческой работе поэта имела и обратная связь: влияние драмы на лирику поэта. Это сказалось прежде всего на языке лирики. Для перехода от несколько изысканных интонаций напевного стихотворчества к обыденным разговорным интонациям в стихе требовалась реформа поэтической речи. Пушкин и Грибоедов совершили эту реформу, введя в «высокую» поэзию обычную разговорную лексику и узаконив ее положение в качестве нормы для литературного языка. Драматургия была естественной платформой для такого перехода. Сравнивая драмы «Menschen und Leidenschaften» (1830) и «Странный человек» (1831), написанные одна вслед за другой и на однородном материале (русский крепостнический быт), видишь, как начатое Пушкиным и Грибоедовым продолжалось Лермонтовым. В «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти») национальная речь — это речь народная: речь слуг, крестьян, речь барыни (пословицы, поговорки). Для передачи русского национального колорита употребляются слова и понятия специфически бытового назначения. В «Странном человеке» социальной дифференциации речи персонажей нет. Народная речь влилась в речь действующих лиц «культурного слоя», и лишь отдельные слова или интонации намекают на сословную принадлежность персонажа.

Слово становится многофункциональным: оно несет информационную, эмоциональную, психологическую нагрузку, передает точку зрения и состояние действующего лица и в то же время — отношение автора к тому, о чем говорится. Отражая процесс демократизации русской литературы, опрошенная (но не вульгаризованная) разговорная речь проникла и в лирику, составив у Пушкина, а затем и у Лермонтова ее основной лексический фонд.

В 1830—1831 гг. у Лермонтова можно наблюдать проникновение в лирику обыденных фразовых построений с вводными

словами, естественным порядком слов, интонационными фигурами устной (звучащей) речи.

О, полно извинять разврат!

(1, 279)

Я не достоин, может быть,  
Твоей любви: не мне судить...

(1, 209)

Ужель теперь совсем меня не любишь ты?

(1, 235)

Как видим, в большинстве случаев это диалогические формы речи, обращение ко второму лицу, — они-то и вырабатывались естественнее всего в драматургических произведениях.

Если говорить о более широком значении названных драм Лермонтова для его дальнейшего творчества, то это — обращение к русской социальной проблематике, естественность и живость бытовых сцен в шуточных поэмах, в прозе, в разговорных стихотворениях-новеллах последних лет жизни поэта; и это — первое явление «странного человека», которому суждено было превратиться сначала из лирического героя в героя сценического, а затем отлиться в лиро-эпические формы лермонтовского героя времени.

Как уже говорилось, в 1830—1831 гг. жанром, поглощающим все другие жанры, была для поэта лирика. Художественный язык Лермонтова, как и круг его тем, в начале 30-х гг. — явление текучее, не устоявшееся. В полном соответствии с тревожным ритмом эпохи творческий путь молодого поэта в лирике порывист и лихорадочен. Отходил романтизм 20-х гг., и мы встречаем у Лермонтова его еще не отзвучавшие мажорные ноты — вместе с реквиемом, в котором звучала печаль всех мыслящих русских людей, взглянувших более трезво на окружающую их жизнь. По определению Герцена (7, 211, 214), отчаяньем отзывалась картина официальной России с ее безумием войны, длящейся уже многие годы, поглощающей целые армии; а в центре — всеобщее опошление и бездарность правительства; безмерные муки прозревших, но обреченных на молчание соотечественников с цепями на руках и ногах; разрыв между Россией национальной и Россией европеизировавшейся; то, что народ оставался безучастным зрителем трагедии 14 декабря, продолжая держаться вдали от политической жизни, а между тем дышал тяжелее, глядел печальнее.

Назревало основное противоречие эпохи: между самосознанием личности, утверждавшейся в своем индивидуальном значении, и познанием законов исторического развития нации, народа. Лирика Лермонтова уже в начале 30-х гг. отразила значительную часть этих противоречий. В первую очередь это относится к политической лирике, занимавшей главенствующее место

в творчестве поэта; не будет периода, более интенсивно окрашенного активной политической мыслью, трактующей тему возмездия, подвига во имя свободы («Когда к тебе молвы рассказ» (1830), «Послушай, вспомни обо мне» (1831), «Из Паткуля» (1831), «1831-го июня 11 дня», «Когда я унесу в чужбину» (1831), «Я не достоин, может быть» (1831), «Настанет день — и миром осужденный» (1831) и др.). Стихотворения пронизаны трагическими предчувствиями неизбежной гибели, казни, пленения «избранника», которым ощущает себя поэт. Эстетически они сочетали в себе идейный и эмоциональный заряд романтической декабристской поэзии с байроническим индивидуализмом.

Одной из важнейших тем политической лирики Лермонтова являются стихотворения о протестующем герое, о выдающейся личности, какой ее представлял себе поэт. В недрах этой темы особенно заметен сдвиг представлений о «положительных» качествах современника, об идеальной личности. В «Предсказании» («Настанет год, России черный год», 1830), предвещавшем революцию, возникает образ «мощного человека» с «возвышенным челом», в руке его «булатный нож»: это образ народного мстителя, вождя. И хотя по романтической традиции стихии мятежа должен сопутствовать суровый, мрачный — «ужасный» — образ вождя, это образ величественный, героический, в конечном счете — положительный. Бок о бок с этим образом в лирике Лермонтова сосуществует, постепенно вытесняя предшественника, другой герой — мыслящий, усомнившийся, сомневающийся. Его сила — в критическом складе ума. Даже Наполеон, изображавшийся ранее в ореоле величия и военной славы, — «дивный герой», «неколебимый ум» и «вопи дерзновенный» («Наполеон», 1829) — в 1830 г. приобретает в изображении поэта совсем иные черты:

О! как в лице его еще видны  
Следы забот и внутренней войны,  
И быстрый взор, дивящийся слабый ум,  
Хоть чужд страстей, всё полон прежних дум...

(1, 103)

В 1831 г. в «Исповеди», как и в других стихотворениях этого периода, создается портрет (он же автопортрет) человека 30-х гг., о котором писал и Герцен, — ненавидевшего из любви, презиравшего из гордости:

Его ничто не испугает,  
И то, что было б яд другим,  
Его живет, его питает  
Огнем язвительным своим.

(1, 201)

Неоднороден в этой ломающейся лирике и поэтический язык. Его средства, сознательно (экспериментально) разнообразные, находятся в полном соответствии с характеристикой того же Герцена, данной языку и стилю эпохи в главе «Литература и обще-

ственное мнение после 14 декабря 1825 г.» статья «О развитии революционных идей в России». Будто имея в виду именно лермонтовский, исполненный тайн, недоговоренностей, намеков, острых речений, афоризмов язык его политической поэзии (упоминание какого-то неведомого героя, непозванного поэта, «великого мужа», «дела общего», жалоб «турка» и т. д.), Герцен писал: «Иносказательная речь хранит следы волнения, борьбы; в ней больше страсти, чем в простом изложении. Недомолвка сильнее под своим покровом, всегда прозрачным для того, кто хочет понимать. Сжатая речь богаче смыслом, она острее; говорить так, чтобы мысль была ясна, но чтобы слова для нее находил сам читатель, — лучший способ убеждать. Скрытая мысль увеличивает силу речи, обнаженная — сдерживает воображение...» (7, 217).

Таково одно из «тайных» русел волевой, целеустремленной энергии стиха Лермонтова. И рядом — открытый текст прямого обращения:

Кавказ! далекая страна!  
Жилище вольности простой!  
И ты несчастьями полна  
И окровавлена войной!..

(1, 107)

Здесь названо все: место действия (стихотворение так и названо — «Кавказу», 1830), реальный характер событий — кровавая война, подавление вольности («Свободе прежде милый край Приметно гибнет для нее»). Смелая критическая мысль родственна той самой герценовской — о безуспешных войнах царствования. В основе ее стиля — восклицания, вопросы, торжественность интонаций, свойственные речи, звучащей с трибуны. Это один из тех поэтических опытов, которые формировали блестящую ораторскую лирику зрелого Лермонтова, соединившую в себе мелодическое обаяние напевных интонаций, совершенство стихотворной техники с живой мыслью, естественным звучанием убеждающего голоса и простотой речи, с порывами чувства и игрой ума, свойственными интеллектуальной лирике поэта. «Умирающий гладиатор», «Смерть поэта», «Дума», «Последнее новоселье», «Прощай, немытая Россия» — вот шедевры, выросшие из первых образцов лермонтовской поэзии «открытого» языка, ораторского, обличительного типа. И опять же Герцен лучше других ощущал особые возможности ораторского стиля. Сравнивая Вольтера и Руссо, он писал: «Шутки, полуслова действуют — но гордый язык лицом к лицу с властью должен был порадовать...» (2, 208). Он и поразил современников в поэзии Лермонтова.

Стихотворения о любви, о дружбе, о природе, входившие в «набор» тем, обязательных для поэта начала 30-х гг., у Лермонтова отмечены особенностями, характерными для его лиризма. Любовные признания, как правило, вплетаются в ткань



размышлений поэта о скоротечной жизни, о страстях, о смерти, о трагической судьбе поэта, предчувствующего свою гибель («...голова, любимая тобою, С твоей груди на плаху перейдет»; 2, 217). Чаще всего это мотивы измены, одиночества, встречающиеся в байронической поэзии вообще; но в основе сюжетов любовной лирики Лермонтова (так же как и Байрона) лежат реальные биографические обстоятельства (отношения поэта с Е. Сушковой, Н. Ф. Ивановой, В. Лопухиной, Е. Ростопчиной и другими современницами). Стихи Лермонтова, посвященные женщинам, своеобразно портретны: это, как правило, изящные психологизированные очерки женских патур с легко намеченными индивидуальными чертами: синие, как небо, глаза, стройный стан, кудрявая головка, проникающий в душу голос и т. д. Каждая портретная миниатюра обрамлена мыслью обобщающего нравственного значения, иногда с социальным оттенком. Так, в стихотворении «Она не гордой красотою» (1832) индивидуальный облик лирической героини (В. Лопухиной) создается в противоположность привычным представлениям о героине: она не красавица, не кокетка, не жеманница; «Однако все ее движенья, Улыбки, речи и черты Так полны жизни, вдохновенья, Так полны чудной простоты» (2, 56). Здесь одновременно и портрет избранницы и противостоящий ей собирательный образ светской женщины.

В стихотворении «К портрету» (1840) подвижные, переменчивые черты молодого женского лица, таящие и радость, и горе («То истиной дышит в ней все, То все в ней притворно и ложно»), не только конкретны (это портрет гр. Воронцовой-Дашковой), но и собирательны, как об этом свидетельствует вариант заголовка: «Портрет. Светская женщина».

Скользящие силуэты женских фигур в стихотворениях Лермонтова (одно из них так и называется — «Силуэт») могут рисоваться черной или белой краской («Графиня Эмилия Белее, чем лилия...», 1839), могут быть олицетворением зла или добра, но всегда их фон — высокий нравственный идеал человечности. Вспомним этический подтекст любовной метафоры стихотворения «Нищий» (1830), гуманизм лермонтовских молитв о женщинах и детях, теплый образ «прелестницы» Тирзы в поэме «Сашка», противопоставленный бездушным женщинам «большого света».

Стихи о природе также характеризуются главным образом соответствием духовной жизни человека («родня с душой») или, наоборот, представляют собой контраст душевному состоянию героя, фон его переживаний — часто общественного характера. Отсюда двухчастное строение пейзажных стихотворений, вторая часть которых представляет собой сравнение и начинается словом «так». Если же прямое сравнение опущено, но сохраняется аллегория или образный символ, то поэт обращается в этом случае к активности читательского восприятия, к догадливости читающего.

Действенный характер изначально присущ поэтике Лермонтова. Известное лермонтовское признание «Мне нужно действовать» в стихотворении «1831-го июня 11 дня» имело очень широкий смысл, распространяясь на разные сферы бытия. Рассказ Азраила (драматическая поэма «Азраил») о временах, когда сотворился мир, своеобразно подтверждает это:

В те годы я уж в мире был,  
Смотрел очами и душой,  
Молился, действовал, любил.

(3, 127—128)

Активное начало лермонтовской эстетики пронизывает даже такие, казалось бы, далекие от какой бы то ни было волевой проблематики образы, как образ ангела в стихотворении 1831 г. Вероятно, именно так его восприняв, Белинский более чем сдержанно отозвался о стихотворении «Ангел» в 1840 г. (5, 225—226). Однако позднейшая судьба этого лирического шедевра дает примеры и других восприятий. Так, в рассказе А. М. Горького «Легкий человек» (1917) лейтмотивом звучат строки стихотворения: «И долго на свете томилась она, Желанием чудным полна...». Повторяя запавшие в душу слова, наборщик Сашка остро чувствовал их зовущую силу: «Ах ты, господи! Как я это понимаю хорошо! До того даже, что сам бы полетел... „желанием чудным“...».<sup>10</sup>

Эстетическая программа «действия», намеченная в стихотворении «1831-го июня 11 дня», включала не только поэзию чувства, но и поэзию мысли, которая составляла в тот период один из основных «сюжетов» его лирики. Выше уже отмечалась зависимость творчества молодого Лермонтова от современных философских теорий. Поэт размышлял о том, о чем размышляли философы, — о законах природы, искусства и жизни общества, о вселенной, о боге и о человеке, о познании и самопознании. Мыслить, переосмысливать, осознавать сущее, постигать связь явлений, вникать в их противоречия, борьбу, движение — все это в значительной мере и составляло для поэта акцию жизнедеятельности, что отразилось на самом языке стиха («утонул деятельным умом в единой мысли», «Всегда кипит и зреет что-нибудь В моем уме», «Боренье дум»; самый жанр некоторых медитативных стихотворений обозначается как «дума»). Но Лермонтов не только размышлял: он пытался запечатлеть в движении трепетную человеческую мысль, в моментальных снимках поэтическими средствами отразить жизнь души. На этом пути Лермонтову предстояло сделать немало художественных открытий, подготовивших будущее мастерство психологического анализа, отличающее великих русских писателей второй половины XIX в.

<sup>10</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 11. М., 1951, с. 355.

Метрическое и строфическое богатство стиха в опытах молодого поэта достигло апогея в 1830—1831 гг. и даже превосходило в этом отношении его последующее творчество. Кроме богатства метров и ритмов, уже в это время обращает на себя внимание интонационное богатство — одно из ведущих свойств лермонтовского стиха вообще. Особой лермонтовской интонации подчиняются даже включенные в его стих голоса знакомых поэтов. Иногда это отдельные строки из Пушкина, Жуковского, Козлова, Подолинского, Марлинского, повторенные именно как понравившиеся строки; иногда переводные стихи, например из Байрона, часто в вольном переводе, сообщающем оригиналу эмоциональный и интонационный строй, свойственный самому Лермонтову. Из многих источников Лермонтов черпал свое вдохновение, но на фоне усвоенного им мелодического репертуара в 1830—1831 гг. уже вырисовывались звуковые и интонационные особенности, характеризующие эмоциональную экспрессию его собственной поэзии. К 1839 г. относится полушутливая эстетическая самохарактеристика, верно фиксирующая, однако, роль рифмы в стиховой речи поэта: «Я без ума от тройственных созвучий И влажных рифм — как например на ю» («Сказка для детей»). Можно только дивиться, как точен был поэт в этой самохарактеристике, в чем убеждают его юношеские учебные тетради. Послание «Н. Ф. И...вой» (1830) рифмует в каждой строфе: «я», «себя», «утая», «поймут», «унесут», «минут», «мечты», «листы», «ты» и т. д. В «Элегии» 1830 г. — то же: «ночная», «питая», «желая», «всечасно», «ясный», «напрасно», «желание», «страдание», «изгнание»... В стихотворении «Блестящая пробегают облака» (1831) — сразу и тройственные созвучия, и «влажная» рифма: «свою», «змею», «люблю»...

Роль этих излюбленных «тройственных созвучий» в том, что они создают однообразный звуковой фон, на котором так легко улавливается малейшее движение чувства, выраженного интонационным узором фразы. Рифма вообще несет огромную выразительную нагрузку у поэта. Все известные ее формы представлены в его стихах, но в истории поэзии отмечается особая роль Лермонтова в создании вольной, неправильной, воспринимаемой лишь слухом рифмы, которая получила широкое распространение лишь в конце века. Добиваясь изумительного музыкального эффекта в звукописи, сочетавшей концевые созвучия с внутренними в изящном мелодическом узоре (часто — симметричном в напевных стихах), Лермонтов затем нередко сам разрушал плоды своей работы, устраняя постоянство внутренней рифмы, излишнее благозвучие, сглаживавшее остроту мысли. В стихотворении «1831-го июня 11 дня», избегая прямых созвучий и буквенных совпадений, поэт полуразрушает рифму. В строках «...волна ко берегу возвратиться не сильна» естественной, казалось бы, рифмой к слову «волна» было бы «вольна», но созвучие, основанное лишь на смягчении звука, устранено введением

несколько насильственной синтаксической конструкции «возвратиться не сильна». В стихотворении «Чаша жизни» (1831) словосочетание «с закрытыми глазами», казалось бы, должно было повлечь за собою рифму «слезами», но поэт избрал слово «очами», более соответствующее возвышенной метафоре «чаша бытия» и разрушающее полнозвучную рифму.

В стихотворениях «Видение», «Небо и звезды» (1831) рифма совсем устраняется. Устранение рифм вызывало к жизни новое, не менее сильное средство звуковой гармонизации, основанной не на самом созвучии, а на ожидании созвучия со стороны читателя или слушателя. Это был способ активизации восприятия, вызов сотворчества, органичный для Лермонтова прием волевого эстетического действия. Лермонтов, как и в других случаях, строит свой метод на усвоении предшествующего поэтического материала и на разрушении его элементов.

Игра на неожиданностях часто составляет интонационную и ритмическую основу в зрелом лермонтовском стихе. Основа эта закладывалась именно в юношеской лирике.

### 3

Стремление поэта к «действию» явилось причиной решительных перемен в его судьбе. 1832 год был годом во многих отношениях переломным для Лермонтова. В середине этого года поэт, тогда студент словесного факультета Московского университета, подал неожиданно прошение о переводе в Санктпетербургский университет «по домашним обстоятельствам».

Никаких домашних событий, побуждавших Лермонтова к такому внезапному переезду в Петербург, на самом деле не было. Лермонтов благополучно жил в Москве в окружении многочисленных родственников, друзей и приятельниц; по свидетельству А. П. Шан-Гирея, «родные и короткие знакомые носили его, так сказать, на руках».<sup>11</sup> Занятия Лермонтова в Московском университете шли весьма успешно. Как видно из дошедших до нас ведомостей успеваемости, в 1831/32 учебном году Лермонтову были выставлены высшие баллы по русской, немецкой, английской литературе и иностранным языкам.

Правда, в те времена уровень преподавания в Московском университете был невысок. И все-таки итоги, которые подвел университетскому образованию современник Лермонтова — Герцен, не были отрицательными: «Учили ли мы при всем этом чему-нибудь, могли ли научиться? Полагаю, что да. Преподавание было скудное, объем его меньше, чем в сороковых годах. Университет, впрочем, не должен оканчивать научное воспитание; его дело... — возбудить вопросы, научить спрашивать.

<sup>11</sup> Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 35.

Именно это-то и делали такие профессора, как М. Г. Павлов, а с другой стороны — и такие, как Каченовский. Но больше лекций профессоров развивала студентов аудитория юным столкновением, обменом мыслей, чтений... Московский университет свое дело делал; профессора, способствовавшие своими лекциями развитию Лермонтова, Белинского, И. Тургенева, Кавелина, Пирогова, могут спокойно играть в бостон и еще спокойнее лежать под землей» (8, 122—123).

В литературе, посвященной жизни поэта, высказывалось предположение, что увольнение его из Московского университета связано со студенческой демонстрацией, вызвавшей неудовольствие начальства, — «маловской историей», как ее тогда называли; но факты и документы не подтверждают этого. С марта 1831 г., когда произошла демонстрация против профессора Малова, до июня 1832 г., когда Лермонтов уволился, прошло больше года — время достаточное, чтобы не связывать между собой эти два события.

Симптоматично другое: появляются в творчестве поэта в это время мотивы душевного покоя, страстная жажда перемен, новых впечатлений, встряски, движения (стихотворения «Желанье», «Я жить хочу!», «По произволу дивной власти»).

Образы бурного моря, грозы, растрепанного ветрами паруса встречаются почти во всех произведениях Лермонтова этого периода. То были отзвуки настроений, всколыхнувших Европу, а за ней и русское общество в 1830—1831 гг. и щедро напитавших лирику Лермонтова. Это были также и отзвуки романтической литературной традиции в ее байроническом, близком сердцу поэта русле. Но прежде всего для поэта это была конкретизация завета «действовать». Переезд в Петербург был первой проверкой мечты действительностью, литературных представлений — жизненной реальностью. Но поэт не нашел «забвенья В дальнем северном краю...». Знакомство с северным морем его разочаровало, поставило под сомнение байронический культ моря как стихии, утоляющей «пыл страстей возвышенных».

И наконец я видел море,  
Но кто поэта обманул?..  
Я в роковом его просторе  
Великих дум не почерпнул..

(«Примите дивное посланье...»;  
2, 57)

После 1832 г., после поэмы «Моряк» мы не найдем у Лермонтова романтической морской символики. Но это было не просто литературное разочарование. Оно привело к более широкому пересмотру жизненной позиции. В письме друзьям он объясняет свою тоску тем, что никакие литературные бури и поиски «забвенья» не могут заменить живого и активного действия: «И пришла буря, и прошла буря; и океан замерз, но замерз

с поднятыми волнами; храня театральный вид движения и беспокойства, но в самом деле мертвее, чем когда-нибудь» (6, 410).

В ноябре 1832 г. поэт поступил в школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, выдержав вступительные экзамены. Попытка поступить в Петербургский университет грозила потерей года, и поэт отказался от нее. Как видно, ему претила сама перспектива школярства: «...к трем нестерпимым годам прибавляют еще одип» (6, 709), — изведал он московских друзей о своих делах. А в черновых набросках к стихотворению «Желанье» писал:

Я пущусь по дикой степи  
И надменно сброшу я  
Образованности цепи  
И вериги бытия.

(2, 264)

Есть основания предполагать, что Лермонтов заранее готовил шаг, приближавший его к заветной мечте попасть на Кавказ.<sup>12</sup>

Тема Кавказа была второй «действенной» темой, нуждавшейся в подкреплении реальными «впечатлениями бытия». Первоначально и эта тема, поэтизовавшая борьбу горских народов за свою независимость, была своего рода романтической литературной традицией, а сама кавказская война — благородным поприщем, где поэт мог бы «пожертвовать собой» («1831-го июня 11 дня»), как пожертвовал собой в Греции Байрон. В 1832 г. кавказская тема получает своеобразный поворот: и в оригинальных, и в переводных стихотворениях этого времени, в песнях и в лирических монологах, от своего лица и в третьем лице поэт описывает воображаемую или действительную встречу с Кавказом («Романс», «Синие горы Кавказа, приветствую вас!», «Измаил-Бей»).

Кавказский театр военных действий был именно той сферой непосредственного действия, к которому стремился Лермонтов. Казалось бы, сочувствие национальной борьбе кавказских народов за свою независимость противоречило решению поступить в военное училище и явиться на Кавказ офицером. Однако психологические побуждения сыграли здесь решающую роль: поступки диктовались прежде всего потребностью активного самоопределения, желанием увидеть мир своими глазами. Противоречие, на которое обрек себя Лермонтов, отражало конкретные противоречия эпохи. Л. Толстой также определился в армию на Кавказе, а в его повести «Казачьи Олени», отправляясь на Кавказ, весьма смутно представлял себе, куда он приложит силу молодости, ума, сердца. В воображении своем он то «с необычайною храбростью и удивляющей всех силой... убивает и покоряет

<sup>12</sup> А. А. Лопухин в письме к Лермонтову, сообщая о недовольстве московских родственников и друзей его якобы вынужденным переходом на военную службу, добавлял, что поэт всех обманул: «Это было единственное твое желание» (6, 466).

бесчисленное множество горцев; то он сам горец и с ними вместе отстаивает против русских свою независимость».<sup>13</sup>

Раздвоение деятельных побуждений личности, противоречие и борьба ценностных представлений, отражающие объективные противоречия самого бытия, — сквозная проблема творчества Лермонтова, сопутствующая разным темам во многих произведениях. Но особенно существенную роль она играет в поэме «Измаил-Бей» (1832). Ее проникает распространенная в русской журналистике начала 30-х гг. мысль о высоком предназначении России, еще только вступающей в пору своей исторической зрелости. В основе этой идейной тенденции легко обнаруживаются отзвуки популярных в то время представлений о смене в ходе исторического процесса «великих народов», находящих свою «идею», которая покоряет мир:<sup>14</sup>

Настанет час — и новый грозный Рим  
Украсит Север Августом другим!

(3, 201)

Однако характерно, что одическая тональность приведенного выше текста непосредственно сталкивается с тональностью трагической. За цитированными строками первой строфы третьей части поэмы следует строфа вторая, в которой являются кровавые картины вторжения русских отрядов в мирные аулы черкесов:

Как хищный зверь, в смиренную обитель  
Врывается штыками победитель...

(3, 201)

Герой поэмы занимает сложную жизненную позицию. Горец по рождению, воспитанный «меж образованных людей» «хладного севера», он теряет естественную связь с соплеменниками, но сохраняет в сердце «черкесской вольности костер».

Офицер русской армии, Измаил-Бей сражается на стороне угнетенных, но сознает, как и автор, историческую неизбежность победы России в кавказской войне.

Вопрос о народности национально-освободительной борьбы на Кавказе был для Лермонтова вопросом сложным и неоднозначным. Автор как бы поворачивает его в поэме перед читателями разными сторонами. Первая из них — моральная, особенно близкая автору: угнетенный, оскорбленный в лучших чувствах человек имеет право на возмездие — тем большее право на возмездие имеет угнетенный народ. Эта мысль побуждала к активному волеизъявлению, освободительному действию, героизму. В нравственном отношении сталкиваются два понятия, которые при известных обстоятельствах вступают в противоборство: понятие вольности и понятие патриотизма. Эта коллизия лежит в основе

<sup>13</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (юбилейное), т. 6. М.—Л., 1929, с. 11.

<sup>14</sup> См.: Усок И. Е. К спорам о художественном методе М. Ю. Лермонтова. — В кн.: К истории русского романтизма. М., 1973, с. 295.

развития действия в поэме, она же обуславливает сложную характерологию персонажей. Измаил-Бей — носитель одновременно обоих названных начал. Внутренняя конфликтность привела к трагической гибели героя. Автор стоит как бы над схваткой двух сторон души Измаила-Бея. Для него на этом этапе безусловны лишь деятельные потенции исключительной личности, подобной Измаилу-Бею.<sup>15</sup>

В 1832—1836 гг. «действие» Лермонтова в эстетическом плане означало поиски способов сочетать в единой художественной системе деятельный пафос гражданственного мышления, так ярко заявивший о себе в его политической лирике 1830—1831 гг., с тенденциями аналитическими, свойственными эпохам крушения революционных надежд.

Личность, поведение которой мотивируется особыми, иногда тайными законами внутренней жизни, в то же время оставалась для Лермонтова общественной личностью. Нащупывание социальных связей между исторической и духовной сферами особенно ощутимо в произведениях исторической тематики, основная коллизия которых — нравственная позиция исключительной личности по отношению к нравственным же проблемам массовых народных движений («Измаил-Бей»; «Хаджи-Абрек», 1833—1834; «Боярин Орша», 1835—1836; «Вадим», 1833—1834).

Из всех названных произведений «Вадим» наиболее непосредственно рассматривает народное движение как неотвратимую силу истории, обусловленную социальными отношениями. В тексте романа неоднократно встречаются рассуждения о том, что произвол и безнравственность крепостнического барства являются прямой причиной и нравственным оправданием крестьянских бунтов. Достаточно привести известные строки из главы IV романа: «Умы предчувствовали переворот и волновались: каждая старинная и новая жестокость господина была записана его рабами в книгу мщениа, и только кровь его могла смыть эти постыдные летописи. Люди, когда страдают, обыкновенно покорны; но если раз им удалось сбросить ношу свою, то ягненок превращается в тигра: притесненный делается притеснителем и платит сторицей — и тогда горе побежденным...» (6, 15). В соответствии с этим положением в романе, как и в стихотворении «Предсказание» («Настанет год, России черный год»), писатель рисует кровавые картины народной расправы над властителями, выдержанные в традиционных для того времени образах революционного разрушения (пожары, буйства, виселицы).

В новом веке автор революционного «Возмездия» А. А. Блок обратил особое внимание на эту черту художественного сознания Лермонтова: «Лермонтов, как свойственно большому художнику,

<sup>15</sup> Подобная установка сделала возможным сопоставительный анализ между идеями поэмы «Измаил-Бей» и «Гамлетом» Шекспира в статье Б. С. Виноградова «О поэме М. Ю. Лермонтова „Измаил-Бей“» (см.: Литература и Кавказ. Ставрополь, 1972, с. 32—48).



относится к революции без всякой излишней чувствительности, не закрывает глаз на ее темные стороны, видит в ней историческую необходимость».<sup>16</sup>

В настоящее время накопилась большая литература о раннем прозаическом опыте Лермонтова — его романе «Вадим». Исследователи с достаточными основаниями отмечают романтический характер мировосприятия автора, нашедшего выражение в этом произведении, его идеалистические философские основы, зависимость его художественной системы от поэтики французского романтизма, в частности от В. Гюго, от эстетики Шеллинга, тесную связь всей образной ткани романа с юношеской лирикой самого поэта. Конечно, в попытке сопоставить логику исторических событий с логикой поведения личности личностное начало играет подавляющую роль. Вершат судьбами мира, по убеждению автора, лишь «души высокие», наделенные даже «величайшими пороками». Правда, в массе народной, противопоставленной по своим душевным возможностям образу Вадима, главного героя (их роднит лишь дух возмездия), писатель пытается наметить различия между психологией нищих, слуг и собственно крестьян в их отношениях с приказчиком, с помещиком, с повстанцами, но дифференциация эта намечена слабо и позиция автора в ней часто противоречива.

Парадоксальность самого стиля произведения основана чаще всего на поэтике контрастов (добра и зла, красоты и уродства, любви и ненависти, силы и слабости), а не на диалектическом соотношении этих категорий. Лермонтову, автору записи о Еруслане Лазаревиче, который «сидел сиднем 20 лет и спал крепко, но на 21 году проснулся от тяжелого сна — и встал и пошел...»,<sup>17</sup> в начале 30-х гг. еще предстояло разбираться в сложной сущности деятельных сил истории. Но писатель уже тогда присматривался к лицу народа, а точнее — к лицам из народа, внимательнее, чем это представляется на первый взгляд. Об этом своеобразно свидетельствуют рисунки поэта в юнкерской тетради (1832—1834) с изображением крестьянских типов. Это, по всей вероятности, путевые наброски Лермонтова во время его переезда из Москвы в Петербург, поездок в Красное Село, Царское Село, Петергоф, Ораниенбаум и другие окрестности Петербурга, с которыми была связана его полковая жизнь. Не одна, не две, а многие десятки карандашных зарисовок крестьянских фигур и их лиц большой психологической выразительности говорят не только о внимании к типажу, но и о взгляде, проникающем «внутрь» натуры. Задумавшиеся, скорбные, лукавые, насмешливые, наивные, иногда лирически отрешенные, иногда трезво-проницательные лица предвещают художническую позицию Тургенева, загля-

<sup>16</sup> Лермонтов М. Ю. Избранные соч. Ред., вступит. статья и примеч. Александра Блока. Берлин—Петербург, 1920, с. 509.

<sup>17</sup> Запись «У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем», 1841 (6, 384—385).

нувшего в духовный мир крестьянина и открывшего Хорей и Калинычей с индивидуальной пластикой их характеров.

Значительной особенностью романа «Вадим» как произведения исторического является конкретизация места действия, точность географических и бытовых реалий, воспроизведение настоящих названий и описание известных местностей Пензенской губернии, по которой проходили повстанческие отряды Пугачева.<sup>18</sup> По существу, это элементы другого стилистического подхода к материалу по сравнению с тем, который был избран в «Вадиме» за основу и который допускал отношение к локальному колориту всего лишь как к условному фону действия. В результате стихия живописной декоративности, с которой выписаны главные действующие лица и пейзажи (демонический горбун Вадим, «ангел» Ольга, картинная живопись массовых сцен и т. д.), поглотила историческую достоверность и идейную остроту повествования. Возможно, что смешение стилей и указанные противоречия стали причиной незавершенности первого прозаического произведения Лермонтова, замысел которого был весьма незауряден для молодого писателя.

Изображение народных движений было значительным завоеванием исторической мысли как основы художественного сознания в 30-х гг. XIX в. Выше уже отмечалось, что исторические интересы Лермонтова находились в русле передовых философских представлений эпохи.

С этико-философскими концепциями века связана еще одна тема, формировавшаяся в 1832—1836 гг. Речь идет о круге произведений, посвященных проблеме национальной чести. Она сопровождается чаще всего мотивом суда — небесного или людского, правого или неправого, суда современников или суда потомков. Эта тема акцентированно возникает в поэме «Боярин Орша» (1835—1836) и лейтмотивом проходит через стихотворения «Смерть поэта» (1837), «Дума» (1838), «Песню... про купца Калашникова» (1837), поэму «Мцыри» (1839). Мотив суда вне социальной проблематики присутствует и в ранней лирике поэта (стихотворение «Слава», 1830—1831), и в поэме «Исповедь» (1831), но он включается там в ассоциативную цепь идей, соотносящихся в основном с проблемами индивидуальной морали.

В центре поэмы «Боярин Орша» — та же идейная коллизия, что и в «Измаиле-Бее»: противостояние вольности, олицетворенной в образе возмущившегося безродного монастырского служки Арсения, и деспотической государственности в образе боярина Орши. Проблема погружена в прошлое: история по сравнению с «Измаилом-Беем» как бы обратилась назад. Но исследователи неоднократно отмечали, что исторический фон (эпоха Иоанна Грозного) в поэме условен, он лишен той конкретности реалий,

<sup>18</sup> См.: Андроников И. Л. Исторические источники «Вадима». — В кн.: Андроников И. Л. Лермонтов. Исследования и находки. М., 1964, с. 94—116.

которая характерна по-разному для «Измаила-Бея» и «Вадима». В «Боярине Орше» социальная ситуация обнажена: деспотическая власть посягнула на святейшие права человека и прежде всего — на право любви. Отсюда право раба на бунт. В отличие от «Измаила-Бея» в «Боярине Орше» ставятся острые вопросы философии права. Сцена суда монахов, попирающего естественное равенство людей перед законом, игнорирующего прекрасный смысл жизни, обнаруживала позицию неприятия со стороны автора нравственных установлений современного ему деспотического режима; но собственный его суд над несовершенным, далеким от идеала обществом сложнее простого неприятия. Арсений и прав, защищая свою любовь, и виноват, становясь перебежчиком в стан враждебной Литвы. Отсюда право Орши на возмездие. Идея защиты национальной чести подвигает его на доблестную гибель в бою. И все же правота Орши обесмыслена жестокостью; между его доблестью и истинно высоким понятием чести стоит детоубийство, уничтожение молодой жизни. Коллизия поразительно напоминает аналогичную, но иначе освещенную коллизию в «Тарасе Бульбе» Гоголя.

В 1835 г. в драме «Маскарад» сделана поэтом первая зрелая попытка объективированно — не на языке лирики — поставить проблему героя времени. В остроконфликтном, динамичном драматургическом повествовании Лермонтов развивал — на этот раз «для большой публики» («Маскарад» — первое произведение, публикации которого автор настойчиво добивался) — сквозную для его творчества мысль о человеке, наделенном «могучею душой» и трагической судьбой, одинокого, не понятого людьми протестанта. Это в то же время и мысль о человеке, потерявшем свое лицо по вине безнравственного измельчавшего общества. Тема «суетного света» неоднократно возникала у поэта и раньше. На московском материале — это ранние стихотворения «Ужасная судьба отца и сына», «Булевар» («бульварный маскарад»), наброски к поэме «Сашка». На петербургском материале — лирика и письма 1832 г., где характеризуются «образчики» столичного общества, а позднее — «Княгиня Лиговская», неоконченная «светская» повесть. В драме Лермонтова петербургские и московские мотивы, часто противопоставлявшиеся в современной ему литературе, слились в едином обобщающем образе «светского маскарада». Беспощадная сатира автора направлена на поколение, потерявшее представление об истинных ценностях духа человеческого. Внимание автора сосредоточено на семейных отношениях в их трагической зависимости от нравственного состояния общества. В «Маскараде» автором найдена жизненная платформа для выявления «темных волнений души» натуры демонической: «Есть хоть одна душа, в которой оскорбленье, Запав, приносит плод. . .» (5, 344). Предваряя Печорина, Арбенин несет в себе черты личности, наделенной незаурядными деятельными силами, направленными не на общественно полезное дело, а на спасение себя

от духовной смерти в бездуховной порочной среде, — на то, чтобы «кровь привести в волнение», тревогою «наполнить ум и грудь» (5, 286). Арбенин «странствовал, играл, был ветрен и трудился, Постиг друзей, коварную любовь...» (5, 312). Презирая чины, он добился богатства удачливой и ловкой карточной игрой (годы употребив на «упражнение рук»; 5, 282). Арбенин «Маскарада» предваряет не только Печорина, по отчасти и героев Достоевского, в частности Раскольникова, преступающего законы человечности в поисках личного самоутверждения.

Речь идет не только об убийстве Нины, повлекшем за собой нравственное наказание Арбенина. Вспомним индивидуалистические мотивы самоукоризни Арбенина после несостоявшегося убийства князя Звездича:

Да! это свыше сил и воли!  
Я изменил себе и задрожал,  
Впервые за всю жизнь... давно ли  
Я трус?..

.....  
Беги, красней, презренный человек.  
Тебя, как и других, к земле прижал наш век,  
Ты пред собой лишь хвастался, как видно;  
О! жалко... право жалко... изнемог  
И ты под гнетом просвещения!  
Любить... ты не умел... а мщенья  
Хотел... пришел и — и не мог!

(5, 345)

Итак, суетные, эгоистичные страсти служат заменой действия в век потери истинных духовных ценностей, создают иллюзию борьбы, ведут к преступлению. Арбенин обладает и высоким уровнем самосознания: «Я сел играть — как вы пошли бы на сражение» (5, 286). В том же направлении, «разукрупняясь», теряя высоту, движется в драме волна любовных переживаний. Любовь, ревность как чувства «высокого», шекспировского и шиллеровского звучания (вспомним «Люди и страсти» самого Лермонтова) утрачивают свою значительность в «маскарадных обстоятельствах». Мотив потерянной безделушки (браслета Нины) предшествует трагической развязке сюжета. Читатель или зритель заранее знает о заблуждении Арбенина — и это в значительной степени снижает трагизм ситуации. Язык страстей теряет свою первоизданную красоту и правду, ревность не оправдывает возмездия. Наоборот, страсти предстают силой губительной и ненужной в мелком, лукавом, ханжеском обществе, где семейные узы фальшивы, где женятся, «чтобы иметь святое право Уж ровно никого на свете не любить». Даже в лучшем, основанном на истинных чувствах браке любовь несет не возрождение, а гибель.

Значительную роль играют в замысле драмы женские образы. Вряд ли уже можно здесь говорить о полной индивидуализации женских характеров, но психологическая их достоверность, при-

ближение к земной простоте — несомненны. Так, «женщина с душой», баронесса Штраль, очень естественна в своих привязанностях и слабостях. Это образ жоржсандовского круга идей, касающихся положения женщины в обществе, ее бесправия, ее права на большую любовь — и неотвратимой пустоты, неизбежной порочности ее жизни.

Как это свойственно Лермонтову, он перевел литературные аналогии в план интересующей его жизненной проблематики. Баронесса Штраль — образ обобщенный. Но в тексте содержится намек на скрытый мир души женщины, каких много:

Князь. Но кто ж она?.. конечно, идеал.

Маска. Нет, женщина.. а дальше что за дело.

(5, 293)

В образе Нины, наделенном цельностью и силой чувства, есть нечто от Татьяны Лариной. Уверяя — не очень, правда, серьезно — Арбенина:

... я готова,

В деревне молодость свою я схороню,

Оставлю балы, пышность, моду

И эту скучную свободу.

— Нина перефразирует сказанное Татьяной Онегину:

... сейчас отдать я рада

Всю эту ветость маскарада,

Весь этот блеск, и шум, и чад

За полку книг, за дикий сад,

За наше бедное жилище...

(5, 305)

Но и здесь литературные ассоциации Лермонтова интонированы по-новому. В образе Нины мы видим юность еще чистой, не защищенной души, сталкивающейся с губительным для нее жизненным злом.

В «Маскараде» происходит единение интеллектуальной проблематики первых редакций «Демона» с проблемами социально-бытовыми, единение двух в равной степени значительных для поэта художественных задач: этико-философского исследования личности и критического изображения общества. Картежная игра, как и маскарад в Благородном собрании, вырастают в драме в грандиозный символ порочного общественного устройства. Люди — маски, потерявшие свое человеческое лицо; игроки — кучка негодяев на высшем социальном уровне. Это был неслыханной смелости выпад молодого писателя против нравственно растленного общества. Цензурные мытарства «Маскарада» — лучшее свидетельство остроты гражданственной мысли поэта в этом произведении.

Историко-литературное значение драмы «Маскарад» — в характере освещения центрального героя. Именно эта сторона отличает всего рельефнее драматургию Лермонтова от драматургии

Грибоедова. Игрок Арбенин, противопоставленный толпе и вознесенный над толпой, — плоть от плоти породившей его среды. Арбенин — фигура трагическая: в отрицании сущего он готов принять на себя репутацию шулера, подлеца, он же убийца своей жены, — т. е. лицо, несущее разрушительное начало и в сфере государственного и в сфере семейного права. Но он является в драме и носителем положительного начала: по своим деятельным возможностям (в том числе разрушительным) и по силе духовного самопознания Арбенин стоит неизмеримо выше своего светского окружения. При всем эгоизме он мыслит в масштабах поколения: «Тебя, как и других, к земле прижал наш век» (5, 345).

Арбенин осознает трагизм бесцельного существования, не приемлет компромиссов, трусливого равнодушия. В исторических условиях середины 30-х гг. это была прогрессивная идейная позиция, ориентированная на перспективное рассмотрение проблемы героя времени.

Повесть «Княгиня Лиговская» (1836) продолжает социальную и психологическую проблематику «Маскарада». Остаются акцентными в этом произведении и тема высшего света, и тема сильной личности. Обличительно-сатирическая тональность продолжает сосуществовать с лирической — и в этом смысле роль второстепенных персонажей так же значительна в эпизодах повести, как она была значительна в драме. В центральной же сюжетной линии роль главного героя как бы раздваивается. Аристократ Печорин сопоставляется с новой для творчества Лермонтова фигурой — с бедным петербургским чиновником Красинским. Сопоставление происходит главным образом в сфере нравственных категорий — чести и достоинства личности в их отношении к общественным канонам. Возникает тема уязвленной гордости униженного человека, очень активно влияющая на весь стилистический строй повести и предвосхищающая «униженных и оскорбленных» героев Достоевского. Пронизанная романтическими литературными ассоциациями, она содержит зерна и другой поэтической системы — будущей натуральной школы.

Опыт «натурализации» литературного материала был проделан Лермонтовым и в поэме «Сашка» (1836). Но если в «Сашке» поэт шел то за одноименной поэмой Полежаева, то за «Евгением Онегиным» Пушкина, воссоздавая черты простонародной и мелкопоместной русской жизни (как и за шутливыми стихотворными повестями «Граф Нулин», «Домик в Коломне»),<sup>19</sup> то поэтика «Княгини Лиговской» несет на себе отпечаток влияния петербургских повестей из «Арабесок» Гоголя.<sup>20</sup> Не менее очевиден и собственно лермонтовский элемент в этом незаконченном произведении, представляющем собой поиск путей проникновения

<sup>19</sup> См.: *Найдич Э. Э.* Поэма «Сашка». — В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1964, с. 132—148.

<sup>20</sup> См.: *Михайлова Е. Н.* Проза Лермонтова. М., 1957, с. 148, 160—161.

в мир индивидуально-личностной и социально-групповой психологии. В этом и заключается основное значение повести, вплотную подводящей к художественным задачам «Героя нашего времени».

Яркая натура Печорина, обладающего умом резким и охлажденным, но не чуждого и сердечных порывов, особенно заметна в кругу безликого света, где не терпят ничего выдающегося, обнаруживающего характер, волю и независимость от общественного мнения. Любовная интрига, характерная для светской повести, включает в себя ситуацию борьбы героя с другой сильной личностью — честолюбца и красавца Красинского, бедняка, снедаемого гордостью.

Эта вторая фигура выписана автором с некоторой упрощенностью, в традиционно сентиментальной тоналности. Противопоставляются собственно не характеры, а социальные типы, и поэтика этого центрального столкновения основана не столько на индивидуальной, сколько на групповой психологии.

Групповые картины вообще характерны для произведения: «... в столице все залы схожи между собою, как все улыбки и все приветствия» (6, 149); «... ветераны светской славы, как и все другие ветераны, самые жалкие создания» (6, 130); «... натуральная история нынче обогатилась новым классом очень милых и красивых существ — именно классом женщин без сердца» (6, 141) и т. д. Собираательные аттестации хозяев Миллионной улицы, обитателей черных дворов у Обуховского моста, обстоятельный показ «характеристических» лиц, интерьеров, одежды, языка, воплощение существенного в детали, уловление контуров целого в отдельных штрихах, увлечение метонимией — все эти черты стиля, заметные в повести, действительно предвосхищают поэтику «натуральной школы», но до известной степени, поскольку в произведении имеются и другие черты. В чем-то оставаясь «позади» натуральной школы (патетика старых романтических красок), Лермонтов в то же время и опережает ее в некоторых отношениях. Для него всего ощутимей неповторимость движений души. Так, Лиза Негурова, отнесенная к категории женщин «без сердца», показана автором и в сокровенную минуту страдания, сквозь «невидимые миру слезы». Но вопрос был не только в том, что показывать. Точная материя человеческих чувств, ощущений, правда изображения характера требовали особой достоверности и подвижности свидетельств. Лермонтов часто в «Княгине Лиговской» прибегает к «естественным» мотивировкам своего «знания» скрытых побуждений действующих лиц (опыт, ссыла на информацию, позиция осведомленного рассказчика и т. д.), но иногда исходит и из условного права писателя знать все о всех. Б. М. Эйхенбаум видел выход к реализму именно в реальности мотивировок.<sup>21</sup> Между тем движение к «Ге-

<sup>21</sup> Эйхенбаум Б. М. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, с. 13.

рою нашего времени» — это движение к большей свободе мотивировок, что выражается в условности «документирования» тех или иных свидетельств (относительное «правдоподобие» дневника, несоблюдение естественной хронологии событий).

Гибкость форм способствовала возможностям аналитического подхода к воссоздаваемым характерам. Если в «Сашке» лирический герой с лукавством заявляет, что он не берется «вполне, как психолог, Характер Саши выставить наружу И вскрыть его, как с трюфлями пирог» (4, 69), а в «Маскараде» поручает Арбенину «ощупать беспристрастно Свои способности и душу: по частям Их разобрать; привыкнуть ясно Читать на лицах чуть знакомых вам Все побужденья, мысли» (5, 282), — то в «Княгине Лиговской» автор осуществляет как бы разъятие души человеческой на части, видимые им самим с разных сторон или видимые разными людьми по-разному. Так, знакомя читателей с родителями Негуровой, Лермонтов характеризует ее мать через восприятие трех разных общественных групп: «Катерина Ивановна была дама неглухая, по словам чиновников, служивших в канцелярии ее мужа; женщина хитрая и лукавая, во мнении других старух; добрая, доверчивая и слепая маменька для балльной молодежи... истинного ее характера я еще не разгадал; описывая, я только буду стараться соединить и выразить вместе все три вышесказанные мнения...» (6, 139). А вот следствие наблюдений над кокетками, чьи слова и взгляды полны обещаний, а души пусты: «Наружность их — блеск очаровательный, внутри смерть и прах» (6, 155).

И Печорин, и Вера Лиговская из гордости скрывают свои истинные чувства под маской холодного равнодушия. Перед встречей с любимой им женщиной Печорин «сам испугался громкого биения сердца своего, как пугаются сонные жители города при звуке ночного набата. Какие были его намерения, опасения и надежды, известно только богу, но, по-видимому, он готов был сделать решительный шаг, дать новое направление своей жизни. Наконец дверь отворилась, и он медленно взшел по широкой лестнице» (6, 148). Человек, «привыкший следить... мгновенные перемены» в лице княгини, «мог бы открыть в них редкую пылкость души и постоянную раздражительность нерв» (6, 150).

Страдания обманутой Печориним отцветающей красавицы имеют свою индивидуальность и объясняются «некоторыми частностями ее жизни». Резкие, полные противоречий суждения Печорина, по аттестации автора, хотя и оригинальны, но и зависимы от духа суждений «молодых людей, воспитанных в Москве и привыкших без принуждения постороннего развивать свои мысли» (6, 155). Как видим, «чтение» душ мотивируется в тексте или опытным взглядом посторонних наблюдателей, или общечеловеческостью состояний, или логикой описываемого характера, или социальной его типичностью; в противном случае автор оговаривает его предположительность. Такая многогранность и была дви-



жением писателя к психологическому реализму, в совершенстве проявившемуся в романе «Герой нашего времени».

Значение периода 1832—1836 гг. в творческой жизни Лермонтова трудно переоценить. Программный тезис поэта «Мне нужно действовать. . .» воплотился в разных направлениях. В биографии его — это «решительный шаг к перемене всего направления жизни», приближение к живым и активным ее формам. В художественной деятельности — большая творческая производительность, радикальность литературных шагов в поисках новых путей, в частности выработка художественного метода, позволявшего проникать поэту в глубины человеческого духа.

Существенной ломке стала подвергаться жанровая основа произведений Лермонтова. Если в юношеский период творчество его отличалось разнообразием жанров и стремлением к их совершенствованию, то в дальнейшем поэт вырабатывает новые, синтетические жанровые формы. Границы между составляющими их элементами все более и более размываются. Наиболее очевидными, опорными образованиями в поэтической работе Лермонтова становятся смысловые «кусты» произведений, принадлежащих к разным литературным видам и жанрам, но объединенных магистральными для писателя идеями.

#### 4

Период творческой зрелости Лермонтова открывается стихотворением «Бородино», написанным в январе 1837 г. и посвященным решающему моменту Отечественной войны 1812 г. — Бородинской битве. В отличие от раннего стихотворения на ту же тему («Поле Бородина», 1831) в «Бородине» отлились в законченные формы зрелая историческая мысль, острое чувство национального самосознания и свободный балладный стих. Защита Москвы как сердца родины представляет собой сюжетный и эмоциональный центр повествования. Эта тема, получившая гениальное воплощение в душевных стихах Лермонтова, никого не оставляла равнодушным. Вот почему «Бородино» быстро стало одним из самых известных, самых распространенных произведений русской лирики, находивших отзвук равно и в барской усадьбе, где чтились патриотические традиции, и в народной среде. Стихотворение заучивалось наизусть и старым и малым, как об этом свидетельствуют многие мемуарные источники, оно проникло на страницы нескольких хрестоматий, звучало со сцены, повлияло на развитие демократического направления отечественной поэзии, став художественным образцом для последующих произведений, посвященных защите Москвы, воссозданию атмосферы народной войны вообще. Вплоть до нашего времени дожили традиции «Бородина», своеобразно преломившись в советской поэзии эпохи

Великой Отечественной войны (например, в «Василии Теркине» А. Т. Твардовского).

Художественным открытием Лермонтова в «Бородине» была замена авторского повествования сказом бывалого солдата. В этом освещении исторические события приобретали зримую достоверность, а их оценка получала значение оценки народной. Народ как движущая сила истории и патриотизм как сила, объединяющая нацию в несокрушимый монолит, — такова поэтическая идея «Бородина», послужившая, по собственному признанию Л. Толстого, зерном для «Войны и мира».<sup>22</sup>

Народностью идейной позиции «Бородина» определяется и его второй план — «жалоба» на современное, дремлющее в бездействии поколение. Белинский, отметив благородную простоту и безыскусственность народного языка, во многом обусловивших высокую поэзию «Бородина» (4, 503), подчеркнул и актуальность «богатырской» темы для писателя, искавшего истинных героев времени. Двуплановость задачи получила отражение и в языке. Собственно народным, разговорным речениям, идиомам («У наших ушки на макушке!», «Уж мы пойдем ломить стеною» и др.) в тексте сопутствуют речения высокого лирического строя, напоминающие об авторе («И вот на поле грозной сечи Ночная пала тень», «Изведал враг в тот день немало, Что значит русский бой удалый» и др.).

Батальная лирика, представляющая в поэзии Лермонтова самостоятельную линию, не была однородна. Названное выше «Поле Бородина» мало отличалось от традиционной оды во славу русского оружия. В «Бородине» соединились элементы сказа, баллады, оды, лирического монолога, значительно повысившие выразительные возможности стихотворения, ориентированного не только на прошлое, но и на современность.

В написанном через несколько лет стихотворении «Валерик» (1840) получило развитие философское начало батальной лирики Лермонтова — психологический и гуманистический аспект в освещении войны. Есть и в «Бородине» такая нота — сопутствующая героической тональности печаль о жертвах войны: «Рука бойцов колоть устала, И ядрам пролетать мешала Гора кровавых тел...», «Тогда считать мы стали раны, Товарищей считать» (2, 82—83). Но мотив неприятия бесчеловечной жестокости войн получил для поэта историческое оправдание только в отношении к современной, хорошо ему известной войне на Кавказе: «Но в этих спибках удалых Забавы много, толку мало» (2, 169).

Под впечатлением одного из кровавых и бессмысленных сражений на реке Валерик («речка смерти» в переводе на русский) поэт создает стихотворение — в виде послания к другу, где с ре-

<sup>22</sup> Дурьлин С. На путях к реализму. — В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова, сб. 1. М., 1941, с. 186.

алистической трезвостью взгляда описывает суровые подробности схватки русского отряда с горцами. Освещение событий поставлено в философскую связь с проблемами жизни и смерти человека, мира и вражды на земле.

В отличие от «Бородина», где действуют защитники Москвы, русское воинство, народная масса, — в «Валерике» выделена судьба человеческая. Через восприятие лирического героя освещается смерть капитана, судьба солдата, уставшего от «диких тревог» войны. Над могилой этого безвестного солдата склонили голову товарищи — и вечным стражем стал седой Казбек. Своеобразной увертюрой к «Валерике» с его грустным пафосом жизнеутверждения можно считать стихотворение «Памяти А. И. Одоевского» (1839), где звучит торжественный реквием человеку, декабристу, другу поэта, умершему в походной военной палатке. И эту судьбу «венцом серебряным» объемлет Кавказ, возвеличивает вечный ропот моря.

Проблема национального самосознания ставится по-новому в стихотворении «Смерть поэта», написанном в 1837 г. в связи с трагической гибелью Пушкина. Именно это стихотворение, несмотря на то что оно было опубликовано в печати лишь в середине 50-х гг. XIX в., повлекло за собой всенародное признание Лермонтова первым наследником Пушкина.

«Смерть поэта» — произведение, посвященное прежде всего личности самого Пушкина, поэта, горячо любимого Лермонтовым, с «чудными песнями», с «дивным гением» которого наследник связан тесными узами преемственности. Вот откуда такое живое ощущение личной утраты, невозвратимой потери, пронизывающее каждую строку стихотворения.

Но сверх этого «Смерть поэта» — произведение, остро и проблемно поднимавшее актуальный вопрос о роли и положении поэта в современном обществе. От этого стихотворения, в котором по-декабристски звучат набатные тоны обличения всяческого рабства и деспотизма, прямые нити тянутся к другим стихотворениям Лермонтова, посвященным теме поэта, где лейтмотивом проходит вопрос о сложности и трагизме отношений истинного народного поэта с народом. Народ для Лермонтова — вся нация: это и крестьяне («Вадим», «Родина»), и русский солдат («Бородино»), праздная уличная толпа («Не верь себе») и толпа царедворцев («Смерть поэта»). Отсюда сложное сочетание мотивов, побуждающих поэтов не дорожить «любвию народной» и в то же время считать ее мерилom истинной ценности.

Обычно, когда трактуется тема социальной конфликтности Лермонтова, упоминают последние 16 строк стихотворения «Смерть поэта», возникшие как отклик на отношение придворной знати к дуэли Пушкина. Но тема эта — ведущая для всего стихотворения, его основная мелодия.

Уже в первых строках Пушкин — поэт, восставший «против мнений света Один как прежде». И здесь свет «завистливый и

душный Для сердца вольного и пламенных страстей» несет в себе, как в «Маскараде», потенциальные силы убийства, преступления, неправый суд клеветников и невежд.

В стихотворении «Смерть поэта» на конкретной исторической почве только что свершившегося трагического события заново поставлен вопрос о национальном достоинстве человека, о чувстве чести. Поэт, олицетворяющий русскую славу, погиб от равнодушной руки иноземца. Неправый «приговор судьбы» свершился не над убийцей, а над его жертвой — и требовал отмщения высшего, национального, государственного. В противном случае грозный суд потомства неизбежен и над царями. Мысль, высказанная в эпитафии, оттеняет идею стихотворения о поправленных законах земного суда и правды. Вот почему маловероятна бытующая мотивировка появления этого эпитафия в тексте соображениями тактическими: якобы для смягчения политической остроты стихотворения во время следствия над поэтом по «Делу о непозволительных стихах корнета Лермонтова».

Лермонтов был осужден и сослан на Кавказ за стихотворение «Смерть поэта», но в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837) возникает снова ситуация царского суда — на этот раз уже свершающегося. Это и подтверждает неслучайность эпитафия в «Смерти поэта». Более того, есть в «Песне» и высший суд: на этот раз — народное восприятие событий, историческая память народа. События опять отодвинуты в глубь веков, отнесены к эпохе Ивана Грозного, что давало большую возможность «каждому правдою и честью» воздать, как об этом говорится в концовой припевке. Сюжетная основа произведения прозрачна. «Молодой купец, удалой боец» постоял «за правду до последнева» и убил в открытом кулачном бою злого царского опричника, «бусурманского сына» Кирибеевича, опозорившего «семью нашу честную». В характеристике Кирибеевича внешне героический облик (могучие плечи, красота, богатство, буйные страсти, богатырская удаль) находится в сложных отношениях с внутренним, нравственным обликом. В противоположность Степану Парамоновичу он не родился «от честнова отца», не жил «по закону господнему», а «позорил чужую жену», «разбойничал ночью темною», «таился от свету небесного». То же самое происходит и с оценкой образа Ивана Грозного: его величие, сила, широта натуры, с одной стороны, поэтизируются в поэме, как и в ряде произведений народного творчества, что неоднократно отмечал в своих отзывах Белинский; с другой стороны, не случайно автором избрана для изображения фигура царя, «которого память так кровава и страшна», по определению того же Белинского (4, 504). Наиболее характерно в этом отношении описание царского суда, как будто бы милостивого и воздающего должны почести «удалому бойцу» Калашникову: «Молодую жену и сирот твоих Из казны моей я пожалую...», «Я топор велю наточить-наво-

стричь, Палача велю одеть-нарядить, В большой колокол прикажу звонить, Чтобы знали все люди московские, Что и ты не оставлен моей милостью...» (4, 115). Но не говоря о том, что многими деталями «милость» напоминала современникам известные акции Николая I по отношению к Пушкину и его вдове, обращает на себя внимание ирония, скрытая в приведенном тексте. С тем же лукавством несколькими строками ниже дается фольклорное по духу описание веселого и нарядного палача.

Не раз отмечалось, что «Песня... про купца Калашникова» — произведение новаторское по совершенному овладению духом народной поэзии, без подражания какому-либо определенному образцу. Но народна здесь не только форма, народна сама этическая позиция. По убеждению Лермонтова, русскому человеку (например, Максиму Максимычу в «Герое нашего времени») свойственно присутствие «ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность уничтожения» (6, 223). Именно с этой позиции народный певец славит в поэме сложную фигуру царя Ивана Грозного. Как и в поэме «Демон», зло, носителем которого является главный герой, для автора — понятие относительное: это был мотивированный социальной психологией поиск подходов к проблеме положительного героя в «безгеройную» эпоху. Пересматривались привычные представления о силе и слабости человеческой, о пороках и добродетелях, о долге.

Если в «Песне» поэтизировались мощь, смелость, широта русской природы, высокое представление о национальной чести, то в «Беглеце» (1838—1839) — и тоже на фольклорном материале — с позиций народной мудрости подвергаются бескомпромиссному осуждению противоположные качества: трусость, эгоизм, небрежение интересами родины. Названные произведения также входят в круг патриотической темы писателя, трактуемой чрезвычайно широко. Боевая слава России, предания старины, национальные обычаи, прямые признания в любви к родине, к Москве, а с другой стороны, обличение «России немытой» со всеми ее общественными язвами, трагическая дума о современном поколении — все это разные аспекты патриотического чувства Лермонтова, нашедшего выражение в его зрелом творчестве. В русло психологизированной патриотической лирики введена и тема поэта, который не мог «не любить отечества, какое бы оно ни было», но «странная» его любовь несла «не мертвое довольство тем, что есть, но живое желание усовершенствования», как писал Белинский (4, 489).

Этапом в русской поэзии стала трагическая «Дума» Лермонтова, обновленная элегия, медитация, исполненная «грозы духа», соединение «железного стиха», диктуемого «горечью и злостью», с музыкой поэзии, рождаемой мечтой и надеждой. Обладая чертами «исповеди», стихотворение представляет собой в то же

время и обобщенную характеристику поколения. Подобная другим историческим думам, она в основе своей народна и летописна: ее содержание, как и страница летописи, исторически значительно, а особенность, во-первых, в том, что это страница из современной жизни; во-вторых, в том, что повествующий о ней — сам ее действующее лицо. Отсюда знаменательный переход от лирического «я» к собирательному «мы», от личностной к социальной психологии. Лермонтов, открывавший возможности показывать конфликтные состояния внутренней жизни человека, запечатлел в «Думе», также изнутри, момент ломки общественного сознания в России. Критический пафос стихотворения обусловил выявление идеала в негативной форме. Всему, что плохо, — бездействию, равнодушию, себялюбию, рабству, безверию, нравственной и эстетической глухоте, ранней духовной старости — противостоит как норма здоровье духа и тела, щедрость чувств и сила страстей, вольнолюбие, самоотверженность, умственная и духовная окрыленность, «сладостный восторг» поэтической «мечты». Все это относится и к личности и к поколению, но личность поэта поднята над поколением «печальным взглядом» осуждения и самоосуждения («ровный путь без цели», «тощий плод, до времени созрелый», «пир на празднике чужом» и т. д.).

Картина современной духовной жизни освещена страстным отношением автора к ее сюжету, она просматривается через точку зрения писателя в разных аспектах: отношение к прошлому (ошибки отцов, поздний их ум); отношение к настоящему (постыдное равнодушие, презренное рабство); отношение к будущему («надежды лучшие», «мысль плодovitая» — и в отличие от бесплодных умствований «гением начатый труд»).

Под этой картиной не случайно подписались Белинский и Герцен: первый — восторженным отзывом о «Думе» в печати, второй — совпадающей с Лермонтовым характеристикой николаевской эпохи в «Былом и думах».

Многие линии патриотической поэзии Лермонтова сходятся, как в фокусе, в стихотворении «Родина» (1841). «Родина» — новая ступень художественного сознания поэта, проявившегося как сознание национальное. В его основе слияние аналитической мысли и открытого, властного чувства любви к отчизне, точнее говоря — комплекса чувств, составляющих патриотические переживания. Здесь размышление о прошлом России и трезвый взгляд на ее настоящее, сердечное влечение к тому, что составляет большие и малые приметы родины, сознание и ощущение неразрывных уз с миром родной природы, с русской народной жизнью.

Лирическое выражение чувства национального самосознания во времена Лермонтова не было новостью, как не был новостью для ближайшего преемника декабристов и гражданственный взгляд на жизнь народа. Новой была психологическая достоверность реального взгляда на вещи, то подвижное лирическое един-

ство, которое возникло из столкновения и борьбы различных психологических мотивов.

Внутренняя контрастность мотивов заявлена самим автором в первых же строках стихотворения противопоставительной синтаксической конструкцией: «Люблю отчизну я, но странною любовью». Конфликт предстает поначалу как коллизия рассудка и любви. Почти в тезисной последовательности разворачиваются, казалось бы, исключаящие приязнь размышления о «славе, купленной кровью» (старая для Лермонтова альтернатива исторической необходимости и бесчеловечности войны), о «полном гордого доверия покое» (социальный и политический аспекты проблемы «свободы и покоя», также двойкой для Лермонтова), о «заветных преданиях» «темной старины» (противоречия романтического историзма).

Лермонтов обращался к этим проблемам и ранее. Так, в стихотворении «Монолог» (1829) говорится и о «жажде славы» и о «пылкой любви к свободе» как о мотивах, составляющих в идеале патриотическое чувство. Но в бескрылой, «пасмурной» русской жизни нет места этим чувствам — «И душно кажется на родине» (1, 65). Стихотворение несколько риторично, в нем зрительный, чувственный ряд образов не подкрепляет мысль. В поэмах «Последний сын вольности» (1831), «Измаил-Бей» (1832) исторические проблемы, коллизия свободы и патриотизма, как об этом говорилось выше, не находят окончательного разрешения, но философская мысль автора смелее поверяется реальными впечатлениями жизни, в тему родины все шире и шире вливается чувственный мир природы, пейзаж.

В стихотворении «Родина» философская, «рассудочная» часть текста имеет значение увертюры, а предмет любви, зримый образ родины, занимает основное пространство произведения. В этом образе-пейзаже, интимном для каждого человека и вместе с тем достаточно широком, чтобы вместить различные аспекты размышляющего сознания, диалектически снимаются противоречия рассудка и любви. В стихотворении отрицаются чуждые поэту стороны классицистического и романтического мировосприятия, но широта и гражданственность свойственного классицизму мышления, как и острота чувств, национальный дух романтического самосознания, вливаются в чувственный мир художника, обнимающего душой все нерасторжимое единство представлений, составляющих понятие Отчизны. Величественная пейзажная панорама призвана как бы символизировать горизонты этого широкого национального самосознания. Она потому и включает в себя неоглядный дальний план, характеризующий русские просторы, и ближний, сосредотачивающий внимание на интимных подробностях родной природы и быта: «чете белеющих берез», жнивье, деревеньке, где празднуют подвыпившие мужики.

Детали картины, поэтизирующие быт, реалистичны, но в отличие от предшествующих реально-бытовых зарисовок здесь

есть новые художественные подходы. Пейзажные детали скользят в пространстве, сменяя друг друга и отражая впечатления едущего по проселку человека. На пути, как обычно, встречается всякое: то совсем захудалые, крытые соломой избенки, то приметы сравнительного довольства — полное гумно, резные ставни... Путник, он же лирический герой стихотворения Лермонтова, отзывается душой на печали и радости окружающей его народной жизни. Одно из таких состояний воплотилось в тревожном образе-впечатлении: «Дрожащие огни печальных деревень...». Печаль, пронизывающая образы стихотворения, музыка его стиха — характерная для Лермонтова лирическая тональность, когда чувство поэта, пройдя «через грозу духа, оскорбленного позором общества» (Белинский), возвращается к предметам любимым.

Печаль в моих песнях, но что за нужда?

(2, 50)

Печально я гляжу на наше поколенье!

(2, 113)

Мне грустно, потому что я тебя люблю...

(2, 158)

В психологическом плане — это торжество человечности. Именно о таком человеческом, общественно активном патриотизме говорит Белинский в статье «Стихотворения М. Лермонтова» (1840): «В полной и здоровой натуре тяжело лежат на сердце судьбы родины; всякая благородная личность сознает свое кровное родство, свои кровные связи с отечеством... Любовь к отечеству должна выходить из любви к человечеству, как частное из общего» (4, 488—489).

Печалью, болью за «нивы бесплодные», за человеческие страдания овевая каждая строка стихотворения «Тучи» (1840), построенного, как и «Родина», на движении психологических состояний, соответствующих движению изгнанника — «С милого севера в сторону южную». В том же направлении мчатся — «Степью лазурною, цепью жемчужною» — чуждые страстей облака, и эфемерный, летучий образ (как и «дрожащие огни печальных деревень») наводит поэта на мысль об истинной сущности духовных ценностей жизни, о печали и счастье земных привязанностей, земной «песнотворды».

В зрелой лирике Лермонтова отчетливы мотивы одинокого странничества, душевной опустошенности, тоскливого отчаяния, сомнения в идеалах («И скучно и грустно» (1840), «На севере диком...» (1841), «Утес» (1841), «Листок» (1841), «Они любили друг друга так долго и нежно» (1841) и др.) — и это неоднократно давало повод для однозначных выводов о пессимизме и скептицизме Лермонтова как основе его мировосприятия.



Склонность поэта к иронии, к парадоксам, сложная авторская позиция по отношению к образам Демона и Печорина давали для таких суждений достаточно оснований. Однако еще современники, и прежде всего Белинский, отметили особый, действенный, активный характер лермонтовского пессимизма и его неабсолютность. Стихи поэта, по определению Белинского, поражали душу читателя «безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства» (4, 503). Грусть разрывала, но не убивала сильную душу. Современники, которые прошли вместе с Лермонтовым через сокрушительную тоску, отчаяние и «благородное негодование», хорошо различали в его творчестве семена глубокой веры в жизнь и людей.

Сложность взаимодействия между силами притяжения и отталкивания в мироощущении поэта, между его элегическим и «железным» стихом особенно ощутима в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840). Тема суетного света переплетается здесь с возникающей в воспоминаниях темой родного дома, родной природы. Это и есть поэзия, где «вере теплой опыт хладный Противуречит каждый миг» («Исповедь», 1, 201). В этом противоречии — истоки новой, обостренной потребности поэта в высших нравственных ценностях.

## 5

Интонационная подвижность стиха, сочетающего в себе сарказм, иронию, отчаяние, идеальные устремления, горечь и злость, — следствие тех особенностей художественного метода писателя, которые базировались на диалектическом восприятии явлений жизни: в движении, в противоречиях, в зависимости от времени и обстоятельств.

Стихотворения «Кинжал» (1837—1838), «Поэт» (1838), «Не верь себе» (1839), «Журналист, читатель и писатель» (1840), «Пророк» (1841) объединены темой поэта и представляют собой еще один большой смысловой «куст» в лирике Лермонтова. Сквозная для них мысль о предназначении искусства, о высокой социальной миссии художника последовательно усложняется и видоизменяется: от декабристского по духу осмысления этой миссии происходит поворот к трагическому осознанию утраты гражданственного идеала, от поэтизации обличительной, разрушительной силы слова к уяснению того, что эта сила животворна. Справедливо утверждает Н. И. Мордовченко: «Идея отрицания, признанная Лермонтовым в ее общественной функции... прояснялась и осмыслялась у него как идея созидания и творчества. Таков был один из существеннейших факторов в развитии Лермонтова последних лет его жизни».<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Мордовченко Н. В. Белинский и русская литература его времени. М.—Л., 1950, с. 109.

В стихотворении «Не верь себе» выделяется особенно рельефно гуманистическое содержание лермонтовского отрицания. В мир поэзии введен человек не только со своими высокими страстями, но и с «тайниками» души. При этом «молодой мечтатель», поэт, на первый взгляд противопоставленный толпе, на самом деле несет в себе ее скрытые заботы. Можно откликаться на людские страдания плачем, или укорами, или песнью, полной простых и сладких звуков. Всему свое время — лишь бы слово не было ледяным, а напевы заученными. Такова мысль Лермонтова, скрытая за иронией монолога, обращенного к молодому мечтателю.

В стихотворении «Журналист, читатель и писатель» вопрос, каким должно быть искусство, отвечающее требованиям века, решается с той же гуманностью и широтой, но истина открывается не авторским словом, а как бы рождается в споре. Этой цели служит и драматизованная форма стихотворения.

Споры, полемики были распространенным явлением эпохи, отражавшим ее конфликтный характер. Они велись в литературных салонах, на страницах газет и журналов. В стихотворении воспроизведен один из таких споров, и таким образом основная коллизия представлена в формах самой жизни. Пафос стихотворения — в утверждении высокой общественной миссии поэта, недоступной пониманию «толпы неблагодарной».

Именно с этих реалистических позиций рассматривается центральный конфликт в стихотворении «Пророк» (1841) — трагический конфликт между поэтом, проповедующим «любви и правды чистые ученья», и презиравшим его обществом.

В литературе было справедливо указано на идейную связь, существующую между стихотворением «Пророк» и предисловием автора к «Герою нашего времени». Речь идет о «гордой мечте» писателя исправлять людские пороки — чаще всего путем иронического осмеяния. Б. М. Эйхенбаум отмечает, что природа такой иронии, имеющей некоторое сходство с иронией Гоголя, в основе диалектична: она «при известных обстоятельствах и условиях может превратиться в свою противоположность — в моральную проповедь, в позицию учителя жизни».<sup>24</sup>

Многопредметность, многотональность поэзии Лермонтова, которые так очевидны в рассмотренных выше стихотворениях, объясняются большой интеллектуальной насыщенностью эпохи. «Кратковременная, но изумительная своей огромностью деятельность Лермонтова на поэтическом поприще» (Белинский, 8, 63) вместила в себя многое, сгустив художественное обобщение до плотности символов. Насквозь символичен демонизм поэта, вобравший в себя вековые проблемы развития человеческого духа. Символичны классические лермонтовские образы паруса, утеса, чаши

<sup>24</sup> Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969, с. 205.

жизни, кинжала, листка, получившие отзвук и развитие в последующей русской поэзии.

В стихотворении «Пленный рыцарь» (1840) символизируется самый бег «летучего времени»; трагическая его остановка (узник в темнице) лишь подчеркивает момент движения. Диалектическое восприятие категорий развивающегося времени в единстве и борьбе мгновенного и вечного нашло отражение не только в образах, но и в языке поэзии Лермонтова, его грамматическом строе, синтаксисе.

Можно посвятить стихотворение прямому размышлению о том, как преходяща молодость Назера, видениям смерти, «грядущему в тумане» и т. д.; можно воссоздать, как об этом говорилось выше, ощущение времени в метафоре; но можно и самим характером повествования дать представление о сиюминутности происходящего в его отношении к прошлому и будущему. Речь от первого лица, насыщенная глагольными формами, дает ощущение энергичности и достоверности действия. Переход форм от будущего к настоящему времени создает иллюзию движения времени, происходящего на наших глазах.<sup>25</sup> Именно на этом эффекте основано стихотворение-новелла «Свиданье» (1841), где обращает на себя внимание акцентное положение глаголов, начинающих почти каждый стих или образующих конечную рифму:

Возму винтовку длинную,  
Пойду я из ворот:  
Там под скалой пустынною  
Есть узкий поворот.  
До полдня за могильною  
Часовней подожду  
И на дорогу пыльную  
Винтовку наведу.  
Напрасно грудь колышется!  
Я лег между камней;  
Чу! близкий топот слышится...  
А! это ты злодей!

(2, 206)

Закономерна «временная» мотивировка и в психологической новелле «Завещание» (1840), где речь ведется также от первого лица. Ощущение интенсивности жизни в виду ее скорого конца предопределяет повышенную энергию фраз умирающего; глаголы, как частое дыхание, организуют ритм стихотворения и рифменную его конструкцию, между тем как прилагательные в функции эпитетов почти совершенно отсутствуют (один случай на все стихотворение — метафора «пустое сердце»).

Эта особенность стиля делается еще более очевидной при сопоставлении названных стихотворений, например, с «Молитвой»

<sup>25</sup> См. об этом: *Слащева Л. Е.* Категория времени в художественном содержании. (На материале лирики М. Ю. Лермонтова). — В кн.: Филологический сборник, вып. 6—7. Алма-Ата, 1967, с. 322—325.

(«Я, мать божия, ныне с молитвою», 1837), где на 16 стихов — всего 6 глаголов, ни одного из них нет в рифме, но зато фразы изобилуют прилагательными, чаще всего инверсивными, акцентными, рифмующими.

Заслуживают внимания способы, которыми поэт вводит читателя в «запредельные миры» внутренней жизни человека. Иногда это прием описательный: о таинственной магии побуждающего слова говорится в «Молитве» 1839 г. («В минуту жизни трудную») и в стихотворениях 1840 г. «Есть речи — значенье», «Журналист, читатель и писатель» (монолог «О чем писать? — бывает время...»). Как уже отмечалось выше, побуждающий к действию смысл имело в восприятии Горького стихотворение «Ангел». Поэтизация таинственной силы слова или стиха, которые, как заветный ключ, способны открывать человеческие сердца, содержится в стихотворении «Не верь себе» (1839), но в форме свойственного этому стихотворению непрямого, негативного утверждения истины:

Случится ли тебе в заветный, чудный миг  
Отрыть в душе давно безмолвной  
Еще неведомый и девственный родник,  
Простых и сладких звуков полный, —  
Не вслушивайся в них, не предавайся им,  
Набрось на них покров забвенья:  
Стихом размеренным и словом ледяным  
Не передашь ты их значенья.

(2, 122)

Именно музыка размеренного стиха — одно из основных средств «колдовской» (по слову Н. С. Тихонова<sup>26</sup>) поэзии Лермонтова, но это тема для специального рассмотрения.

Остановимся еще на одном специфически лермонтовском приеме «введения во храм»: речь идет о проникновении во внутренний мир через материализованную деталь. Уже говорилось выше о проселочном пути, который в «Родине» лег в основу образов большой обобщающей силы. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу» (1841), напоенном высочайшей поэзией единения человека с природой, к звездному символическому миру «свободы и покоя» также приводит реальный путь — одна из кремнистых дорог Кавказа. Как это нередко бывает, Лермонтов почерпнул метафорическую силу образа из ранней своей поэзии. В стихотворении «Мой дом» («Мой дом везде, где есть небесный свод», 1830—1831) есть строки, несущие сходное со зрелым стихотворением мпроощущение («До самых звезд он кровлей досягает, И от одной стены к другой Далекий путь, который измеряет Жилец не взором, но душой»; 1, 291). Но метафора раннего стихотворения лишена реальных пейзажных черт.

<sup>26</sup> Тихонов Н. С. Заметки писателя (1939). — В кн.: М. Ю. Лермонтов в русской критике. М., 1955, с. 280—283.

Сходная творческая последовательность — в создании внутренней интимной атмосферы стихотворения «Ветка Палестины» (1837). Здесь предметом большой поэзии стала пыльная ветка пальмы на киоте, освещенном неверным, колеблющимся светом лампы. От этой ветки духовный взор автора силой мечты простирается через времена и пространства и рождает образы людей, тоже зыбкие, призрачные, как мираж, по одну сторону которого — Восток, по другую — автор, ищущий покоя в восточном мироощущении.<sup>27</sup>

Созидательная сила мечты обнажается автором также в стихотворениях «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840), «Из-под таинственной холодной полумаски» (1841), где «по легким признакам» воображение поэта создает «бесплотные виденья» живых образов действительности.

Проникая в глубинные слои психической жизни, автор из мира грез делает следующий шаг — в мир снов. Это не уход в ирреальность от действительности с ее противоречиями, не пассивная форма неприятия действительности, свойственная позднему неоромантизму, искусству декаданса. Обращение к «темным волнениям» души, как и к фантастическому миру снов, носит у Лермонтова прогрессивный, исследовательский характер. Оно самим поэтом осознавалось как экскурс в недра человеческой личности и истории человеческого духа.<sup>28</sup>

Стихотворение «Сон» (1841), сюжет которого — сон в сне, многоступенчатый сон, вызвало большую критическую литературу, послужило образцом для множества подражаний, но так и не получило достаточно вразумительного эстетического толкования как одно из сложных явлений психологической лирики поэта.

Но есть у самого Лермонтова, в «Герое нашего времени», страницы, поэтический смысл которых поражает аналогией со стихотворением «Сон» и некоторыми другими лирическими образами-идеями того же периода. Речь идет о тех страницах дневника Печорина, где после известного рассуждения о смысле жизни говорится о любви как о «странной» потребности сердца жадно поглощать встречные чувства — нежность, радость, страдания безответной любви. Вслед за этой мыслью следует сравнение: «Так томимый голодом в изнеможении засыпает и видит

---

<sup>27</sup> И здесь возможна лирическая трансформация образа из запасников ранней поэзии. В строфе XIV поэмы «Сашка» тоже фигурирует ветка на киоте, освещенном лампадой, по-своему настраивающая героиню на мечтательный лад.

<sup>28</sup> В письме к М. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г., значительную часть которого составляет самоанализ, Лермонтов говорит и о снах: «Удивительности! Я ведь не разделяю мнение тех, кто говорит, будто жизнь только сон; я очень сильно чувствую ее реальность, ее завлекающую пустоту! Я никогда не сумел отрешиться от нее в такой степени, чтобы добровольно презирать ее...» (6, 705).

перед собою роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображенья, и ему кажется легче...» (6, 321). Подобно этому и «томимый духовной жаждою», жаждою любви лирический герой стихотворения видит во сне встречный образ любви, любовь, также отраженную в «грустном сне».

Здесь обращают на себя внимание несколько обстоятельств. Во-первых, гуманистический идеал автора. Во-вторых, реально-бытовая мотивировка «воздушных даров воображения», как это было и в других случаях (психологическая достоверность, конкретность «вещной» детали, точность географических реалий).<sup>29</sup> В-третьих, тесная многокапальная идейно-образная связь зрелой лирики Лермонтова с «Героем нашего времени».

## 6

Взаимосвязь зрелой лирики Лермонтова с его зрелой прозой достаточно наглядно иллюстрируется приведенными выше примерами. «Герой нашего времени» насквозь пронизан лирической стихией, как это наблюдалось ранее по отношению к «Вадиму» и ранней лирике. Но безусловно имела место и другая, обратная связь: роман свой Лермонтов писал в 1837—1839 гг., и мысли этого произведения, итогового для всего последнего периода творчества писателя, оплодотворяли его лирику. Во всяком случае, по отношению к «Думе» это несомненно так: трудно выделить начала и концы общего для обоих произведений идейного замысла.<sup>30</sup>

Резкий сдвиг «времен», о котором постоянно размышлял Лермонтов в своих произведениях начиная с середины 30-х гг., поставил перед литературой задачу поисков нового героя, воплощающего новые тенденции общественного развития. Лермонтов стоял в это время перед лицом уже иного общества, чем то, которое запечатлено в «Евгении Онегине» Пушкина. Белинский писал об этом во вступительной статье к сборнику «Физиология

---

<sup>29</sup> Несколькоими строками ниже приведенного из романа текста следует полушуточная философская сентенция: «После этого говорите, что душа не зависит от тела!» (6, 323).

<sup>30</sup> В романе усматриваются, кроме исходных мыслей, пунктирные черты образов, а иногда и словесные сочетания, «тезисы» текста стихотворений «Пленный рыцарь», «Отчего», «И скучно, и грустно», «Из-под таинственной холодной полумаски», «Выхожу один я на дорогу» и др. Чаще всего из романа в качестве поэтических мотивов извлекаются психологические миниатюры, мгновенно схваченные состояния души. Например, в главе «Княжна Мери», в описании танцующей девушки, Печорина особенно трогает локоп, «отделившийся в вихре вальса от своих товарищей». Тот же «локоп своевольный, Родных кудрей покпнувший волну» в стихотворении о минуте душевной близости («Из-под таинственной холодной полумаски», 1841).

Петербурга» (1845): «В „Онегине“ вы изучите русское общество в одном из моментов его развития, в „Герое нашего времени“ вы увидите то же самое общество, но уже в новом виде» (8, 378). Сравнительная характеристика «пушкинского» и «лермонтовского» периодов содержится, как известно, и в статьях Белинского о Пушкине. В первой из них чрезвычайно важно выделение категории поколения как вехи отсчета времени в историческом развитии: «...общество движется, идет вперед через свой вечный процесс обновления поколений... На Руси все растет не по годам, а по часам, и пять лет<sup>31</sup> для нее — почти век» (7, 100—101). В пятой статье о Пушкине характеризуется духовный облик героя лермонтовского поколения в отличие от пушкинского: «Дух анализа, неукротимое стремление исследования, страстное, полное вражды и любви мышление сделали теперь жизнью всякой истинной поэзии. Вот в чем время опередило поэзию Пушкина и большую часть его произведений лишило того животрепещущего интереса, который возможен только как удовлетворительный ответ на тревожные болезненные вопросы настоящего. Эту мысль мы полнее и яснее разовьем в статье о Лермонтове...» (7, 344).

То, чего не успел сделать Белинский, сделал Герцен в «думах» о былом, отметив духовное и историческое сродство собственной личности, Белинского, Огарева, а также и многих других людей своего поколения «странному» герою Лермонтова. В одной из своих дневниковых записей 1842 г. он пишет: «... я вяну, во мне бродит какая-то неупотребленная масса возможностей, которая, не находя истока, поднимает со дна души всякую дрянь, мелочи, нечистые страсти... Моя натура по превосходству социальная. Я назначен собственно для трибуны, фюрума, так, как рыба для воды» (2, 213).

Знаменательно, что приведенная автохарактеристика Герцена, повторяя почти дословно одно из откровений Печорина, созвучна «социальному» критицизму героя стихотворений Лермонтова, например «Думы». Такое созвучие закономерно, так как Печорин — образ «героя времени» — и появился на стыке самонаблюдений Лермонтова, отраженных в его лирике, отчасти в ранней прозе и драматургии, и наблюдений над плохо устроенной жизнью («зло порождает зло»). Как представитель «больного поколения», автор почувствовал ответственность за него, и этот акт осознания недуга высоко поднял поэта над обществом.

В тексте романа («Княжна Мери»), там, где идет речь о соотношении нравственных качеств Печорина и других людей — даже «самых добрых, самых умных», как Вернер, — выделяется именно эта черта главного героя: умение «взять на себя всю тягость ответственности» (6, 335).

---

<sup>31</sup> Имеются в виду пять лет, отделяющие гибель Пушкина от гибели Лермонтова, — расцвет творческой деятельности последнего.

После перипетий военно-судного дела в Петербурге, ссылки в действующий отряд на Кавказ, наблюдений над пошлым «водяным обществом» Кислых вод (1837) у Лермонтова появилась новая потребность решительного действия — на этот раз потребность вторгнуться в жизнь аналитическим словом, распознать дремлющие силы современников, исследовать, какими путями, откуда может выдвинуть печальное равнодушное поколение деятеля, обращенного к будущей лучшей жизни. Какими качествами должен обладать и по неизбежности обладает этот герой, находясь в среде нравственного рабства и во взаимодействии с торжествующим злом? Эти вопросы поставлены в «Думе», в абстрагированной философской форме в «Демоне» и «Мцыри» и полнее всего в романе «Герой нашего времени», где вопрос рассматривается наиболее широко, трезво и психологически углубленно.

Первая особенность, обращающая на себя внимание в постановке вопроса, — это постоянная соотнесенность всех проблем, которые заключает в себе образ героя, с потребностями «действительной жизни», как об этом прямо и говорится в повести «Фаталист». Фатализм, астрология, нравственные достоинства человека — все это соизмеряется, оценивается прежде всего с точки зрения соотношения воли человека и его действия, практического смысла его поступков, истинного, деятельного вольнолюбия, умения приносить жертвы чувствам (дважды в тексте романа — в «Княжне Мери» и в «Фаталисте» — варьируются соответствующие строки «Думы»). О «премудрых», веривших, что светила небесные принимают участие в земных битвах, в «Фаталисте» говорится: «... зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо... на них смотрит с участием», в то время как «мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости... неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность, и равнодушно переходим от сомнения к сомнению» (6, 343). О мечтательстве сказано, что оно истощает «и жар души и постоянство воли, необходимое для действительной жизни» (6, 343). Однако, и с той же точки зрения, расположение ума «сомневаться во всем» аттестуется как свойство, которое «не мешает решительности характера» (6, 347). Концовка повести «Княжна Мери» в этом русле воспринимается как клятва верности автору старому, исполненному энергии символу — парусу, ищущему бури. Идеал «тихих радостей и спокойствия душевного» остается неприемлемым для него, как он неприемлем для героя конца 30-х гг. «Нет! я бы не ужился с этой долею! Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он... всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус...» (6, 338).



И все-таки в чем-то должна была измениться эта первая заповедь «лермонтовского человека», пройдя через опыт «социальности», о котором говорилось выше и который отозвался на содержании «Сашки», «Маскарада» и более всего «Княгини Лиговской».

Социален ли «Герой нашего времени»? Несомненно, он социален — объективно и субъективно. Объективно потому, что все действия и психология Печорина детерминированы временем, условиями существования его поколения и среды; многие поступки и свойства характера Печорина зависимы — в большей или меньшей степени — от общественных отношений и нравов, как он сам это и признает. Субъективно потому, что социальный вопрос наличествует в романе как один из объектов исследования. Уже в «Сашке» рядом с героем дворянского происхождения стоит героиня из социальных низов, лишенная «людским предубеждением» классового и семейного престижа. Сопоставление приводит автора к ставшему уже к тому времени традиционным выводу: «... сколько в этом званье Сердец отличных, добрых!». В «Княгине Лиговской» с фигурой Печорина соотносится фигура бедного чиновника, и именно их столкновение составляет центральную проблему повествования, поставленную до того Гоголем в «Записках сумасшедшего», развитую в «Шинели» и подхваченную Достоевским в «Бедных людях» и многих других его произведениях. В романе «Герой нашего времени» рядом с центральной фигурой ставится то «простой человек» Максим Максимыч, то «дети гор», то «честные контрабандисты» — социально-экспериментальный характер этого ряда сопоставлений, казалось бы, несомненен.

И все же им не исчерпывается художественная задача писателя. Глубина замысла произведения в том и состоит, что разные стороны общественной жизни ставятся здесь в прямую зависимость от самого человека, как и судьба каждого отдельного человека — от общественно-исторических обстоятельств.<sup>32</sup>

Новаторство Лермонтова в «Герое нашего времени» во многом определяется диалектическим подходом к «истории души человеческой», легшим в основу метода психологического реализма.

В тексте «Героя нашего времени» употребляется и сам термин «диалектика» (в отношении женских характеров), но важнее, что автор обнаруживает в ряде мест произведения «механизмы» диалектического подхода к освещению личности, позволявшие ему проникать в глубины, до тех пор неизведанные. Речь идет об известном рассуждении Печорина в разговоре с Вернером («Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» и т. д.), об эпитафии «погибшей

---

<sup>32</sup> О тенденции к своеобразному социально-психологическому полифонизму в романе см.: Фридлендер Г. М. Лермонтов и русская повествовательная проза. — Рус. лит., 1965, № 1, с. 45.

половине души» в разговоре с княжной, о «размене мыслей и чувств», каждое из которых проходит «сквозь тройную оболочку» («Княжна Мери»). Это лишь те зафиксированные «точки», которые позволяют проследить автору трудноуловимые взаимопереходы состояний, константы движения, отсчеты позиций борьбы. Писатель дает образец шутливого анализа женской логики, исходя из «нескольких точек», по выражению самого автора, на которые он опирается, когда наблюдает противоречия языка, рассудка, чувств, речей, выражения глаз своих героинь. Но и весь нешуточный материал психологического портретирования в «Герое нашего времени» выстроен на сопоставлении мгновений, в которых запечатлелись текущие состояния и разнонаправленные чувства персонажей. Конечно, более всего это относится к анализу самого «героя времени» — человека странного по многим своим реакциям: смешное ему часто кажется грустным, грустное — смешным; торжество сменяется неудовлетворенностью; рядом нередко сосуществуют и борются сочувствие и злость, стремление к человечности и попрание ее; идеи, которые «при первом своем явлении» способны вести к действию, оборачиваются лишь мелкими страстями и ведут к равнодушию или злу для окружающих.

Чтобы выявить процесс духовного искажения личности порочной средой, его типичность и неизбежность, писатель оттеняет формирующие характер моменты в жизни других персонажей романа, людей добрых и чистых сердцем. Максим Максимыч до глубины души потрясен жестоким равнодушием Печорина при встрече старых друзей после долгой разлуки. Но жестока была и Бэла, не замечавшая привязанности и преданности штабс-капитана; жестоки были «честные контрабандисты», бросившие на произвол судьбы слепого мальчика. Социальная мотивировка массовых отклонений от человечности, от высших нравственных идеалов акцентируется Лермонтовым при помощи характерного для него композиционного приема. Создавая крупным планом психологический портрет Печорина, писатель в монологах и дневнике ретроспективно набрасывает картину ожесточения души героя, но одновременно он создает образ «простого человека», с одной стороны, корректирующего поведение Печорина, как это справедливо отмечал Д. Е. Максимов, а с другой — олицетворяющего своей судьбой нравственное оправдание Печорина. Простой, естественный русский человек Максим Максимыч постепенно подвергается тому же тлетворному влиянию общества, что и Печорин, — и неважно, что в данном случае с его же помощью. Вспомним окончание главы «Максим Максимыч»: «Добрый Максим Максимыч сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном! И отчего? Оттого, что Печорин в рассеянности или от другой причины протянул ему руку, когда тот хотел кинуться ему на шею! Грустно видеть, когда юноша теряет лучшие свои надежды и мечты, когда пред ним отдергивается розовый флёр, сквозь который он смотрел на дела и чувства человеческие, хотя есть на-

дежда, что он заменит старые заблуждения новыми, не менее проходящими, но зато не менее сладкими... Но чем их заменить в лета Максима Максимыча? Поневоле сердце очерствеет и душа закроется...» (6, 248).

Неоднократно на протяжении романа писатель прибегает к подобному композиционному способу «перекрестной» характеристики персонажей, имеющей и частное, индивидуализированное, и обобщающее, групповое значение, причем индивидуальные черты личности оказываются небезразличными для широких социальных наблюдений. Характеры действующих лиц в «Герое нашего времени», как это неоднократно отмечалось, объективированы и индивидуализированы в гораздо большей степени, чем в других произведениях, в частности в одногеройном «Мцыри». И хотя фигура Печорина остается на первом плане как объект исследования определенного типа личности (и в то же время как типаж собирательный), сопоставляемые с ним лица — Максим Максимыч, Вернер, Грушницкий, горцы, женские образы — имеют свою самостоятельную жизненную достоверность, будучи наделены чертами не только определенной социальной, но также и национальной психологии. Такая устремленность диктовалась и собственным художественным опытом Лермонтова, и была следствием его все возрастающего внимания к разнообразию и реальной сущности окружающего его мира. Интересы писателя поддерживались и носившимися в воздухе теориями. Так, в Гегелевой же «Феноменологии духа» стадия самопознания человека в отличие от стадии сознания характеризуется тем, что человек познает свою личность через личность другого. Именно так и построен роман «Герой нашего времени».

Психологизированный портрет Печорина неоднократно обращал на себя внимание исследователей богатством не только выразительных, но и изобразительных средств. Описание лица, фигуры, пластики движений, одежды, эффекты освещения, колористические характеристики, таинственная жизнь взглядов, интонаций — все это определяет индивидуальное мастерство словесных портретов Лермонтова, несомненно зависящее и от умения писателя владеть кистью. Едва начав свою поэтическую деятельность, он создал образцы романтического портрета, обогащенные колористическим и психологическим опытом Рембрандта, пластической выразительностью мастерства Брюллова. Для зрелого портрета Лермонтова, кроме названных выше качеств, приобретает все большее значение, как и вообще для его стиха, игра ритмами изображения, паузами в общей динамической картине. Так, изображая пестро мелькающее перед глазами «водяное общество» Пятигорска, набрасывая подвижные групповые портреты провинциальной «знати», Лермонтов вдруг приостанавливает движение, используя в качестве «паузы» эффектную «живую картину». В «довольно любопытной сцене», как ее характеризует сам автор, Грушницкий роняет свой стакан на песок и «усиливается на-

гнуться», чтоб его поднять, а княжна Мери подает его ему с движением, «исполненным невыразимой прелести». Смысл сцены в сопоставлении Печорина с фигурой карикатурного его подобия — Грушницкого. По существу, здесь автором сталкиваются вульгарно-романтическая поза и то, что Белинский называл «действительностью» в чувствах и убеждениях, т. е. реализм мышления, олицетворенные в образах, которым вместе на земле «нет места», как об этом сказано в романе (6, 331).

Итак, в образной системе «Героя нашего времени», кроме психологических и живописных характеристик, имеет существенное значение композиционная сторона «портретирования».

Композиция вообще является одним из самых активных элементов поэтики Лермонтова. Архитектоника романа «Герой нашего времени», как известно, основана на циклизации повестей, каждая из которых подводит читателя к герою с какой-либо новой стороны, сочетая внешние биографические обстоятельства (ситуация повышенной сюжетной экспрессии) с течением внутренней жизни (дневник Печорина). Принцип хронологической последовательности событий заменен психологической последовательностью «узнавания» героя рассказчиком: то через восприятие Максима Максимыча (представителя народного сознания), то при непосредственной встрече с героем «путешествующего и записывающего» лица (позиция, приближающаяся к авторской); то через исповедь героя. Во втором издании романа, в предисловии к нему, «объясняет» героя кое в чем и сам Лермонтов. Таким образом, «соположение» персонажей, с одной стороны, все глубже и глубже характеризует Печорина; с другой стороны, характеризует в лицах окружающий его мир. По сравнению с естественными людьми — Бэлой, Казбичем, Азаматом, Максимом Максимычем — все глубже обозначаются «душевные пропасти» цивилизованного Печорина. Но по сравнению с интеллектуальными возможностями, потенциальной активностью, душевными взлетами Печорина все яснее и яснее рисуется духовное детство народа, призванного в исторической перспективе решать судьбы своей страны.

В целом «Герой нашего времени» сочетал в себе философскую концепцию с живым аналитическим изображением национальной жизни, ее глубоких нравственно-психологических противоречий.

В художественном отношении роман представлял собой синтез романтических средств выразительности, накопивших богатейший опыт отражения духовной жизни человека, со средствами объективного наблюдения действительности.<sup>33</sup> Взаимодействие этих двух сфер на стадии, отраженной искусством Лермонтова, представляло картину стилистической неоднородности. Нередко в работах,

<sup>33</sup> О художественной природе «Героя нашего времени» в связи с проблемой творческого метода см. в кн.: *Удодов В. Т.* М. Ю. Лермонтов. Воронеж, 1973, с. 451—608. — Автор решает вопрос на диалектической основе, но употребляет не всегда удачные термины.

посвященных соотношению романтической и реалистической «стихий» в творчестве Лермонтова, начиная с исследований Б. М. Эйхенбаума, В. В. Виноградова, А. Н. Соколова и до настоящего времени, можно встретить «количественные» критерии в определении эволюции метода Лермонтова от романтизма к реализму: указания на возрастающую простоту языка писателя, на увеличивающуюся объективность его образов, на уменьшение экспрессивных и элементарно контрастных выразительных средств и т. п. Правомерно ли это?

По законам диалектики противоположность между количеством и качеством снимается в категории меры — в нерасчлененном художественном единстве, если говорить об эстетике. Развитие, как единство количественных и качественных изменений, всегда несет не только элементы новаций, но и элементы сохранения. Вот почему можно без конца улавливать у Лермонтова романтические стилистические элементы при опережающем изменении художественного метода. Поначалу не были ощутимы реальные границы произошедшей эстетической ломки, не было осознания скачка. «Даже большие движения, — как отмечал Ю. Тынянов в одном из своих исторических исследований, — чем они сначала проявляются на поверхности? Там, на глубине, меняются отношения, а на поверхности — рябь или даже — все как было». <sup>34</sup>

Говоря более конкретно об эпохе первой трети XIX в., можно сформулировать диалектику рождения нового метода словами Герцена: «Пока классицизм и романтизм воевали... возрастало более и более *нечто* сильное, могучее; оно прошло между ними, и они не узнали властителя по царственному виду его; оно оперлось одним локтем на классиков, другим — на романтиков и стало выше их, — как „власть имущее“; признало тех и других и отреклось от них обоих... Мечтательный романтизм стал *ненавидеть* новое направление за его *реализм*» (3, 28).

## 7

Эпическое восприятие эпохи находит обычно выражение в расцвете жанра поэмы. Новый взлет трагедийной поэмы революционного романтизма во второй половине 30-х гг. XIX получил в современной исследовательской литературе название «лермонтовского этапа» — не только в национальном, но и в общеевропейском измерении. <sup>35</sup> Речь идет, конечно, прежде всего о таких поэмах, как «Демон» и «Мцыри».

Но оставило след в истории литературы и иное направление большой поэтической формы, иная ее тональность. «Тамбовская

<sup>34</sup> Литературная Россия, 1974, 18 окт., № 42, с. 7.

<sup>35</sup> *Неупокосва И. Г.* Революционно-романтическая поэма первой половины XIX в. Опыт типологии жанра. М., 1971, с. 269.

казначейша» (1838), во многом напоминая шуточные поэмы Пушкина «Граф Нулин» и «Домик в Коломне», сама по себе не была явлением исключительным, как названные выше романтические поэмы Лермонтова, но ее тенденция, влекшая за собой расширение сферы поэтического внимания, свободную разговорную речь, возможность посмеяться над бытом, нравами, а иногда обронить и острое политическое словцо, высоко ценилась современниками. По способности к юмору и иронии Белинский судил о состоянии и направлении отечественной литературы. «Для всего ложного и смешного один бич, меткий и страшный, — юмор. Только вооруженный этим сильным орудием писатель мог дать новое направление литературе и убить романтизм», — писал критик в обзоре литературы за 1845 год (9, 388). Правда, способным на такой решительный переворот он считал только Гоголя, но и «род поэзии», представленный «Графом Нулиным» Пушкина и «Казначейшей» Лермонтова, считал «гораздо труднее» лирического, так как он требует не ощущений и чувств мимолетных, а умного и образованного взгляда на жизнь, требует юмора, а юмор «есть столько же ум, сколько и талант» (8, 64).

«Тамбовская казначейша» содержала немало острых сатирических выпадов против уродств провинциальной жизни. Насмешливо изображались в ней и «тайнства» семейных установлений. Незадолго перед тем был написан «Маскарад», где в иной тональности и с иными акцентами освещались сходные моральные проблемы, в том числе и проблема брака. Еще один поворот той же темы включает в себя «Песня... про купца Калашникова». Таким образом осуществляется план характерного для Лермонтова многостороннего, разностильного, комплексного освещения интересовавших его вопросов.

Интересом к национальной специфике русской жизни в многообразии ее конкретных социально-бытовых проявлений объединены названные выше произведения. Белинский писал: «Кто хочет узнать какой-нибудь народ, тот прежде всего должен изучить его в его семейном, домашнем быту» (7, 443).

В период работы над романом «Герой нашего времени» Лермонтов как бы извлекает из круга его важнейших проблем одну — проблему протестующей личности — и создает окончательную редакцию романтической поэмы «Демон», завершая свои многолетние поиски в этом направлении.

Поэма «Демон» как художественное единство стоит в творчестве самого Лермонтова особняком, несмотря на все ее связи с субъективной лирикой поэта, драмой «Маскарад» и прозой. В ней с совершенной полнотой выписался любимый образ Лермонтова, занимавший его воображение с 14 лет и искавший наилучшего воплощения во многих редакциях поэмы.<sup>36</sup> Менялся не

---

<sup>36</sup> О творческой истории поэмы «Демон» см.: *Найдич Э.* Последняя редакция «Демона». — Рус. лит., 1971, № 1, с. 72—78.

раз жанровый замысел: ранние наброски в различных стихотворных размерах перемежаются заметками, свидетельствующими о колебаниях автора между избранным ранее лиро-эпическим повествованием, прозой или сатирической повестью в стихах о приключениях Демона. От редакции к редакции изменялось место действия — от абстрактно-космического пейзажа к условно-географическому, — и наконец в качестве лучшего декоративного фона избирается реальный Кавказ. Все эти поиски связаны с концепционными нюансами произведения. Идейное зерно замысла высказалось в первой строке поэмы: «Печальный Демон, дух изгнанный. . .». Эта строка и прошла через все редакции неизменной.

Мечта о свободе духа и мысль о неизбежной расплате за нее в мире, не приспособленном для свободы, составляют трагическую коллизию произведения. Самосознание человека середины 30-х гг., лучшего человека, наделенного «силами необъятными», но скованного цепями рабства по рукам и по ногам; страдания Прометея, посягнувшего на мрак николаевского царствования, — вот в чем открывался прежде всего для современников смысл гуманистической поэмы Лермонтова, направленной на защиту прав и достоинства угнетенной человеческой личности. Сюжет легенды о восставшем ангеле, изгнанном за это из рая, при всей своей фантастичности отражал весьма трезвый и прогрессивный взгляд на историю, диктующую свои законы человеческому сознанию. Все остальные элементы философской концепции (Демон как дух познания, как олицетворение зла, возмездия, стремления к добру и самоочищению, возрождения любовью, торжества «безочарования», скепсиса; Демон, обогативший душу Тамары великими страстями, или Демон, погубивший ее, Демон поверженный, уступивший Тамару Ангелу, и т. д. и т. п.) варьировались и видоизменялись с большой свободой, приближаясь то одной, то другой своей стороной к известным предшественникам лермонтовской демонианы — «Потерянному раю» Мильтона, «Каину» Байрона, «Элоа» де Виньи, «Фаусту» Гете, «Демону» Пушкина — и не приближаясь вполне ни к одному из источников.

В этом смысле заслуживает внимания рассказ близкого к поэту А. П. Шан-Гирея о том, как он, недовольный концовкой поэмы, предложил изменить ее план: «План твой, — отвечал Лермонтов, — недурен, только сильно смахивает на Элоу, *Sœur des anges* «Сестру ангелов» Альфреда де Виньи».<sup>37</sup>

Одним из существенных элементов поэмы является ее фольклорная стихия. Горское сказание о стонущем по ночам, прикованном к скале духе Амирани не только оттеняет основную — «прометееву» — идею произведения, но и соотносит ее с народным мировосприятием.

Поэма насыщена мотивами творчества кавказских народов, отражающими их близость к природе, жизнелюбие, воинственные

<sup>37</sup> М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. Пенза, 1960, с. 26.

нравы, красочный быт. Запечатлевшие торжествующую силу жизни, ее печали и героизму, эти мотивы подчеркивают трагизм отчуждения Демона от земных забот и радостей.

Поэзия края неправдоподобной красоты наилучшим образом объединяет в поэме фантастику с объективной, эпической сущностью образов. Народная поэзия обогатила и художественную ткань произведения, внося новые краски, новые звучания в его стих и язык.

Виртуозный четырехстопный ямб поэмы в сочетании с певучими хорейми, свойственными народной поэзии, создает интонационный рисунок большой выразительной силы — мелодику высокого страстного напряжения.

В соответствии с эмоциональной тональностью усложняются от редакции к редакции живописные изобразительные средства поэтического языка, совмещающие символический и реальный планы. В пейзаже это особенно очевидно по тому, как выписывался монастырь Тамары. В первой редакции (1829 г.) это всего лишь одноцветный рисунок — «И зрит, чернеет над горой Стена обители святой И башен странные вершины» (4, 224), — что вполне соответствует восприятию мира «без радости, без горя». В редакции 1830 г., при той же психологической тональности, — другая мотивация цвета: в свете луны «белеют под горой Стена обители святой И башен странные вершины» (4, 227). В третьей редакции (1831 г.) красочность мира нарастает: «Едва блестящее светило На небо юное взшло И моря синее стекло Лучами утра озарило, Как демон видел пред собой Стену обители святой, И башни белые, и келью, И под решетчатым окном Цветущий садик» (4, 247—248). Здесь найден контрастный прием характеристики внутреннего состояния Демона: «... но веселью Он недоступен». Эта тенденция и будет нарастать до последних редакций (1838 г.), где описание монастыря, раскинувшегося «меж двумя холмами» Грузии, развернулось в живописную, сверкающую, «стозвучную» картину цветущего мира, занимающую две главки текста и отличающуюся достоверностью реального пейзажа — пейзажа Койшаурской долины у подножья Казбека. В недоступности этого мира, как и в крушении надежд на возрождение через любовь, выступают со всей очевидностью муки «двойного возмездия», тяготевшего над Демоном: возмездия извне изгнанием и возмездия изнутри страданиями одиночества, отверженности.<sup>38</sup>

Вот почему так избирательно строг и «теоретичен» Лермонтов в красках, которыми запечатлел облик Демона. По существу, в окончательной редакции поэмы нет его прямой портретной характеристики. Казалось бы, найденная в 5-й редакции романтическая апофеоза, вылившаяся в величественный образ «царя познания и свободы», была эстетически адекватна замыслу:

---

<sup>38</sup> О «двойном возмездии» см.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1964, с. 61—63, 83—86.



Как часто на вершине льдистой  
Один меж небом и землей  
Под кровом радуги огнистой  
Сидел он мрачный и немой,  
И белогривые метели,  
Как львы, у ног его ревели.

(4, 287)

Казалось бы, этот «могучий образ» и есть тот самый, о котором впоследствии поэт вспоминал в «Сказке для детей»:

... меж иных видений,  
Как царь, немой и гордый, он сиял  
Такой волшеббно-сладкой красотой,  
Что было страшно...

(4, 174)

Между тем как раз прямая зрительная характеристика самого лика Демона из окончательной редакции исключена. Вместо приведенных выше строк остались лишь ассоциативно-цветовые характеристики космического фона, на котором является Демон (голубизна «вечного эфира», багровые всполохи вихря, одетого «молнией и туманом», лиловая чернота «громовых туч» и т. д.). Обобщенно, абстрактно впечатление Тамары при встрече с Демоном: «Пришлец туманный и немой, Красой блистая неземной...». Многокрасочности объемного реального земного мира (к нему относятся и пластичные портреты Тамары с кувшином, танцующей Тамары, Тамары в гробу) противостоят фантастичность, прозрачность, условность облика Демона, увиденного как бы только внутренним взором. Отсюда и настойчивое упоминание о «немоте» Демона, чьи клятвы, монологи и диалоги занимают такое значительное место в поэме. Это тоже «внутренние», внутренним слухом услышанные речи, речи-символы, речи-знаки. В применении к зрительным впечатлениям об этом говорит Блок, восхищавшийся художественной чуткостью Врубеля, сумевшего через краски воспринять философскую условность лермонтовского Демона: «Небывалый закат озолотил лебывалые сине-лиловые горы. Это только наше название тех преобладающих трех цветов, которым еще „нет названия“ и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе сам Падший: „И зло наскучило ему“. Громада лермонтовской мысли заключена в громаде трех цветов Врубеля».<sup>39</sup>

Поэма, по-своему осветившая мировую тему величия и трагедии «падшего ангела» — богоборца, явилась плодом литературно-философской эрудированности автора. Приобщенность Лермонтова к актуальнейшему для современных ему теорий познания и философско-исторических концепций вопросу о соотношении и коллизиях «человеческого духа» и исторического бытия подво-

<sup>39</sup> Блок А. Собр. соч., т. 5. М.—Л., 1962, с. 423.

дила вплотную к диалектическому решению назревших этических проблем: к мысли о сложных взаимоотношениях добра и зла, об относительности этих понятий, об их исторической обусловленности, о движущих потенциях, заложенных в борьбе сил добра и зла, о связи этой борьбы с областью изменчивых идеалов. В конкретном преломлении это была проблема героя времени — вопрос о личности, ее месте и назначении в общественной жизни. Поэма обогащала «нравственный состав» личности, преображая и обновляя души, устремляя их к подвигу, к деятельному познанию и преобразованию мира. Белинский писал, что Демон Лермонтова и русских людей его поколения, т. е. их скептицизм, «отрицает для утверждения, разрушает для созидания... Это демон движения, вечного обновления, вечного возрождения» (7, 555).

История восприятия поэмы «Демон» свидетельствует о том, что совокупность особых, свойственных именно Лермонтову эстетических воздействий несла в себе психологию живительных сомнений, поисков истины в их единстве и противоречиях. Понятная людям всех возрастов, эта психология особенно близка молодости; исполненная протеста против всякого застоя, она полнее всего отвечала исторической ситуации конца 30-х гг. XIX в., но факты говорят о бессмертии произведения, возбуждавшего жизненную активность многих поколений вплоть до нашего времени.

Личностное в поэме обусловило ее общечеловечность. Борьба за права человеческой личности легла в основу передовых социальных и революционных движений, но с различными нюансами, что еще более расширяло круг тех, в чьих сердцах находила отклик поэма Лермонтова.

Так, для Белинского в лермонтовском «Демоне» важнее всего исполинский взмах мысли и «гордая вражда» с небом. В 1841—1842 г. критик изготавляет свой собственный список поэмы, без конца ее читает и цитирует, вникая в «глубочайшее содержание» произведения. Для Герцена не менее важна жизнедеятельная энергия поэмы, ее сокрушающая оковы устремленность, но основной психологический фон при этом для Герцена — «ужас и трагизм» существования, породившего демонский протест. Поэма созвучна поколению Герцена и Огарева прежде всего противоречивым и трагическим строем чувств, сочетавших любовь и вражду, ум и страсти, бунт и отчаяние, веру и разочарование, дух анализа и стремление к действию, апофеозу индивидуалистической личности и тоску по духовному единению людей.

«Человечественность» фантастического Демона, несмотря на его символизированную сущность, своеобразно заявила о себе в восприятии, казалось бы, очень далекой от художественного мира Лермонтова среды — рабочих иконописной мастерской в эпоху первой русской революции. Чтение поэмы, изображенное в автобиографической повести М. Горького «В людях», производило на души людей то же чарующее, то же возбуждающее впечатление, что и на современников поэта. Вызов существующему и

порыв к лучшему сохранили эмоциональную и этическую силу воздействия в новом веке, в новых исторических условиях.

«Мцыри», как и «Демон», относится к вершинным созданиям лермонтовского гения. Будучи, как и «Демон», наиболее обобщенным и художественно совершенным выражением революционно-романтического аспекта мироощущения Лермонтова, «Мцыри» занимает особое место в русской литературе, как памятник, богатый ассоциациями с предшествующей литературой, но неповторимый в своем художественном своеобразии. Если проза Лермонтова во многом определила направление, в котором развивались художественные системы Тургенева, Достоевского, Толстого, то романтические поэмы Лермонтова, полностью сохраняя мощное эстетическое воздействие на читателей многих поколений, вызывали множество подражаний, эпигонских повторений, но по существу не имели эстетического развития до начала нового века. Лишь творчество Горького, Блока, Маяковского в отдельных направлениях можно считать наследственным.

По отношению к творчеству самого Лермонтова «Мцыри» вбирает многое из поэм «Исповедь» и «Боярин Орша», а также из лирических произведений со сходными «идеальными» мотивами, но в целом новая поэма имеет совершенно оригинальное и цельное идейное наполнение.

Верный своей творческой манере, Лермонтов в поэме «Мцыри» выделяет определенный аспект освещения проблемы положительного героя, подчеркивая его явную и абсолютную «положительность». В «Демоне», «Герое нашего времени» и в лирике та же проблема решается подспудно, чаще всего — в негативном освещении. Достоинства и недостатки героя относительны, зависят от обстоятельств. Иначе дело обстоит в «Мцыри». Как справедливо в свое время указали Белинский и Огарев, Мцыри — «любимый идеал» Лермонтова (6, 54), его «самый ясный и единственный» идеал.<sup>40</sup> Любовь к жизни, любовь к свободе, любовь к родине здесь выступают в прямой, эмоционально обнаженной форме. История Мцыри — это история деятельного проявления такой любви, по-детски непосредственной и чистой. В такой же мере естественно и неодолимо заложенное в человеческом сердце неприятие рабства. Для человека, рожденного свободным, любого рода оковы несут в себе смерть, духовную гибель.

Идейная общность «Мцыри» с «Демоном» очевидна, но при сходстве некоторых идей, поэтического языка и символической многозначности образов в гораздо большей степени обращают на себя внимание различия между поэмами. Так, многообразие форм земной жизни в «Демоне» — «И блеск и жизнь и шум листов, Стозвучный говор голосов, Дыханье тысячи растений», вся картина «дикого и чудного» «божьего мира» — стихия, враждебная отверженному герою. Она занимает сравнительно небольшое

<sup>40</sup> Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы, т. 1. Л., 1937, с. 330.

место среди других характеризующих его явлений. Но, как уже говорилось выше, противостояние внешнего мира Демону подчеркнуто зримой конкретностью первого и условной символической «прозрачностью» второго. В поэме «Мцыри» пейзаж занял почти всю площадь произведения, приобретя характер единства, в которое погружены люди с их внутренним миром, в частности близкий к природе вольнолюбивый герой. Природа в поэме не статична. Она вся во взаимопереходах состояний: утро сменяется днем, вечером, ночью, неотвратимые ритмы накладываются один на другой; в недрах тишины и покоя зарождаются бури; разгул, напряжение стихий влечет за собой электрические разряды молний и умиротворение природы. В сложной естественной сфере человеческого духа происходят те же циклические перепады состояний — от высоких, разрушительных и очищающих взрывов страстей до умиротворяющего созерцания.

История трехдневного побега Мцыри из монастыря имеет самостоятельное сюжетное значение. Исполненная настроением деятельного вольнолюбия и любви к родине, она в то же время насыщена общепhilosophическими идеями единения и борьбы человека с природой и обществом, диалектикой побед и поражений в этой борьбе. Явления природы, с одной стороны, вполне конкретны: действие разворачивается, как и в «Демоне», на Кавказе; с другой стороны, символичны. На это справедливо указал в одной из лучших до настоящего времени работ о «Мцыри» Д. Е. Максимов.<sup>41</sup> Соотношение реального и символического плана в изображении «цветущего сада» природы особенно важно как сознательное проявление художественной «тактики» писателя, владевшего к этому времени с достаточным совершенством языком романтического и реалистического письма. В «Мцыри», в отличие от «Демона», монастырь от редакции к редакции изображается все сдержаннее и «графичнее», почти «бесплотно», без зрительных подробностей, которые были в «Боярине Орше» и в черновиках «Мцыри». Образ-символ «монастыря-тюрьмы» нуждался, по ощущению поэта, именно в «бесплотности» красок, отсутствии реальных, и художник делает «обратный ход» от живописания конкретного, точного к живописанию умозрительному, обобщенному, соответствующему художественному миру символов. Кстати говоря, такая динамика художественного языка Лермонтова подтверждает правильность мысли об особом характере эволюции эстетического метода Лермонтова, совершающейся отнюдь не прямолинейно.<sup>42</sup>

В поэме «Мцыри», в отличие от «Демона», свойствами жизненно реальной фигуры обладает герой. Индивидуальность его — в максимальной энергии духа и физической подвижности. Соответственно строятся и портретные характеристики: Мцыри — весь в пластике. Только первые несколько строк экспозиции дают опи-

<sup>41</sup> Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова, с. 138—246.

<sup>42</sup> Турбин В. П., Мелихова Л. С. Поэмы Лермонтова. М., 1969, с. 15—16.

сательную характеристику («Он был, казалось, лет шести; Как серна гор, пуглив и дик И слаб и гибок, как тростник»; 4, 149). И то же в конце экспозиции: облик Мцыри в последние часы жизни («Он страшно бледен был и худ И слаб...»; 4, 150). Все остальное — движение могучего духа, передаваемое через динамику жестов, поз, экспрессивных двигательных ассоциаций, наполняющих глубоким содержанием, казалось бы, предельно простые слова Мцыри: «...что делал я На воле? Жил...» (4, 154). Имеется в виду не только глагольное выражение насыщенности физического действия и душевных движений: бежал, полз, прятался, кричал, плакал, висел над глубиной, превозмог страдания голода, стал влезать на деревья, в иступлении рыдал, грыз сырую грудь земли, сердце зажглось жаждою борьбы, пламенел, визжал, томился и страдал, думал, грудь полна желаньем и тоской и т. д. Имеется в виду скульптурность изображения, в котором видишь запечатленными все детали движенья, объемность тела и положение его в пространстве (даже если оно гиперболично):

Глазами тучи я следил,  
Рукою молнию ловил...

(4, 165)

Удар мой верен был и скор.  
Надежный сук мой, как топор,  
Широкий лоб его рассек...

(4, 163)

Напрасно прятал я в траву  
Мою усталую главу...

(4, 166)

В ряде случаев текст фиксирует позу неподвижности героя, но и тогда окружающий фон лишь подчеркивает идею его потенциального движения, стремления к цели («...я лежал, Где был, крутись, сердитый вал»; «...жадно я припал к волне. Вдруг голос — легкий шум шагов...»; «я... прятался, как змей. Внизу глубоко подо мной Поток, усиленный грозой, Шумел, и шум его глухой Сердитых сотне голосов Подобился» и т. д. и т. п.

Пейзаж в поэме, как во многих фольклорных произведениях, как в «Слове о полку Игореве», активен: силы природы соучаствуют в создании образа героя — своим единением с ним или враждебностью они формируют его именно таким, каким он должен быть в идеале: сильным, целеустремленным в поисках пути к родине, в поисках духовных ресурсов, когда иссякают силы. Поэтизация цели, поэтизация действия воспринимались современниками как определенная политическая цель и определенное освободительное действие. Этому способствовали прямые и косвенные выразительные средства произведения (сюжет, символика борьбы, речения острого смысла). Соответственно организованы и музыкальные свойства стиха: неоднократно отмечалось воинственное

эмоциональное воздействие мускулистого четырехстопного ямба с мужской рифмовкой (Белинский: «...звучит и отрывисто падает, как удар меча, поражающего свою жертву», 4, 453). На монотонной ритмической основе отчетливо выделяются интонационные фигуры, выражающие психологическое состояние героя: пафос жизнеутверждения при обреченности на гибель.

Романтические поэмы «Беглец», «Демон», «Мцыри» написаны не тем простым поэтическим языком, о котором идет речь в «Сказке для детей», в стихотворении «Из альбома С. Н. Карамзиной». Это другой язык. «И бури шумные природы, И бури тайные страстей» находят в нем отклик. Разнообразие подходов к теме «человек и мир» допускало свободу в выборе художественных средств, в том числе и открыто романтических, подсказанных декабристскими традициями борьбы за гуманистические идеалы против «мира-тюрьмы», против «немытой», жандармской, крепостнической России. Обращение к языку высоких страстей было чисто практической гражданской акцией Лермонтова.

Как и все прочие акции зрелого художника, она подверглась самоанализу в его лирике и в иронической поэме «Сказка для детей» (1839—1840). Одно из значительнейших произведений последних лет творчества поэта,<sup>43</sup> «Сказка для детей» является попыткой дать новую жизнь «эпическим поэмам», век которых «умчался». В этом намерении, очевидно, нашел частичное осуществление и давний замысел поэта написать сатирическую поэму о приключениях Демона. Короче говоря, «Сказка для детей» — сниженный вариант демонианы. Сниженный, но не униженный, как это следует из содержания поэмы, к сожалению, оставшейся незаконченной.

По жанровым признакам «Сказка для детей» — произведение сложное, в котором элементы фольклорно-сказочной поэтики сочетаются с элементами индивидуально-литературными, лиро-эпическими. Автор и начинает поэму с характеристики своей жанровой позиции, называя в качестве исходного формообразующего материала «пришедшие в упадок» повести в стихах (имеются в виду прежде всего шуточные повести Пушкина), свои собственные «эпические поэмы» и сказку. Указание в заглавии, что эта сказка — «для детей», имеет смысл иронический, так как содержание ее менее всего рассчитано на детское восприятие. Позднее Достоевский с тем же сарказмом озаглавил повесть «Маленький герой» в ее первоначальной редакции «Детской сказкой» (1857). Но жанровое определение поэмы Лермонтова как сказки обусловлено отчасти и прямыми основаниями, поскольку в ней имеются некоторые элементы фольклорно-сказочной и литературно-сказочной поэтики: устный сказ с установкой на удивительное, достоверность бытовых реалий в сочетании с фантастической ситуа-

<sup>43</sup> Белинский в обзоре литературы за 1842 год назвал «Сказку для детей», несмотря на ее незавершенность, «лучшим, самым зрелым из всех его произведений» (6, 533).

цией общения «земной героини» с потусторонними силами; мотив «спящей красавицы»; намек на мораль в эпилоге. Все это структурные детали волшебной сказки (эпитет «волшебный» неоднократно встречается и в самой лексике произведения). Но исходные жанровые элементы автором значительно деформированы. В отличие от народной сказки монолог в повествовании преобладает над диалогом, описание — над действием. «Сказка для детей» изобилует описаниями эмоциональных состояний действующих лиц, лирическими и шутливыми авторскими интонациями. Повествование в «Сказке» психологизировано — главным образом за счет речевых средств, — в то время как в народной сказке, особенно в сказках волшебных, психологические качества людей обнаруживаются скупо. Характерная для Лермонтова индивидуализации фольклорного материала приближает произведение к литературным жанрам поэмы, как это и произошло в «Беглеце», «Демоне» и «Мцыри», причем каждая из частей, образовавших в «сказке» новое жанровое единство видоизменена и обновлена по сравнению с традиционными формами. Эпическая поэма, все более сближаясь с повестью в стихах, сочетающей в свою очередь лирическое и сатирическое начала, с ее почти разговорной «легкостью» языка и свободной композицией, в то же время сохраняет и некоторые свойственные поэмам «высокости» стиля, — например, когда речь идет об явлениях социально-исторических, политических или нравственных («Преступный сон под сению палат», «... ликовал иль мучился порок» и т. д.). Характерно, что стилистически «Сказка» имеет общие черты не только с шутливыми поэмами Пушкина, но и с поэмой «Медный всадник» (широкий исторический фон, лиризм, в частности лирическое описание белых ночей в Петербурге, построенное на метафоризированной картине встречи «ночного полусвета» с «новой денницей» — строфа 10). Купающиеся в «пене вод» ступени дворцов на набережных Невы напоминают рассказчику о «роковых событиях» минувших лет (строфа 11). Возможно, что это продолжение мысли о «Медном всаднике», где петербургское наводнение стало кульминацией трагической судьбы человека, зависимого от стихий природы и от стихий истории. В «Сказке» человек трагически зависим от диктата времен с их социальными переменами (нисходящая история знатного боярского рода) и от диктата страстей (формирование души Нины). Маленькая Нина, при всем ее лирическом обаянии, — натура в потенции демоническая: «Для мук и счастья, для добра и зла В них пищи много...». Это один из первых в русской литературе сложных женских образов, создававшихся на психологической основе. Интерес писателя сосредоточен на процессе становления такой личности, его зависимости от обстоятельств, которые порождали и Арбениных и Печориных. Сходную задачу поставил перед собой позднее и Достоевский, намечая образ Красавицы (будущей Лизы) в романе «Бесы» и называя ее в черновых набросках «Печориным в юбке».

«Сказка для детей» создавалась почти одновременно с «Героем нашего времени», в 1839—1840 гг., и представляла собой заключительный этап в работе поэта над темой Демона. Известным подступом к «Сказке» в разработке демонической темы можно считать поэму «Сашка» (1836), где шутливо и как бы между строк представлена галерея разнообразных духов зла: хромой бес; черт «с рогами и когтями», «дух незримый... гордый, мрачный, злой, неотразимый»; «Домашний дух (по-русски домовый); как Мефистофель, быстрый и послушный»; «злбный бес» (4, 46, 78, 91, 95). В «Сказке» при том же шутливом отношении к иерархии форм демонианы («То был ли сам великий Сатана Иль мелкий бес из самых нечиновных» (4, 173) и т. д.) тема Демона находится не на периферии содержания поэмы, а входит в основную проблематику произведения. Небольшая, в несколько строк, зарисовка ночных «дел, Которых знать и черт бы не хотел», промелькнувшая в «нравственной поэме» «Сашка», разрастается в «Сказке» в ведущую линию повествования — монолог Мефистофеля, озирающего раскинувшуюся перед ним ночную панораму грешной земли. Сатирическое снижение могучего образа, долгое время волновавшего «юный ум» поэта, в последней поэме относительно. В самой декларации отречения от «волшебносладкой красоты» прежнего Демона есть некоторая литературная условность, так как Мефистофель «иного сорта» лишен зримых величественных форм, но не лишен высокой ценностной характеристики: «Жизнь, сила, чувство, зренье, голос, слух — И мысль — без тела — часто в видах разных...» (4, 174).

С точки зрения «углубления в действительность жизни» и живописного проникновения в русский быт высоко оценил неоконченную поэму Лермонтова Гоголь. По его словам, «Сказка» есть «лучшее стихотворение» поэта, в котором «демон» современности, демон «безочарования» «получает больше определенности и больше смысла».<sup>44</sup> Итак, зрелое творчество Лермонтова во всех его разновидностях — драматургии, поэмах, прозе, лирике — представляет образцы аналитического проникновения во внутренний мир человека, рассматриваемого в связях с поколением, обществом, вселенной.

Итогом художественных достижений собственного творчества, как и предшествующей литературы, является проза Лермонтова, открывающая в свою очередь новый период в истории отечественной словесности: «Герой нашего времени» стоит у истоков великих завоеваний психологического реализма. Но Лермонтов не остановился в развитии после создания «Героя нашего времени» и не ограничился своей устремленностью к прозе при всем ее историко-литературном значении. Прав был Белинский, когда в рецензии на «Петербургский сборник» писал: «Как ни хорош „Герой нашего времени“, но если б кто подумал, что Лермонтов

<sup>44</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952, с. 402.



впоследствии не мог бы написать чего-нибудь несравненно лучшего, то этим показал бы, что он не слишком высокого мнения о таланте Лермонтова» (9, 552).

Воспоминания современников, черновые заметки и наброски планов поэта говорят о том, как много еще было им задумано и намечено. Неосуществленным остался фундаментальный замысел исторического романа из трех эпох русской жизни, непосредственно предвосхищающий замысел «Войны и мира» Толстого. Как предполагают исследователи, под пером поэта только еще начал возникать цикл стихотворений с общим заглавием «Восток». Только некоторые из них (написанные в 1841 г. «Спор», «Тамара», «Свиданье») внесены в последнюю записную книжку писателя, оставшуюся незаполненной. К 1839—1841 гг. относятся и такие шедевры поэзии Лермонтова, как «Памяти А. И. Одоевского», «Три пальмы», «Дары Терека», «Казачья колыбельная песня», «М. А. Щербатовой», «Валерик», «Родина», «Утес», «Листок», «Выхожу один я на дорогу», «Пророк» и многие, многие другие. Их было бы неизмеримо больше, если бы не сбылись пророческие слова самого поэта: «Оборвана цепь жизни молодой...».

Не всегда учитывается тот факт, что последние аккорды писательской деятельности Лермонтова — аккорды поэтические. После «Героя нашего времени» создавались не только лирические шедевры, но и поэмы «Мцыри», «Сказка для детей», перерабатывался «Демон». В ряде поздних произведений — в лирике, в «Сказке...» — поэт говорит о своих изменившихся литературных вкусах, о влечении к простоте, об отталкивании от «безобразной красоты» романтических образов.

Нельзя понимать в прямом смысле многое в этих поэтических декларациях. «Родина», «Валерик», «Завещание» — все стихотворные новеллы последних лет — действительно написаны с небывалой простотой и естественностью. Лирические признания поэта в большинстве случаев действительно имеют тональность «тихого разговора», о чем говорится в стихотворении, вписанном в альбом С. Н. Карамзиной (1841). Но как шуточные поэмы Лермонтова сохранили в себе и «высокий» эмоциональный строй, так и «тихие» стихотворения Лермонтова несут в себе отзвук «шумных бурь природы», «тайных бурь страстей». «Мера» нового вкуса Лермонтова как особенность его реалистической позиции допускала в произведениях, отражавших правду действительной жизни, романтические образы, многозначные символы, язык открытых страстей. Многое, казалось бы, осталось у поэта прежним — и вместе с тем изменилось. По справедливому заключению Белинского, в поэзии Лермонтова «кроются все стихии поэзии» — и в этом был «залог ее будущего, великого развития» (4, 502).

С высот критической мысли, обращенной к реальному миру вещей и социально-нравственных отношений, Лермонтов предвосхитил многие художественные открытия реалистической литературы второй половины XIX в.

ПОЭЗИЯ 1840-х гг.

Сороковые годы XIX в. — одна из самых «непоэтических» эпох в русской литературе. Очевидно и безусловно господство прозы, интерес к которой вызван тем, что именно этот род художественного творчества оказывается способным выразить тенденции литературного развития той поры. Как писал один из литераторов 40-х гг.,

... смешно в наш век утилитарный  
 Для рифм, цезур и прочих пустяков  
 Идти в толпе едва ли не бездарной  
 Поэтов наших: стоит ли трудов  
 Писать стихи — товар неблагодарный!

А потому давно мое перо,  
 Покинув мир поэзии бесплодной,  
 Покорно стало прозе благородной.

(А. И. Пальм. «В альбом М. В. Г.»,  
 1846) <sup>1</sup>

Идейно проза идет впереди поэзии, будучи в значительно большей степени связана с общественным движением эпохи. Прозаические жанры в 40-е гг. решительно оттесняют лирику, неожиданно скромную и невыразительную после ее могучего взлета в творчестве Пушкина, Лермонтова, Кольцова. В это время в свет выходит сравнительно мало поэтических сборников (появление их, как правило, остается незамеченным), с большой неохотой публикуют стихи и журналы. На смену поэтическому творчеству пришло умение рифмовать, обязательное для каждого образованного человека: по выражению современника, «писание стихов было тогда (в 40-е гг., — И. Ч.) дипломом на интеллигенцию». <sup>2</sup> «Жалкое положение» — по определению Белинского — поэзии

<sup>1</sup> Поэты-петрашевцы. Л., 1957, с. 122.

<sup>2</sup> Гончаров И. А. Собр. соч., т. 8. М., 1955, с. 75.

в этот «прозаический период» нашей литературы неоднократно отмечается в критических статьях 1840-х гг.<sup>3</sup>

Контингент литераторов-поэтов, действовавших в 40-е гг., по своему составу крайне неоднороден — и в отношении идеологических устремлений, и в отношении эстетической программы. Между тем есть все основания выделять 40-е гг. XIX в. в особый период в развитии русской поэзии — именно как период подготовки качественно нового ее этапа, как период художественных исканий. Ощущение невозможности далее следовать старым образцам заставляет многих поэтов старшего поколения оставить перо. По замечанию В. Г. Белинского, «столичные поэты сделались как-то умереннее — оттого ли, что одни уже повыписались, а другие догадались, что стихи должны быть слишком и слишком хороши, чтоб их стали теперь читать...» (6, 533). Это один из безусловных симптомов кризиса в поэзии, выход из которого мог быть найден лишь на пути радикального обновления поэтического мышления и языка.

Эволюция поэзии в 40-е гг. необходимо должна быть поставлена в связь с идейно-теоретическими исканиями той поры и их социальным содержанием. Уже становилось заметным известное оживление в общественной жизни страны, постепенно освобождавшейся от более чем десятилетней «депрессии», вызванной крахом декабрьского восстания. Усиливается интерес к социальным проблемам, среди оппозиционно настроенной интеллигенции все большую роль начинает играть ее разночинская прослойка. Рост демократических сил, зарождение и постепенное оформление передовой революционно-демократической мысли — отличительные черты 40-х гг. как определенного периода в развитии русского освободительного движения.

Поэтическое содержание литературной эпохи предыдущих десятилетий определялось творчеством писателей, явившихся вершинами в истории русской поэзии (1820-е гг. — пушкинский период; 1830-е — лермонтовский). 40-е гг. решительно противостоят предшествующим периодам в развитии поэзии именно отсутствием, условно говоря, «главы школы», чье творчество отразило бы характерные черты поэтического времени.<sup>4</sup> Такое имя возможно будет назвать несколько позже — в 50-е гг., годы расцвета творчества Н. А. Некрасова, представляющего собой следующую за

<sup>3</sup> См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, с. 526—527, 533; т. 8, с. 94—95; т. 9, с. 392; т. 10, с. 33. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию). — См. также статьи В. Н. Майкова о сборнике стихотворений А. Н. Плещеева, вышедшем в 1846 г., и Н. А. Некрасова «Русские второстепенные поэты»: *Майков В.* Критические опыты. СПб, 1891, с. 129; *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 9. М., 1950, с. 190—193. (Ниже все ссылки даются по этому изданию).

<sup>4</sup> Ср. в рецензии Некрасова на «Дамский альбом, составленный из отборных страниц русской поэзии» (СПб., 1854): «...сильного деятеля-поэта, равного Пушкину или даже Лермонтову, наша литература теперь не имеет» (9, 243).

Лермонтовым веку в развитии русской поэзии. После Лермонтова именно Некрасову суждено будет сказать «новое слово» в поэзии. В этом смысле он, по словам Ф. М. Достоевского, «должен прямо стоять вслед за Пушкиным и Лермонтовым».<sup>5</sup> В 40-е гг. Некрасов еще только готовится к тому, чтобы сказать это «новое слово». Он один из тех, кто пытается в поэзии по-новому решать задачи, стоящие в это время перед русской литературой. Еще сильны и устойчивы литературно-эстетические позиции уходящего поколения, но именно поиск, эксперимент — в отношении и тематического репертуара, и идеологического наполнения, и изобразительных средств — определяющая черта творчества большинства поэтов, действовавших в 40-е гг. Это в известной степени относится и к тем, кто как будто еще вполне во власти традиций прошлых лет. Здесь, быть может, перемены не столь очевидны, но они есть; это не полное отрицание, не революционный взрыв, но определенная эволюция, трансформация мотивов и образов, некоторое смещение акцентов, свидетельствующие о несомненной тенденции к преодолению прежней идейно-эстетической системы.

## 1

Одно из наиболее ярких проявлений связи 40-х гг. с предшествующим литературным периодом — достаточно широкое распространение и устойчивость традиций романтизма, романтического мироощущения, романтической поэтики. В начале 40-х гг. еще весьма популярны поэтические эффе́кты, экзотический антураж, пряная эротика вульгарного романтизма. «Библиотека для чтения» охотно печатает подражателей Бенедиктова: в их сочинениях привлекает «гремучий» стих и необычайная красочность и яркость поэтического стиля. «Почитателей таланта г. Бенедиктова даже и теперь тьма-тьмуца», — писал Белинский в 1845 г. (9, 260).<sup>6</sup>

В 40-е гг. не менее сильно обаяние «правды лермонтовской поэзии» — «горя, или лучше сказать, отчаяния, вследствие сознания своего одиночества, своей разъединенности с жизнью».<sup>7</sup> Вместе с тем еще значителен интерес и к литературным опытам Любимудров, «поэзии мысли» 1830-х гг. Именно от этого поэтиче-

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. художественных произведений, т. 12. М.—Л., 1929, с. 348.

<sup>6</sup> В то же время «бенедиктовщина», как и всякое другое проявление эпигонского романтизма (поздний Н. М. Языков, Н. В. Кукольник), становится предметом многочисленных пародий. Особенно примечательны в этом отношении стихотворения Нового поэта (И. И. Панаева), пародирующие романтические штампы (сюжеты о гениях и толпе, «испанская» и прочая экзотика любовной лирики, чрезвычайное распространение подражаний Гейне и др.) и «салоппное» сочинительство (пародии на Ростопчину).

<sup>7</sup> См.: Григорьев А Соч., т. 1. СПб., 1876, с. 161.

ского материала берет свое начало весьма существенное для 40-х гг. явление — так называемая «рефлективная поэзия».<sup>8</sup> Понятие «рефлективной поэзии» связывается в первую очередь с именами участников кружка Н. В. Станкевича, начинавших в 1830-е гг. Их поэзия явилась выражением настроений эпохи «общественного недуга», эпохи утраты надежд, крушения идеалов. Творчество поэтов кружка Станкевича, тесно связанное с поэзией Д. В. Веневитинова и его окружения, в то же время значительно отличается от поэтических абстракций Любоумров, посвятивших себя познанию всеобщих законов бытия и человеческого духа, увлеченных эстетикой и философией искусства. У Станкевича и поэтов его круга идейно-тематический диапазон значительно сужен; их главное внимание сосредоточено на проблемах этических. Станкевича и его друзей волнуют вопросы назначения, роли человеческой личности в мире действительности; не случайны в их поэзии обращения к образам известных исторических деятелей — «Куликово поле» (1832) и «Чаша» (1833) В. И. Красова или «Медный всадник» (1838) И. П. Ключникова. У поэтов кружка Станкевича значительно усилен момент самоанализа, самоуглубления, рефлективного размышления. В творчестве В. И. Красова (1810—1854) и И. П. Ключникова (1811—1895), поэтов наиболее профессиональных в кружке Станкевича, этот поворот особенно заметен; их рефлексия носит подчеркнуто психологический характер.<sup>9</sup> Поэзия Красова и Ключникова — это лирическое самораскрытие погруженного в самоанализ героя, человека высокой духовности, напряженной внутренней жизни. Героическим помыслам героя не дано осуществиться в мире, исполненном противоречий, роковых сил, неотвратимо преследующих человека. Это вызывает у него стремление к познанию собственного я, желание осознать себя в отношении к окружающим явлениям жизни. Строго последовательная аналитическая мысль оказывается разрушительной; она порождает состояние разочарования, безысходной тоски и отчаяния, парализует волю, убивает всякую способность к действию. Чувство обреченности, скорбь и горечь выливаются в бессильных lamentациях — лирических излияниях, на первый взгляд глубоко интимных, но по существу своему явившихся выражением общественного сознания эпохи. «... наш век есть по преимуществу век рефлексии», — писал в 1840 г. Белинский (4, 254). «Безверие в действительность чувства и мысли», «охлаждение к жизни», по мысли критика, суть явления «переходного состояния духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет». «Тут-то и возникает в нем то, —

<sup>8</sup> С «поэзией мысли» генетически связано и лирическое творчество славянофилов — К. С. Аксакова (1817—1860) и в 40-е гг. А. С. Хомякова (1804—1860), — любопытное как явление идейной жизни эпохи, но не слишком интересное в поэтическом отношении (см.: Поэты 1840—1850-х годов. Л., 1972, с. 48—50).

<sup>9</sup> См. об этом: *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974, с. 143.

продолжает Белинский, — что на простом языке называется и „хандрою“, и „ипохондриею“, и „мнительностью“, и „сомнением“, и другими словами, далеко не выражающими сущности явления, и что на языке философском называется *рефлексиею*. . . В состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем» (4, 253).

Образ рефльтирующей личности с ее разорванным сознанием особенно характерен для поэзии Ключникова. В герое лирики Ключникова в значительной степени воплотились черты духовного облика самого поэта: это вечное «вникание», «беспрестанное погружение» в себя, «апатическое бессилие». Как вспоминал еще один участник кружка Станкевича — М. А. Бакунин, «старинная мысль его, что всякий человек должен быть полезен обществу, и что он не приносит ему никакой пользы, достигла в нем полного развития и превратилась в *idée fixe*». <sup>10</sup> Горькие сетования поэта облечены в принятые романтизмом устойчивые формулы, традиционные метафорические образы: «прошлое — обман», «будущность — бесцветная пустота», «слезы упоенья», «житейский океан», «тоска неземная», «грязь земных страстей», «безвременные могилы», «холодное удивленье», «цвет поблеклый», «адская мука сомненья». Однако стилистическую стихию лирики Ключникова нельзя назвать однородной; нередко вторжение слов иной стилиевой окраски:

Опять оно, опять былое!  
Какая глупость — черт возьми! —  
От жирных праздников земли  
Тянуться в небо голубое,  
На шаг подняться — и потом  
Преважно шлепнуть в грязь лицом!  
И как давно, и сколько раз  
Я отрекался от проказ  
И от чувствительных оказий;  
И вот опять душа болит,  
И вот опять мечта шалит  
И лезет сдуру в мир фантазий. . .

(«Элегия», 1838) <sup>11</sup>

Функция нарочито огрубленной лексики в том, чтобы сообщить стихотворению отчетливо иронический оттенок. Ирония, как известно, непрменный элемент «философической элегии» (не отменяющий фантазию); она как бы снимает противоречия действительности, давая выход чисто субъективному началу.

Уже в 1839 г. появляется стихотворение Ключникова «Собирателям моих элегий», открывающееся строками:

Я не поэт! Страстей могучих лава  
В груди давно уж не кипит! <sup>12</sup>

<sup>10</sup> Бакунин М. А. Собр. соч. и писем. 1828—1876, т. 2. М., 1934, с. 242.

<sup>11</sup> Поэты кружка Станкевича. М.—Л., 1964, с. 496.

<sup>12</sup> Там же, с. 509.

В начале 1840-х гг. Ключников оставляет поэзию (в это время он пробует себя и в прозе, что весьма в духе общего для той поры тяготения к прозаическим жанрам); его уход от литературных занятий вполне закономерен и обусловлен всем ходом творческого развития поэта.

Лирика Красова в общем меньше отмечена индивидуальностью ее автора; его элегии, как правило, достаточно традиционны. Самоизлияния отвергнутого жестоким миром героя, утратившего юношеские надежды и идеалы, но порою возвращающегося к высокой мечте, открывающей ему радость бытия, переданы с помощью определенных вариаций распространенных романтических клише («Элегия» («Я скучен для людей...»), 1834; «Грусть», 1835; «Мечта», 1839; «Воспоминание», 1840). Поэт не чужд и «лирики страстей» вульгарного романтизма («Она», 1840; «Стансы к Дездемоне», 1840), испанских сюжетов («Песня Лауры», 1840) и восточной экзотики («Подражание восточному», 1841).

Известная «литературность», ориентация на поэтические образцы не исключали искренности и глубины чувства в лирике Красова, воспринимаемой как исповедь «несчастливого поколения». Связи с Лермонтовым чрезвычайно устойчивы; мотивы лермонтовской «Думы», например, развиты в стихотворении «Как до времени...» (1840-е гг.), в котором наиболее определенно отразилось мировосприятие автора и поэтов его круга, послужившее общей идеологической основой их творчества:

Как до времени, прежде старости  
Мы дотла сожгли наши радости.  
Хоть и нет седины в молодых кудрях,  
Хоть не тух огонь в молодых очах,

Хоть и кровь кипит, у нас силы есть,  
А мы отжили, хоть в могилу несть.  
Лишь в одном у нас нет сомнения:  
Мы — несчастное поколение.

Перед нами жизнь безотрадная —  
Не пробудится сердце хладное.  
Нам чуть тридцать лет, а уж жизни нет, —  
Без плода упал наш весенний цвет.<sup>13</sup>

«Рефлексивная» поэзия оказалась достаточно устойчивой. Если к началу 40-х гг. она перестает существовать в творчестве Ключникова и Красова, то лирику Э. И. Губера, Н. П. Огарева, А. Н. Плещеева, Аполлона Григорьева, И. С. Аксакова, в известной степени И. С. Тургенева определяет именно «рефлексивное» начало. «Мало людей, которых бы не коснулось ее (рефлексии, — И. Ч.) тлетворное дыхание», — писал А. Григорьев. «Требовать

<sup>13</sup> Там же, с. 276.

от действительности не того, что она дает на самом деле, а того, о чем мы наперед гадали; приступать ко всякому живому явлению с отвлеченною и, следовательно, уже мертвою заднею мыслью; отшатнуться от действительности, как только она противопоставит отпор требованиям нашего я, и замкнуться гордо в самого себя — таковы самые обыкновенные моменты этой болезни, ее неизбежные схемы». <sup>14</sup>

Наиболее выразительно в этом отношении творчество Э. И. Губера (1814—1847), эмоциональный тон поэзии которого определили и идейная атмосфера эпохи, и индивидуальный жизненный опыт. В становлении личности Губера-поэта значительна роль И. А. Фесслера, немецкого ученого и общественного деятеля, который полагал неперменным условием духовного развития и нравственного воспитания личности знакомство с действительным миром во всем его многообразии, активное вторжение в жизнь, осуществление своего высокого предназначения. Столкновение с реальностью оказалось для Губера трагическим (запрещение перевода «Фауста», интерес к которому был также вызван в известной степени общением с Фесслером; враждебность служебной среды, постоянные материальные лишения); будучи не в состоянии принять полностью философские теории своего духовного наставника, он утрачивает душевное равновесие, оказываясь целиком во власти борьбы противоположных начал: веры и безверия, восторга и отчаяния, порывов к свободе и призывов к смирению, жажды жизни и желания смерти.. «С блестящими замыслами я вышел на поприще жизни, — писал Губер в 1847 г., — с жадностью приобретал познания; не довольствуясь верой, я искал убеждения; спокойствием души я заплатил за скудное знание. Три года я убил на изучение философии во всех ее направлениях, а результат этого изучения был горькое сознание нашей немощи и перевод „Фауста“». <sup>15</sup>

Губеру чрезвычайно близок весь идейно-эстетический комплекс романтизма 1830-х гг.: для него также значительна тема поэта, не понятого толпой гения, «жреца» искусства («Судьба поэта», 1833; «Награда поэта», 1837; «Поэт», 1840); Губер так же стремится к повышенной экспрессивности, эмоциональной напряженности стиха. — Характерно его обращение, с одной стороны, к традиции немецкой баллады с ее сгущенно мрачным колоритом («Мертвая красавица», 1841), а с другой — к экзотическим сюжетам, восточной тематике («Цыганка», 1840). Несколько особняком стоит поэма «Прометей» 1845 г. (так же, как и стихотворение «Новгород», между 1838 и 1840 гг.) — в ней героиня русского революционного романтизма 1820-х гг. (герой — титан, свободолюбец, богоборец); однако общий мрачный фон, трагический финал — выражение романтического восприятия 1830-х гг. К поэзии

<sup>14</sup> Григорьев А. Собр. соч., вып. 7. М., 1915, с. 87.

<sup>15</sup> Губер Э. И. Соч., т. 3. СПб., 1860, с. 278.



30-х гг. тяготеет и образный строй поэмы, общая стилистическая окраска — грандиозность, космизм поэтических картин, масштабность, максимализм образов. Поэтический язык Губера вообще воспринимается как известный стереотип; но за романтическими трафаретами («разбитое сердце», «холодный смех», «стон сердечных огорчений», «святыня вдохновений», «храм души моей») — подлинный драматизм человеческой судьбы, трагедия гибели личности, трагедия «больного поколения». Лермонтовская тема, мотивы его гражданских медитаций, в первую очередь «Думы», настойчиво звучат в стихах Губера («Расчет», 1843; «Проклятие», 1844). У Губера отчетливо стремление отмежеваться от многочисленных эпигонов с их «мелочными страданиями» и «бесмысленными страстями»:

Что общего у нас? Нам ваши песни чужды,  
Нам ваши жалобы смешны;  
Вы плачете шутя, а нам другие нужды,  
Другие слезы нам даны.<sup>16</sup>

«Рефлексивная» поэзия не была столь однообразна, как это может показаться на первый взгляд. В творчестве каждого из тех, кто отдал дань поэзии размышления, она раскрывалась какой-то определенной своей стороной; общие для «рефлексивной» поэзии «сюжеты», канонические мотивы получали у разных поэтов различные оттенки, различной была и их эволюция.

Мотивы пессимизма, «сомнения мучительного и злого» предельно заострены в лирике А. А. Григорьева (1822—1864). «Болезненный» характер поэзии страдания у Григорьева особенно заметен: именно у него явственны мотивы «наслажденья» страданием, душевной мукой, в которых Белинский видел «не нормальное состояние человека, а романтическую искаженность чувства и смысла» (9, 594). «Рефлексивные» стихотворения Григорьева во многом ориентированы на поэзию Г. Гейне, в лирике которого русские романтики 1830—1840-х гг. находили высшее выражение «больного эгоизма» (слова Григорьева) современного человека.<sup>17</sup>

Немало образцов типично «рефлексивной» лирики — стихотворений, заключающих в себе излияния больной души поэта, томимого «тревожными, напрасными желаниями», «странною тоскою», в поэзии Тургенева 40-х гг. («Грустно мне, но не приходят слезы...», 1838; «Долгие, белые тучи плывут...», 1841 или 1842; «Когда я молюсь...», 1843; «Толпа», 1843; «Один, опять один я...», 1844).<sup>18</sup> Характерно, однако, что в отдельных случаях переживания страдающего героя переданы не без некоторой доли иронии. В этом отношении Тургеневу близка лирика «лишнего

<sup>16</sup> Поэты 1840—1850-х годов, с. 155.

<sup>17</sup> См.: Григорьев А. Избранные произведения. Л., 1959.

<sup>18</sup> См.: Тургенев П. С. Стихотворения и поэмы. Л., 1970.

человека» И. С. Аксакова (1823—1886; в 40-е гг. почти не печатался), сочетающая в себе и безусловное сочувствие горестным размышлениям отступившего перед «твердыней зла» героя («груд пустой», «холодная тоска», «скорбь души», «моей души печаль и туга») и его глубокое осуждение («Мы все страдаем и тоскуем...», 1846 или 1847).<sup>19</sup> Любопытна несколько более поздняя (конец 50-х гг.) автохарактеристика аксаковских стихов, содержащаяся в письме И. Аксакова к Н. С. Соханской (Кохановской) от 9 сентября 1859 г.: «Все мои стихи носят на себе такой след николаевского удушья, что едва ли теперь будут кому-либо понятны и имеют теперь чисто один исторический интерес. От этого, напечатав в V книге „Беседы“ четыре старые пьесы, я назвал их „стихотворениями старого периода“. Новый начался, но не для моей поэзии; сомневаюсь, чтобы удалось мне перестроить „лиру“ на новый лад, а прежний уже устарел и самому мне надоел до нельзя. Людям, измученным анализом, отрицательным и критическим направлением, едва ли доступен синтезис и положительное отношение к жизни, столько чаемое и желанное ими».<sup>20</sup>

Не менее сильно «рефлексивное» начало у Н. П. Огарева (1813—1877). Содержание его поэзии, по определению одного из современников Огарева, — «тоска сердца, бесконечно нежного, бесконечно способного любить и верить — и разбитого противоречиями действительности...».<sup>21</sup> Особый оттенок поэзии Огарева придает наиболее отчетливо выраженная историческая и социальная ее обусловленность. Духовная и житейская биография поэта (воспитание в духе декабристских идеалов, впечатления от разгрома восстания и последующего террора, участие в политической жизни общества, арест и ссылки, неудачи в хозяйственных преобразованиях) позволяет увидеть конкретные истоки его скорбных ламентаций — «Недуг, рожденный духом тьмы И века странной пустотою» (у Огарева есть и прямые отклики на политические события современности: «Упование. Год 1848», 1848; «1849 год», 1849). В творчестве Огарева заметно ослабевают связи с «поэзией мысли», от которой начиналась «рефлексивная» лирика 40-х гг. Истоки разлада поэта с миром и самим собой, сознание собственного бессилия, душевной опустошенности («С моей измученной душою...», 1837; «Смутные мгновенья», 1838; «Разлад», 1840; «Друзьям», нач. 1840-х гг.; «Разорванность», 1841—1842 (?); «Хандра», нач. 1840-х гг.), не исключаящих веры в светлые начала жизни («Среди могил я в час ночной...», 1838; «Монологи», IV, 1844—1847), не есть результат чисто умозрительных размышлений, но отражение многообразных связей поэта с живой действительностью. В поэме

<sup>19</sup> См.: Аксаков И. С. Стихотворения и поэмы. М., 1960.

<sup>20</sup> Рус. обозрение, 1897, № 2, с. 594.

<sup>21</sup> Москвитянин, 1853, № 1, отд. V, с. 38.

1840—1841 гг. «Юмор»<sup>22</sup> прямо указаны причины «высокого страдания». Это «политический наш быт» — крепостное право, монархический режим («И долго деспотизм лукавый, Опершись злобно на штыки И развращая наши нравы, Ругаться будет над людьми»), преследование свободной мысли и литературы («Чуть есть талант, уж с ранних лет — Иль под надзор он полицейской Попад, иль вовсе сослан он»)<sup>23</sup>.

Характерное для Огарева отдаление от «поэзии мысли» по своему проявилось и в эмоционально-стилистической окраске его стихотворений, отличающихся прежде всего необыкновенной лиричностью, мягкостью, «элегичностью» интонаций, эмоциональной приглушенностью. В отдельных случаях Огарев не чужд стилистических излишеств романтизма, архаичности и тяжеловесности «интеллектуального» языка («Цветок», 1839; «Слава», 1830-е гг.; «Прометей», 1841), но гораздо более характерно для него стремление к простоте поэтического выражения («С полуночи ветер холодный подул...», 1839; «Осеннее чувство», 1839; «Ночь» («Тихо в моей комнатке...»), 1839; «Мгновение», 1839; «Желание покоя», 1839; «Город», 1830-е гг.; «Туман над тусклою рекой...», 1840; «Ночь туманная темна...», 1839—1840(?)).

Специфическая конкретизация общих мотивов «рефлексивной» лирики, наполнение их социальным содержанием отличает поэтическое творчество петрашевцев. В кружке первых русских социалистов было немало начинающих литераторов. Ф. М. Достоевскому и М. Е. Салтыкову предстояло вписать славные страницы в историю отечественной прозы; об этом свидетельствовали уже их первые произведения, созданные в середине 1840-х гг. Поэтических дарований подобного масштаба в кружке не было. Выделяется А. Н. Плещеев (1825—1893), затем С. Ф. Дуров (1816—1869), А. И. Пальм (1822—1885). Писали стихи А. П. Баласогло (1813—?), Д. Д. Ахшарумов (1823—1910). Круг поэтов, в творчестве своем испытавших влияние социалистических идей, достаточно широк. А. А. Григорьев, например, не будучи членом кружка Петрашевского, тем не менее в ряде своих стихотворений 1840-х гг. близок учению социалистов-утопистов. В этом смысле характерно его обращение к теме города с его пороками («Город» («Да, я люблю его, громадный, гордый град...»), 1845; «Город» («Великолепный град! пускай тебя иной...»), 1845), к теме народной вольности, народной революции, воспринимаемой в свете идей «христианского социализма» («Когда колокола торжественно звучат...», 1846; «Нет, не рожден я биться лбом...», 1840-е гг.).

---

<sup>22</sup> Это условное обозначение жанра; произведение представляет собой собрание лирических монологов, как бы лирический дневник поэта: «Что я писал вам в этот раз? Письмо ли это или ода, Или элегия?.. (Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы. Л., 1956, с. 432).

<sup>23</sup> Там же, с. 397 и 439.

Лирика петрашевцев не представляет такого в общем целостного явления, как, скажем, творчество Любомудров, выступивших со своей весьма определенной эстетической программой, с четко сформулированными принципами подхода к поэтическому материалу. Для поэтов-петрашевцев общим был интерес к идеям утопического социализма; эта увлеченность воодушевляла их поэзию, определяла ее известное своеобразие. В лирике петрашевцев нашла свое выражение мучительная рефлексия как отличительная черта сознания мыслящего человека 1840-х гг., жизнь и деятельность которого находится в противоречии с его социалистическими убеждениями.<sup>24</sup> По словам А. И. Герцена, круг участников кружка Петрашевского и их друзей составляли «люди молодые, даровитые, чрезвычайно умные и чрезвычайно образованные, но *нервные, болезненные и поломанные*».<sup>25</sup> В «рефлексивной поэзии» петрашевцев не случайно поэтому переплетение прямо противоположных мотивов — оптимизма и разочарования, веры и безверия, призывов к подвигу и сознания своего бессилия. У Плещеева, например, устойчиво ощущение близости «часа последней битвы», его широкоизвестное стихотворение «Вперед! без страха и сомненья...» (1846) исполнено энергии и энтузиазма (см. также «Сон», 1846) — и здесь же горькие строки о бесплодности борьбы, об обреченности героя-избранника («Страдал он в жизни много, много...», 1846; «К чему мечтать о том, что *после* будет с нами...», 1846).<sup>26</sup> «Души расстроенной тяжелые болезни», вызванные борьбой «сомненья с истиной» (стихотворение Дурова «Анакреон», 1846), — следствие впечатлений действительности; абстрактные зло и порок, вызывавшие горькие сетования старших современников, теперь в достаточной степени конкретизированы:

В ужасной наготе еще не представляли  
 Мне бедствия тогда страны моей родной,  
 И муки братьев дух еще не волновали;  
 Но ныне он прозрел, и чужд ему покой!

(А. Н. Плещеев. «На зов друзей»,  
 1845)

Я слышал ближних вопль, я видел их мученья,  
 Я предрассудка власть повсюду находил;  
 И страшно стало мне! и мрачный дух сомненья,  
 Ужасный дух меня впервые посетил!

(А. Н. Плещеев. «Странник», 1845)

Куда ни подойдешь, куда ни кинешь взгляд —  
 Везде встречаются то нищих бледный ряд,

<sup>24</sup> См.: Куприянова Е. Н. Идеи социализма в русской литературе 30—40-х годов. — В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969, с. 144—145.

<sup>25</sup> Герцен А. И. Собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 343 (курсив мой, — Н. Ч.).

<sup>26</sup> Поэты-петрашевцы, с. 265—267, 269—273.

То лица желтые вернувшихся из ссылки,  
То гроб с процессией, то бедные носилки...

(С. Ф. Дуров. «В. В. Толбину», 1847) <sup>27</sup>

Слова Майкова, сказанные им в 1846 г. по поводу первого сборника Плещеева, могут быть отнесены к творчеству каждого из поэтов-петрашевцев: «... он сильно сочувствует вопросам своего времени, страдает всеми недугами века, болезненно мучится несовершенствами общества и сгорает нетщечно жаждой споспешествовать его совершенствованию и торжеству на земле истины, любви и братства». <sup>28</sup> Эта особенность поэзии петрашевцев обусловлена направлением деятельности их кружка, которая носила более массовый, пропагандистский характер по сравнению с практикой литературно-философских обществ 1830-х гг. При безусловной связи с идеологическим движением 1830-х гг. (так, например, А. П. Баласогло пришел к петрашевцам от любомудров и круга «Московского вестника») <sup>29</sup> петрашевцы противопоставили увлечению абстрактными построениями немецких философов свои попытки с помощью учения французских социалистов-утопистов отыскать пути и способы преобразования общества (здесь очевидна связь петрашевцев с сен-симонизмом кружка Герцена—Огарева):

Сильнее стучи и тревогой  
Ты спящих от сна пробуди!  
Вот смысл глубочайший искусства,  
А сам маршируй впереди!

Вот Гегель! Вот книжная мудрость!  
Вот дух философских начал!  
Давно я постиг эту тайну,  
Давно барабанщиком стал!

(А. Н. Плещеев. «Возьми барабан  
и не бойся...»  
Из Гейне, 1846) <sup>30</sup>

Тема поэта, его общественной миссии — центральная для романтизма 1830-х гг. — решается у петрашевцев в духе все того же сближения идейной жизни общества с его практической деятельностью:

Провозглашать любви ученье  
Повсюду — нищим, богачам —  
Удел поэта...

(А. Н. Плещеев. «Любовь певца»,  
1845) <sup>31</sup>

<sup>27</sup> См.: там же, с. 192, 258, 262, 219.

<sup>28</sup> Майков В. Критические опыты, с. 130.

<sup>29</sup> Ср. у Герцена: «Петрашевцы... прямо из немецкой философии шли в фалангу Фурье...» (Герцен А. И. Собр. соч., т. 10, с. 344).

<sup>30</sup> Поэты-петрашевцы, с. 274.

<sup>31</sup> Там же, с. 263.

Лирика петрашевцев целиком построена на традиционной поэтической символике; однако современниками она воспринималась как выражение совершенно определенных идей — идей утопического социализма. Именно в этом смысле возможно говорить о конкретизации у петрашевцев ходовых мотивов «рефлективной» лирики (и, с другой стороны, об известном преодолении душевной раздвоенности). Поэтический язык петрашевцев — это своеобразный шифр, несколько устойчивых формул, переходящих из одного стихотворения в другое: «учения любви и правды», «золотые сны», «луч правды», «глагол истины», «священной истины закон»; с другой стороны, это «жрецы греха и лжи», «жрецы Ваала», «рабы греха, рабы постыдной суеты», «тина зла и праздности». С помощью подобных условных обозначений поэт вводит в текст идеологический материал, связанный с теориями французских социалистов-утопистов. Такова же функция очень характерных для поэтов-петрашевцев аллегорических образов (туча, несущая грозу; странник, пилигрим в пустыне, пророк-обличитель), аллегорических пейзажных зарисовок («Напутное желание», 1844; «Перед грозой», 1846, А. И. Пальма). Все это — проявление известной связи с поэтикой декабристской лирики (аллюзионный характер стихов, слова-сигналы), близкой петрашевцам своим гражданственно-патриотическим пафосом; в целом же поэзии петрашевцев гораздо ближе лермонтовская традиция, негодующий пессимизм гражданских медитаций поэта, образно-стилистические и языковые нормы романтизма 1830-х гг. (усложненность языка, эмоциональная напряженность речи, внутренняя экспрессия (особенно у А. П. Баласогло), использование библейских мотивов и образов (Дуров, Плещеев и др.)).

В жанровом отношении «рефлективная» поэзия в общем довольно однообразна. Как правило, это элегическая лирика; «унылая» элегия Жуковского и Батюшкова, традиционное содержание которой составляло грустное, меланхолическое размышление, сетования по поводу раннего угасания чувств, охлаждения души, явилась тем жанром, который наиболее соответствовал поэтическим устремлениям поэтов-лириков «рефлективного» направления. Однако «классическая» элегия в чистом виде в их творчестве встречается нечасто; заметны тенденции к ее разрушению, «разбавлению» стиливыми и метрико-интонационными элементами песни и романса. Элегии Красова еще в большинстве случаев содержат указание на жанр в самом заглавии, и это, возможно, связано со стремлением поэта подчеркнуть жанровую определенность стихотворений; в «рефлективной» лирике, например Ключниковой, Губера, Огарева, как правило, жанровое обозначение отсутствует; автор тем самым оставляет за собой право на известную свободу в отношении устойчивых жанрово-стилевых норм. Эта тенденция к все большему разрушению привыч-

ных жанровых представлений выразилась в особом внимании «рефлективных» поэтов к песне и романсу, формам лирической поэзии с наименее отчетливыми жанровыми признаками.<sup>32</sup>

## 2

С элегической, медитативной лирикой «рефлектирующих» поэтов определенным образом связано другое явление, чрезвычайно существенное для поэзии 1840-х гг.: возрождение антологической традиции. По словам критика «Отечественных записок», «антологическая поэзия в европейской и в нашей литературе в последнее время... оказала ту услугу, что постоянно служила противодействием туманному, мечтательному и неопределенному стремлению поэтов; она постоянно напоминала нам о красотах природы, которыми проникнуты были древние и которые постоянно забывали наши поэты второй руки, заключающиеся или в сферу собственного я, или постоянно гнавшиеся за выражением требований века, романтики — очарованные и разочарованные».<sup>33</sup>

Интерес к антологическому роду в 40-е гг. вызван утомлением от «болезненной поэзии», стремлением обновить общую эмоциональную настроенность современной лирики. «Куда как надоел элегий современных Плаксивый тон...» — восклицал в 1846 г. А. Н. Майков.<sup>34</sup>

Как известно, уже в начале 40-х гг. к антологическим стихотворениям охотно обращаются А. Н. Майков, Н. Ф. Щербина, А. А. Фет; пробуют силы в этом роде поэзии И. С. Тургенев, А. И. Пальм, И. П. Крешев, М. Л. Михайлов, Я. П. Полонский. В античности — идеальном мире красоты и гармонии — им удалось найти ту цельность личности, непосредственность, яркость чувства, которые были утрачены современниками. Не случаен интерес к антологическим стихам Белинского; рецензируя пер-

---

<sup>32</sup> Вниманию к жанровой форме песни в начале 40-х гг. было вызвано и возможностью использовать ее отличительные жанровые признаки (резкие перебои ритма, чередование напевных и интонационно отрывистых строк) для усиления выразительности стиха. Как заметила Л. Я. Гинзбург, «в поэтике традиционных поэтических образов синтаксис должен был иметь особое, часто решающее значение. Именно на ритмико-синтаксический строй ложилась тогда задача извлечения из слов тонких дифференцирующих оттенков» (*Гинзбург Л. О лирике*, с. 45).

<sup>33</sup> Отеч. зап., 1850, июнь, отд. VI, с. 65.

<sup>34</sup> *Майков А. Н. Избранные произведения*. Л., 1977, с. 720. — Обращение к антологическому жанру не было единственным средством борьбы с «надоевшими» элегиями. Тургенев, например, обращается к пейзажной лирике, созданию живописных картин умиротворенной, полной покоя и мягкой прелести природы («Весенний вечер», 1843; «Осень», 1842; цикл «Деревня», 1846). Эти описания глубоко лиричны, сдержанны по тону, что, так же как и характер детализации, позволяет соотносить их с антологической лирикой.

вый сборник А. Н. Майкова (1842), он с большим одобрением отозвался именно о его антологических опытах (6, 7—30).

Возможно, в Майкове Белинский видел продолжателя пушкинской линии в русской поэзии, противостоящей новейшим призывам «изобретать неслыханные звуки, выдумывать неведомый язык» (В. Г. Бенедиктов). Белинскому важны не сами античные сюжеты, и не они, по мысли критика, составляют сущность антологических стихотворений, отличительные признаки которых — «простота и единство мысли, способной выразиться в небольшом объеме... пластичность и грация формы» (5, 257). Эстетической нормой становится, в противоположность экзотической патетике и метафорической затемненности, преувеличенной бесстрастности, «эллинская» простота и естественность в выражении чувств. Канонические темы антологических стихотворений — поэтическое воссоздание памятников античного искусства: живописи, скульптуры. Отмечаются отдельные впечатления от содержания предметов, их определенные детали; внимание поэта сосредоточено на выявлении «прекрасного» в линиях, очертаниях, цвете. Отличительная особенность художественной манеры поэта-антологиста — «пластицизм» описаний, искусство «всякую вещь, всякую мысль... передать осязаемо, т. е. представить ее как бы выпуклою, как бы изваянную резцом».<sup>35</sup> Антологический жанр требовал от поэта безупречного владения стихом (гекзаметр, элегический дистих, александрийский стих): успех литературного дебюта Майкова в значительной степени был обусловлен его высоким поэтическим мастерством. В отношении художественного претворения мира поэзия антологическая составляла разительный контраст с поэзией «рефлексивной»; много позже, в 1874 г., Н. К. Михайловский с удивлением отмечал, что «такая невероятная ясность, спокойствие и прозрачность» могли появиться «среди всяческих стонов, раздвоенностей, болезненных криков и лихорадочной тревоги врачей».<sup>36</sup>

Заметная жанровая определенность антологической поэзии, однако, не делала поэтов-антологистов похожими друг на друга, не исключала проявления их творческой индивидуальности. По словам Н. Ф. Щербина, «подражания древним» «будут всегда интересными и новыми, если на них увидят печать самобытной личности поэта, если они согреты будут его пафосом».<sup>37</sup> Сам Щербина (1821—1869), например, привносил в свои «греческие песни» романтический мотив разлада героя с окружающим его обществом («Герой», 1846; «Письмо» («Я теперь не в Афинах, мой друг...»), 1847; «Тимон Афинский», 1846).<sup>38</sup> Характерно (и это отмечено в литературе), что лирический герой антологи-

<sup>35</sup> Москвитянин, 1850, № 15, авг., кн. 1, отд. IV, с. 74.

<sup>36</sup> Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 50.

<sup>37</sup> Щербина Н. Греческие стихотворения. Одесса, 1850, с. 92 (Послеловие).

<sup>38</sup> См.: Щербина Н. Ф. Избранные произведения. Л., 1970.



ческих стихотворений Щербины не тождествен автору, мироощущение которого нашло свое выражение в «рефлексивной» поэзии. Значительное число стихотворений Щербины 1840-х гг. создано под влиянием гражданской лирики Лермонтова, его «Думы» прежде всего; поэту близки настроения отрицания, протеста, душевной усталости («Современная вакхическая песня», 1843; «Признание пророка», 1845; «Человек поколения», 1846; «Ямб», 1848). В антологических стихотворениях Щербины возможен мотив противопоставления мира цивилизации гармоническому царству природы. Майков был совершенно чужд подобных сюжетов, его антологическая лирика не допускала такого рода контрастов. Майков был, пожалуй, наиболее последователен в своем отношении к традиции: он начал с антологических стихов, уже в самом начале 40-х гг. выступив сторонником «спокойно-объективного метода в поэзии» (А. В. Дружинин) против субъективно-эмоционального восприятия мира. От этого принципа он не отступал и в своем последующем творчестве.

А. А. Фет (1820—1892) гораздо менее антологист, нежели Майков; в его первом сборнике «Лирический пантеон» (1840) антологических стихов очень мало («Вакханка», «Уж, серпы на плеча взложив, усталые жницы...»); гораздо больше в нем проявлений эпигонского романтизма — ориентальные, средневековые и фольклорные баллады («Похищение из гарема», «Замок Рауфенбах», «Удавленник»), испанские («Серенада») и восточные («Одалиска») сюжеты с характерным стилистическим оформлением, лексическим составом. В начале 40-х гг. Фет еще не раз обращается к «подражаниям древним», создает немало великолепных антологических стихотворений, отличающихся «и яркостью, и ясностью выражения»,<sup>39</sup> — стихотворение «Диана» (1847), например; однако жанр этот ему внутренне чужд. Направление дальнейшего творчества Фета определяет не «картинность или пластичность образов», но «субъективно-поэтическое настроение». Если, по определению современника, в Майкове главное — «сосредоточенная наблюдательность внешних проявлений природы, наблюдательность живописца, чуткого к красоте красок и линий», то Фета в первую очередь характеризует «безотчетно-восторженное стремление к воссозданию словом поэтических моментов нашей жизни, — стремление, которым уже в то время отличался г. Тютчев и с которым г. Фет готовился вступить в литературу».<sup>40</sup> Будущий Фет уже легко угадывается в начинающем литераторе. В 40-е гг. им созданы стихотворения в такой же степени «фетовские», как и те, которые относятся к более позднему времени — периоду его творческого расцвета. В большинстве ранних стихов Фета заметно стремление к известной сложности тематического движения, целиком обусловленного

<sup>39</sup> Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, с. 86.

<sup>40</sup> Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7. СПб., 1866, с. 495.

его сугубо индивидуальными ассоциациями. Нарушается плавный ход поэтической мысли; отсутствие определенных звеньев в ее развитии создает ощущение недосказанности, фрагментарности, случайной связи мотивов («Облаком волнистым...», 1843; «Как идет к вам чепчик новый...», 1847; «Кот поет, глаза прищуря...», 1842; «Я жду... Соловьиное эхо», 1842). Фет не стремится к четкости, определенности лирической ситуации, психологической проясненности образов. Главное для него — воспроизвести эмоциональную атмосферу, передать настроение, фиксировать неопределенные, неясные, смутные душевные движения человека, отдельные моменты в развитии чувства, в развитии отношений героев («Кенкеты, и мрамор, и бронза...», 1847; «На двойном стекле узоры...», 1847; «Ты говоришь мне: прости...», 1847). Не случайны частые повторения у Фета неопределенных оборотов — *что-то, как-то, какое-то* («Какой-то тайной жаждою», «Какой-то дух ночным владеет садом»), отрицательных, вопросительных интонаций («Я ж не знаю: в жизни здешней Думы ль правы, чувства ль правы?.. Слышу, сердце чаще бьется, И со мною что? — не знаю!»).<sup>41</sup> Уже у раннего Фета современникам было заметно это «умение... ловить неуловимое, давать образ и название тому, что до него было не чем иным, как смутным, мимолетным ощущением души человеческой, ощущением без образа и названия».<sup>42</sup> Характер предмета изображения в поэзии Фета объясняет его частые обращения к теме сновидений, мечтаний, грез («Я в моих тебя вижу все снах...», 1847; «Эти думы, эти грезы...», 1847; «Фантазия», 1847). Важнейшие эстетические принципы, определившие поэтику зрелого Фета, декларированы им уже в 40-е гг. Невозможность передать в слове эти «смутные, мимолетные ощущения души человеческой» заставляли поэта обращаться к языку «души» («О, если б без слова Сказаться душой было можно!»), «языку очей» («И все пересказать ей языком очей»), языку запахов («Я давно хочу с тобой Говорить пахучей рифмой»), языку звуков:

Поделись живыми снами,  
Говори душе моей;  
Что не выскажешь словами —  
Звуком на душу навеи.<sup>43</sup>

Здесь принципиальное обоснование «музыкальности» поэзии Фета, в этом отношении продолжающей «мелодическую» линию Жуковского и Тютчева. Уже в 40-е гг. было написано стихотворение «Свеж и душист твой роскошный венок...», лирическая тема которого развивается по законам движения темы музыкальной (такова, в частности, функция рефрена). К этому же вре-

<sup>41</sup> Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959, с. 454.

<sup>42</sup> Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7, с. 119—120.

<sup>43</sup> См.: Фет А. А. Полн. собр. стихотворений, с. 177, 418, 444, 447.

мении относится цикл стихов с характерным названием «Мелодии» («Тихая, звездная ночь...», 1842; «Буря на небе вечернем...», 1842; «Улыбка томительной скуки...», 1844; «За кормою струйки вьются...», 1844).

В 40-е гг. оформляется и удивлявший современников поэта принцип словоупотребления — «странные» эпитеты, казалось бы невозможные соединения слов, воспринимаемые как невероятная «лирическая дерзость». <sup>44</sup> Ранние стихи Фета наполнены режущими слух читателя и критика 40-х гг. сочетаниями типа «звонкий сад», «тающая скрипка», «длинные взоры», «румяное детство», «серебряные сны», которые становятся возможными при обращении не к прямому значению слова, но к чрезвычайно расширенному переносному; связь между основным значением и переносным устанавливается по линии чисто эмоционального восприятия слова.

Поэзия Фета уже в 40-е гг. была замечена современниками. Обращение к миру простых, повседневных человеческих чувств, поэтизация близких и понятных всем душевных движений, необыкновенное искусство лирического общения с читателем — все это было ново, необычно, привлекательно. В том же направлении развивается и поэтическое творчество Я. П. Полонского (1819—1898), <sup>45</sup> близкое Фету своей мелодической формой. Его стихотворения-романсы 40-х гг., такого типа как «Солнце и Месяц» (1841), «Вызов» (1844), «Затворница» (1846), «Песня цыганки» (1853), «Колокольчик» (1854), — образцы несколько модифицированной в соответствии с требованиями времени романсной лирики, уже с конца 30-х гг. вытесняющей традиционную классическую элегию. И Майков, и Щербина, и Фет, и Полонский, каждый в соответствии с особенностями своего индивидуального дарования, прокладывали пути к освобождению современной поэзии от того «унылого, недовольного, грустно-ленивого элемента», который сообщал ей «печать однообразия». Их, по словам Дружинина, «свежие, сильные, самоуверенные, иногда нестройные» голоса <sup>46</sup> возвращали поэзии утраченные ею жизненную достоверность, простоту, естественность; открывали новые возможности художественного постижения мира. В 40-е гг. творчество каждого из названных поэтов воспринималось как явление, противостоящее, с одной стороны, вульгарному романтизму, а с другой — «рефлексивному» направлению в поэзии, и в этом отношении стихотворения поэтов-антологистов и поэзия Фета равновелики. Однако в более широком плане, как определенный этап становления русской поэзии в целом, ранняя лирика Фета гораздо более значительна, чем антологические опыты Майкова или Щербины. Антологическая лирика не заключала в себе предпосылок к даль-

<sup>44</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 60. М., 1949, с. 217.

<sup>45</sup> См.: Полонский Я. П. Стихотворения. Л., 1954.

<sup>46</sup> Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7, с. 132.

нейшему развитию, не указывала и пути этого развития. Открытия же, сделанные Фетом в 40-е гг., по существу определили принципиально новый поворот в развитии интимно-психологической лирики, многие десятилетия оставались живым литературным явлением, были подхвачены поэтами начала нового века.

### 3

Как поэт 40-х гг. Фет безусловно испытал на себе «векания времени», содержание которого Белинский выразил следующим образом: «*Действительность* — вот лозунг и последнее слово современного мира!» (6, 268). «Материал» поэзии Фета — в общем тоже действительность, но лишь узкая, определенная ее область: область душевной жизни человека, его чувств и впечатлений. Фета не интересует мир современных идей и современных образов: общественная индифферентность поэта проявилась уже в первых его стихотворных опытах. В своем поэтическом развитии он не случайно идет от уже принятой в предшествующее десятилетие эстетической системы; поиски нового поэт ведет в пределах чисто романтической сферы. На частном примере творческих взаимоотношений Фета с Бенедиктовым это хорошо показал К. Шимкевич.<sup>47</sup>

По иному пути шло преодоление поэтической традиции 30-х гг. в творчестве поэтов, не чуждых идеологического, общественного движения своего времени. Здесь источником новых средств лирического выражения явилась проза. Это обращение к ведущему жанру эпохи было вполне оправдано, поскольку именно в прозе — и, более конкретно, в прозе «натуральной школы» — нашли свое выражение передовые идеи времени. Подобное явление не однажды наблюдалось в истории русской поэзии; характеризуя, например, поэтическую эпоху 1850—1860-х гг., И. Г. Ямпольский писал о том, что «в истории литературы не раз бывало, что на какое-нибудь поэтическое направление отчетливо ощущалось воздействие повествовательной прозы».<sup>48</sup>

Творчество многих поэтов 40-х гг., еще тесно связанных с романтической традицией, развивалось на характерном для прозы пути преодоления субъективного романтического начала, стремления к объективной повествовательности,<sup>49</sup> поисков нового типа лирического героя с новым социальным самосознанием, поисков

---

<sup>47</sup> Шимкевич К. Бенедиктов, Некрасов, Фет. — В кн.: Поэтика. Сб. статей. Л., 1929, с. 125—134.

<sup>48</sup> Ямпольский И. Середина века. Очерки о русской поэзии 1840—1870-х гг. Л., 1974, с. 52.

<sup>49</sup> О тенденции к объективной повествовательности и о поисках пути к ней писал П. П. Громов. См. его вступительные статьи в кн.: Павлова К. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1964; Григорьев А. Избранные произведения. Л., 1959.

иных возможностей раскрытия лирического я в стихе. В литературной практике эти тенденции выражаются, например, в повороте к сюжетности, в обращении, условно говоря, к «рассказу в стихах» (термин, принятый П. П. Грозовым), в жанровом отношении восходящему к «повествовательной» лирике Лермонтова. В стихотворениях такого типа гораздо менее значительна роль субъективного элемента; построение лирического образа обусловлено намерением автора в определенной степени «типизировать» лирическое я, сообщить ему определенную самостоятельность. Это видно уже в лирике поэтов, эстетически еще очень близких поколению 30-х гг., — К. К. Павловой (1807—1893) («Старуха», 1840; «Монах», 1840; «Рудокоп», 1841; «Огонь», 1841; «Рассказ», 1842; «Три души», 1845) или Н. П. Огарева («Деревенский сторож», 1840; «Дилижанс», 1842). Особенно показательны в этом отношении поэтическое творчество 40-х гг. А. А. Григорьева; внимание поэта к прозе как к выразительнице современных идей, быть может, более чем у кого бы то ни было отразилось на его стихотворных опытах. В отношении социальной содержательности Григорьев предъясвляет к поэзии те же требования, что и к прозе;<sup>50</sup> ряд его стихотворений («К Лавинии» («Для себя мы не просим покоя...»), 1843; «Памяти одного из многих», 1844; «К Лавинии» («Он вас любил, как эгоист больной...»), 1845; «Отрывок из сказаний об одной темной жизни», 1845) посвящен наиболее характерному, с его точки зрения, жизненному конфликту эпохи: «большому эгоизму», в котором вполне выразился дух времени.

В этом же ряду и стихотворение Тургенева «Человек, каких много» (1843), о котором Белинский сказал, что «никакой натуралист так хорошо и полно не составлял истории какого-нибудь genus или species животного царства, как хорошо и полно рассказана в этих восьми стихах история человеческой породы, о которой говорим мы. Недовольство судьбою, брань на толгу, вечное страдание, почти всегда кропанье стихков и идеальное обожание неземной девы — вот родные признаки этих „романтиков“ жизни» (9, 380). В стихотворении Тургенева — первая попытка объективировать тип рефлектирующего героя (определенной его разновидности), вторично предпринятая в стихотворных повестях (см. ниже); здесь и начало будущего Тургенева-прозаика, с его особым вниманием к «лишнему человеку», который в романах и повестях писателя получит глубочайшее историческое и социально-психологическое истолкование.

Поэзией 40-х гг. были усвоены и такие достижения прозы «натуральной школы», как насыщенность ее демократическими идеями времени, интерес к герою «разночинского» слоя, внимание к обыденной жизни в ее реалиях, деталях быта. Характерны

---

<sup>50</sup> См., например, статью Григорьева «Об элементах драмы в нынешнем русском обществе» (Театральная летопись, 1845, № 7, с. 74).

в этом отношении опыты Я. П. Полонского, в известной степени сближающиеся с его романской лирикой, — «сюжетные» стихотворения, поэтические миниатюры очеркового или новеллистического характера («Встреча», 1844; «Зимний путь», 1844; «Уже над ельником...», 1844; «В гостинной», 1844; «Последний разговор», 1845).

Опыты «рассказа в стихах» — проявление интенсивной «прозаизации» поэзии; в этом отношении они стоят в одном ряду с поэмой 1840-х гг. Поэмы — или, как их принято называть, «стихотворные повести» — заметное явление в литературе этого времени. Поэмы в 40-е гг. пишут почти все поэты-лирики: Фет («Талисман», 1842), Тургенев («Параша», 1843; «Разговор», 1844; «Поп», 1844; «Помещик», 1845; «Андрей», 1845), А. Майков («Две судьбы», 1845; «Машенька», 1846; «Барышне», 1846), Огарев («Деревня», 1847; «Господин», середина или конец 1840-х гг.), А. Григорьев («Олимпий Радин», 1845; «Встреча», 1846; «Видения», 1846; «Предсмертная исповедь», 1846; «Отпетая», 1847), Пальм («Отрывок из рассказа», 1846). Некоторые из них — или еще полностью в русле романтической традиции («Разговор» Тургенева, с явными следами зависимости от лермонтовского «Мцыри»), или сохраняют тесную с ней связь (большинство поэм Григорьева). Но в целом стихотворная повесть 40-х гг. лежит на пути от шутливой повести в стихах Пушкина («Домик в Коломне», 1830) и иронических поэм Лермонтова («Сашка», 1835—1836; «Сказка для детей», 1839—1841) к литературе «натуральной школы».<sup>51</sup>

Степень воздействия тех или иных поэтических тенденций у разных писателей и в разных произведениях неодинакова: в поэмах Тургенева «Поп» и «Андрей», как и в поэме Майкова «Барышне» (то же и в отрывке Фета «Талисман»), преобладает пушкинско-лермонтовская традиция «легкой поэмки» со всеми ее характерными признаками, генетически восходящими к западноевропейским образцам. Тургенев, например, не случайно упоминает «Орлеанскую девственницу» Вольтера и «Беппо» Байрона; к лермонтовской «сказке», как синонимическому обозначению шутливой стихотворной повести («Сказка для детей»), восходит упоминание сказки в тексте поэм Тургенева и Майкова (в составе той же рифмы — «сказки—развязки»). В ряде стихотворных повестей эти тенденции осложняются весьма заметным воздействием прозаической стихии «натуральной» повести или романа. Их проблематика — это в чистом виде проблематика «натуральной школы»: борьба с романтическим «рефлексивным» со-

<sup>51</sup> В этой связи напомним замечание Б. В. Томашевского о том, что от «Домика в Коломне» — «рассказа о малых людях, о петербургском захолустье» — «ведет начало наша „натуральная школа“, которая через „Шинель“ Гоголя и „Бедных людей“ Достоевского привела русскую литературу к социальному роману середины XIX в.» (Томашевский Б. Пушкин, кн. 2. М.—Л., 1961, с. 393).

знанием с помощью объективации типа «лишнего человека», демонстрации его эволюции — превращения в заурядного русского помещика; авторский суд над разочарованным героем («Параша» Тургенева, «Две судьбы» Майкова, «Господин» Огарева); изображение судьбы униженного «маленького» человека («Машенька» Майкова, «Отпетая» Григорьева). Связь с прозой гоголевского направления выразилась и в проникновении в поэзию «физиологического» очерка — наиболее характерного прозаического жанра «натуральной школы». Так, поэма Тургенева «Помещик», по словам Белинского, — «физиологический очерк помещичьего быта» (10, 345); сюжетное начало в ней ослаблено, большое внимание уделяется бытовым деталям, подробностям. Стихотворные «физиологические» зарисовки различных типов общества (актриса, сочинитель, барышня, труженик, чиновник, светская дама) представляет собой «философическая сказка» В. Р. Зотова с характерным названием «Жизнь и люди», помещенная в изданном Некрасовым (вместе с Н. И. Куликовым) альманахе «Статьи в стихах. Без картинок» (т. 2, СПб., 1843).

Стихотворная повесть знаменовала собой начало «примирения» Белинского с поэзией в 40-е гг. Она была воспринята как давно уже ставшее необходимым проявление в поэтическом творчестве «дельного направления литературы» (Белинский, 9, 388). Чрезвычайно высоко оценив, например, «Парашу» Тургенева («...верная наблюдательность, глубокая мысль, выхваченная из тайника русской жизни, изящная и тонкая ирония, под которою скрывается столько чувства, — все это показывает в авторе, кроме дара творчества, сына нашего времени, носящего в груди своей все скорби и вопросы его»; 7, 78), Белинский писал автору поэмы о том, что его произведение могло не понравиться тем только, кто «в поэзии ищут вздора (т. е. прекрасных чувств), а не дела» (12, 168).

«Дельная» поэзия должна была противостоять «бессилию» «рефлектирующих» лириков именно как поэзия действия. «Люди стали равнодушны к поэзии мечтаний и неопределенных стремлений, — писал, например, автор рецензии на роман К. Павловой «Двойная жизнь» (1848), — но никогда еще, может быть, человечество не сочувствовало так поэзии жизни, страсти, иронии, наконец, поэзии дела».<sup>52</sup> «Гамлетовское направление», в течение долгого времени определявшее самосознание личности, к середине 40-х гг. постепенно теряло права гражданства. Если в известный момент силы отрицания и критики и заключали в себе положительное содержание, как выражение, по словам Белинского, современного «состояния духа», возмущенного несовершенством окружающего мира (4, 195—196), то их дальнейшее развитие несло неизбежное разрушение. В 1847 г. Огарев писал о том, что «зрелость взгляда отрицания ради — неполная зрелость, ибо не-

<sup>52</sup> Современник, 1848. т. VIII, отд. III, с. 60.

вольно перебрасывает человека в романтическое отращение от деятельности. Внутри нас должен совершиться еще переход в положительную деятельность при всех скорбных задатках отрицания». <sup>53</sup>

Очевидный симптом «перехода в положительную деятельность» Белинский видел в «дельной» поэзии. Лирика, ориентирующаяся на прозу, была признана критиком, и именно в этой линии развития обозначилось гражданское направление русской поэзии 1840-х гг. Помимо стихотворной повести, «блестки дельной поэзии» Белинский находил у А. Григорьева (10, 35); но наиболее полное воплощение «поэзия дела» получила у раннего Некрасова. В Некрасове Белинский угадал «истинного поэта»; в нем воплотились те качества, которые критик считал необходимыми для подлинного таланта: «ум, источник идей... богатая натура, сильная личность, которая, опираясь на самую себя, могла бы властительно приковать к себе взоры всех» (8, 339). Стихотворения Некрасова второй половины 40-х гг. в несравненно большей степени, чем опыты многих его современников, отвечали требованиям исторического момента. Любопытно в этой связи свидетельство второстепенной поэтессы Н. Д. Хвоцинской, содержащееся в ее письме к В. Р. Зотову (март 1848 г.): поэзия «не дает толпе, чего она просит... Чего же она просит? Я сужу по себе: конечно, не разочарования, я ему нисколько не верю <sup>54</sup>... Просят они, конечно, не песен к черноокиим и голубоокиим, потому что это часто смешно, а в печати всегда неестественно и неистинно; и конечно не воззваний к крылатым гениям, которые прилетают и вдохновляют — сознаюсь вам по совести, что я сомневаюсь в их существовании. Судя по себе и став в ряды этой напрасно презираемой массы, я соглашаюсь с нею вполне. Я читаю все, что является у нас нового, и из этого нового нашла по сердцу только несколько стихотворений Некрасова. Вот отголосок настоящей жизни, часто печальный, но зато какой верный!» <sup>55</sup>

Становление некрасовской лирики шло в том же русле тесного общения с прозаическими опытами писателей «натуральной школы»; при этом линия «прозаизации» поэзии для Некрасова явилась отрицанием первоначального развития его как поэта, которое шло исключительно в сфере романтизма. Первый сборник

---

<sup>53</sup> *Огарев Н. П.* Избранные социально-политические и философские произведения, т. 2. М., 1956, с. 416. — Характерный признак «отставания» от времени «рефлексивной» лирики — появление пародий и карикатур на наиболее известных авторов, сосредоточивших свое внимание на этом роде поэзии. Известны, например, две карикатуры на Губера в «Ералаше» 1847 г. На одном рисунке скелеты несут Губера, рассматривающего череп; на другом поэт изображен как завсегдатай светских маскарадов — под рисунком подпись из его стихов: «Тяжело, не стало силы, ноет грудь моя, злое горе до могилы дотащу ли я?».

<sup>54</sup> Такой же смысл и второго из сатирических рисунков (карикатуры на Губера), помещенного в «Ералаше».

<sup>55</sup> Ист. вестн., 1890, т. 40, с. 296—299.



Некрасова — «Мечты и звуки» (1840) — носил характер эпигонской и романтической лирики, ориентированной на Бенедиктова и Подолинского. Книжка успеха не имела, да и сам поэт вскоре от нее отказался:

«Избранники небес», мы пели, пели  
И песнями пересоздать умы,  
Перевернуть действительность хотели,  
И мнилось нам, что труд наш не пустой,  
Не детский бред . . . . .  
А между тем действительность была  
По-прежнему безвыходно пошла,  
Не ubyло ни горя, ни пороков —  
Смешон и дик был петушиный бой  
Непонимающих толпы пророков  
С невнемлющей пророчествам толпой!

(«Стишки, стишки. . .», 1845; 1, 200)

Решительно порвав с романтизмом и не находя еще выразительных возможностей в стихе для того, чтобы «перестроить свои лиры и запеть на другой лад» (слова Белинского: 8, 95), Некрасов оставляет поэзию и обращается к прозе, причем особый интерес испытывает к тем ее жанрам, которые получают широкое признание в 40-е гг., — очерку и фельетону. Несколько лет работы в прозаических жанрах не прошли для писателя бесследно: проза чрезвычайно обогатила лирику Некрасова, обращая к современности усвоенные ею достижения русской поэзии предшествующих лет — прежде всего ее гражданские, народные начала, поэтические традиции Пушкина, Лермонтова, Кольцова. Значительно расширился диапазон лирической поэзии; ее предметом стала повседневная жизнь социальных низов, крестьянской и городской бедноты, пролетария-разночинца. Некрасов, как и многие его современники, обращается к стихотворной новелле; но его «рассказы в стихах» в значительно большей степени проникнуты социальнойностью («В дороге», 1845; «Огородник», 1846; «Еду ли ночью», 1847; «Вино», 1848). Лирическое *я* многих стихотворений раннего Некрасова воплощает в себе черты нового «героя» времени — «маленького» человека, бедняка-труженика:

Запуганный, задавленный,  
С поникшей головой,  
Идешь как обесславленный,  
Гнушаясь сам собой.

(«Пьяница», 1845; 1, 15)

Внимание Некрасова-лирика привлекают такие явления реального мира, которые никогда прежде не связывались с представлениями о предмете искусства, лирической поэзии:

Вчерашний день, часу в шестом,  
Зашел я на Сенную;  
Там били женщину кнутом,  
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,  
Лишь бич свистал, играя...  
И Музе я сказал: «Гляди!  
Сестра твоя родная!»

(1848; 1, 50)

Это известное восьмистишие — декларация раннего Некрасова, подтверждающая солидарность поэта-лирика со школой Белинского, который писал: «Честь и слава... поэту, муза которого любит людей на чердаках и в подвалах и говорит о них обитателям раззолоченных палат: „Ведь это тоже люди, ваши братья!“» (9, 554); это и яркий пример проникновения в поэзию идейно-художественных принципов прозы «натуральной школы» — остросовременная социальная тематика, очерковая точность описаний, конкретное обозначение места и времени действия. В той же традиции создан стихотворный цикл «На улице» (1850) — фрагментарные бытовые зарисовки, «физиологии» уличных впечатлений, в совокупности своей составляющие обобщенную картину жизни большого города с его резкими социальными контрастами.<sup>56</sup> К прозе «натуральной школы» восходили и сатирические стихотворения Некрасова 40-х гг. — и прежде всего стихотворный «физиологический» очерк «Чиновник» (1844) и «физиологическое» описание одной из сторон помещичьего быта «Псовая охота» (1846).

В 40-е гг. отчетливо обозначилось и своеобразие Некрасова в освоении фольклорной темы. В это время в литературе заметен интерес к национальной старине, национальному колориту, в основе своей родственной отношению к фольклору русских романтиков 1830-х гг. Он сказался, например, в лирике и балладах 40-х гг. Л. А. Мея и А. К. Толстого. «В таланте Мея элемент русского, народного принял не социальный, не современный, а какой-то археологический колорит, — писал по поводу баллад Мея «Хозяин» (1849) и «Русалка» (1850) Вс. Крестовский. — Во всех его лучших вещах этого рода вы невольно чувствуете Русь, и Русь народную... если хотите, поющую, празднующую, да только не Русь современного нам народа. Эта последняя только и далась одному Некрасову».<sup>57</sup>

В 40-е гг. такая «народность» не удовлетворяла. Требовался именно «социальный, современный колорит». Интерес к народному творчеству в это время был обусловлен в первую очередь стремлением найти в нем решение выдвигаемых современностью идейно-эстетических задач. Фольклор заключал в себе уже готовую систему идейно-эстетических ценностей и веками выработанные способы их выражения. «Мне многое и многое хочется схва-

<sup>56</sup> На связь этого цикла Некрасова с современной ему прозой, в частности со статьей А. И. Герцена «Напризы и раздумье», указал И. Г. Ямпольский (см.: *Ямпольский И.* Середина века. Очерки о русской поэзии 1840—1870-х гг., с. 63—64).

<sup>57</sup> Рус. слово, 1861, № 12, отд. II, с. 62—63.

тить из поэтической грусти и жизни России, — писал Огарев в 1841 г. — Наша народность довольно оригинальна и содержит довольно глубокий поэтический элемент, чтоб трудиться представить ее в поэтических образах. И именно надо спуститься в низший слой общества. Тут-то истинная народность, всегда трагическая». <sup>58</sup>

У раннего Огарева встречаются стихи, где народная тема как бы сопровождает размышления лирического героя («Деревенский сторож», 1840; «Дорога», 1841). Стремление к освоению образной системы, лексико-фразеологических сочетаний, ритма народной песни характеризует творчество ряда поэтов 40-х гг., особенно Красова («Песня», 1840; «Песня» («Прочь, прочь, ни слова!»), 1838) и Губера («На покой», 1841; «Бессонница», 1842), возмозжно, пытавшихся на этом пути найти новые средства лирического выражения. Губер нередко подражает Кольцову (например «Песня» («На душе свободной», 1843)), в лирике которого внутренний мир героя раскрыт средствами народно-песенной поэтики. Этому искусству у Кольцова учился и молодой Некрасов — его стихотворение 1845 г. «Я за то глубоко презираю себя...» с остросовременным содержанием (исповедь «лишнего человека») представляет собой типично кольцовские, в основе своей «народные» анапесты. <sup>59</sup>

Гораздо значительнее в смысле историко-литературной перспективы оказались опыты обращения к фольклору, обусловленные социальным заданием (в соответствии с программой «натуральной школы»). Они связаны с обращением к герою из крестьянской среды, воспроизведением картин народного быта, прозы деревенских будней, к образно-стилевой системе народной поэзии. Уже ранняя бытовая зарисовка Огарева «Изба» (1842) содержала в себе определенный социальный заряд; в гораздо большей степени это относится к его стихотворению 1841 г. «Кабак». За образец взят Кольцов, однако социальный момент у Огарева значительно усилен. Рост демократических и оппозиционных настроений Губера в середине 40-х гг. отмечен появлением таких его антикрепостнических стихотворений, как «Я по комнате хожу...» (1845), «Думал мужик: „Я хлеб продам...“» (1845), «У люльки» (1846). Таковы же по характеру стихотворения А. И. Пальма «Русские картины» (1845) и «Обоз» (1847); «Грустная картина!..» (1848) Ю. В. Жадовской (1824—1883). Все эти стихотворения очень похожи. Они варьируют в общем один и тот же мотив горькой народной доли; раскрывается он, как правило, в размышлениях крестьян-бедняков о своей «злой судьбе». Конкретные темы этих раздумий у разных авторов неизбежно повторяются, круг их

<sup>58</sup> Огарев Н. П. Избранные социально-политические и философские произведения, т. 2, с. 327.

<sup>59</sup> На связь стихотворения Некрасова с кольцовской традицией указал В. Гишпиус в своей статье «Некрасов в истории русской поэзии XIX века» (см.: Литературное наследство, т. 49-50. М., 1946, с. 36).

в общем довольно узок: это горе семьи крестьянина, отданного в солдаты (Губер, Пальм), заботы о выплате оброка, об «умолоте» («Думает-гадает: Как-то быть зимой?») (Губер, Жадовская, Пальм). Размышления героев нередко заканчиваются вступлением в повествование автора, продолжающего рассказ от своего имени, доводя его до известного обобщения:

Так вся жизнь проходит  
С горем пополам;  
Там и смерть приходит,  
С ней конец трудам.  
Причастит больного  
Деревенский поп,  
Принесут сосновый  
От соседа гроб,  
Отпоют уныло...  
И старуха мать  
Долго над могилой  
Будет причитать...

(Ю. В. Жадовская.  
«Грустная картина! . . .», 1848)<sup>60</sup>

Однообразны и приемы построения стихотворений. Устойчиво обращение к образу поющей за пряжей при свете лучины крестьянки, характерному для русской поэзии первой трети XIX в. (ср. у Пушкина: «В избушке распевая, дева Прядет, и, зимних друг ночей, Трещит лучинка перед ней»)<sup>61</sup> В 40-е гг. это уже не условно романтические (в смысле содержания образа) «избушка» и «дева»; «жена молодая» у Губера и Пальма гораздо ближе будущим некрасовским крестьянкам. Однако поэтический язык, стилистическое оформление образа еще очень близки традиции романтического фольклоризма, имеющей в своем распоряжении определенный и довольно ограниченный набор выразительных средств. Оттого так похожи крестьянки, скажем, в стихотворениях Губера и Пальма:

«У люльки» Э. И. Губера

«Русские картины»  
А. И. Пальма

В хате тихо; треща, догорая,  
Еле светит лучинка...  
Что ты плачешь, жена молодая,  
На реснице слезинка?

Али больно тебе, что Ванюху  
Барин отдал в солдаты,  
Что кормить и себя, и старуху,  
Сиротинка, должна ты?

Зимней ночью в избушке лучина  
горит,  
Да жена молодая за пряжей сидит;  
Запоет ли она — словно плачет  
о чем...  
И вдруг смолкнет, сидит,  
подпершись кулаком...  
... О чем ты грустишь? Али  
старший сынок  
Твой на службу пошел, аль работа  
трудна,  
Али мачеха зла, аль изба  
холодна?...

<sup>60</sup> Поэты 1840—1850-х годов, с. 283.

<sup>61</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 5. М.—Л., 1949, с. 93.



ПРОЗА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ  
1820-х—1830-х гг.

1

Виднейшими представителями русской прозы начала 1820-х гг. были декабристы или писатели, испытавшие на себе действие преддекабрьского общественного подъема. Не случайно лучшие повести этих лет увидели свет на страницах «Полярной звезды» или «Мнемозины». После восстания одни из прозаиков, выступивших в начале десятилетия, оказались выключенными из литературы (братья Бестужевы, В. Кюхельбекер, А. Корнилович), другие на время умолкают, пережив серьезное потрясение (О. Сомов, В. Одоевский). Новое оживление начинает ощущаться с 1827 г. При этом речь идет не о простом возвращении к прерванной традиции: в прозаических опытах конца 1820-х гг. ощутимы новые тенденции, которые получили полное развитие в литературе следующего десятилетия.

К началу 1820-х гг. старые пути развития были исчерпаны. Один Нарезный еще пытался оживить привычные методы сюжетосложения, прививая к традиционной схеме то новое, что он улавливал в опыте европейского романа или в умственном движении эпохи. Достигнутые им результаты говорили, однако, что обновления прозы надо искать на иных путях. Опыт романтической поэмы с ее героем-избранником как нельзя более соответствовал программным установкам декабристской литературы, нацеленной на пропаганду чувств «высоких и к добру увлекающих».<sup>1</sup> Усвоение прозой типа повествования, восходящего к романтической поэме, стало серьезным шагом вперед в развитии повести. Новые по сравнению с сентиментальной повестью композиционные принципы, новый герой позволили сделать ее отражением передовых умонастроений в эпоху, когда именно идейные искания стали определяющей приметой общественной жизни страны. Однако не-

<sup>1</sup> Устав «Союза Благочестия». — В кн.: Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1. М., 1951, с. 270.

разработанность приемов прозаического рассказа привела к усвоению повестью начала 1820-х гг. ряда традиционных «клише» как поэмы, так и повести и романа в их романтической и преромантической разновидности. Картина осложнялась еще и тем, что идея гражданского служения искусства нередко облекалась в формы ораторского красноречия, причем возрождались темы и образы высокой поэзии XVIII в. Возникшая как отрицание жанрового канона, декабристская повесть обнаружила тяготение к новым стереотипам, что уже вскоре было осознано самими участниками литературного процесса и побудило их к поискам новых путей. В творчестве Н. Бестужева такие поиски были направлены интересом к сложным и глубоким процессам внутренней жизни мыслящего современника, в прозе А. Корниловича художественное изображение петровской эпохи неотделимо от ее научно-исторического изучения, А. Бестужев делает попытку преобразования «ливонской» повести изнутри, вводя в нее («Замок Эйзен») стихию русской народной речи, а одновременно — национально-патриотический взгляд на исторические события.

Если прозаики-декабристы в самом выборе тем и сюжетов руководствовались стремлением пробудить у читателя гражданские, патриотические чувства, то после 1825 г. литература отражает настоятельную потребность в исследовании всего многообразия проявлений национальной жизни. В ее кругозор теперь все шире входят и народный быт, воспринятый через обращение к этнографии, фольклору, народнопоэтической фантастике, сказочной и песенной символике, и переживания мыслящего и чувствующего современника. В обращении как к историческому прошлому, так и к современности изображение внутренних противоречий, психологического и социального драматизма все чаще соединяется с воспроизведением конкретных примет народной жизни в описываемую эпоху. В русской прозе конца 1820-х—1830-х гг. явственно различаются направления, каждое из которых тяготеет к одному из аспектов такого исследования.

Серьезные изменения претерпевает и система прозаических жанров. Обнаруживается стремление к созданию большого прозаического полотна, организованного по иным, чем прежде, законам. В 1828 г. выходит знаменательный в истории русского романтизма «Двойник» А. Погорельского. Тогда же появляется в печати «Глава из исторического романа» («Арап Петра Великого») А. С. Пушкина. В 1829 г. почти одновременно увидели свет «Юрий Милославский» М. Н. Загоскина и «Иван Выжигин» Ф. В. Булгарина. Отдельные главы «Выжигина» печатались с 1825 г. Это вообще симптоматично: отрывки из романов исторических и нравоописательных, многим из которых было не суждено дожидаться завершения, мелькают в журналах и альманахах середины 1820-х гг. Но особый взлет последовал после короткой заминки в развитии повести. С 1827—1828 гг. одна за другой появляются повести О. Сомова, М. Погодина, Н. Полевого, В. Одо-

евского. 1831 год ознаменован выходом «Повестей Белкина» и первой книжки «Вечеров на хуторе близ Дикальки», заложивших основы новой русской прозы и ставших ее первыми классическими образцами. В 1832 г. изданы вторая книга «Вечеров», восемь частей «Русских повестей и рассказов» вернувшегося в литературу двумя годами ранее А. Бестужева, «Повести М. Погодина» в трех частях и «пяток первый» «Русских сказок» казака Вл. Луганского (В. И. Даля); в 1833 г. — «Пестрые сказки» В. Одоевского; в 1833—1834 гг. — четырехтомное собрание повестей Н. А. Полевого «Мечты и жизнь»; в 1835 г. — «Миргород» и «Арабески» Гоголя и «Три повести» Н. Павлова. Уже самое это перечисление свидетельствует об интенсивном развитии жанра. Характерен не только выход многочисленных сборников повестей, но и их внутреннее разнообразие и осознанное самими участниками литературного процесса отпочкование от повести близких прозаических жанров — рассказа и «сказки». Другое примечательное явление — создание циклов повестей, объединенных общей рамкой и условной фигурой рассказчика или «издателя». «Двойника» Погорельского обрамляют беседы автора с его «двойником»; «Повести Белкина» «пересказаны» и «изданы» «покойным» Иваном Петровичем Белкиным, гоголевские «Вечера» — пасичником Рудым Паньком, «Пестрые сказки» «сочинены или собраны» «магистром философии и членом разных ученых обществ» И. М. Гомозейкою.

В 1827 г. Пушкин в связи с увлечением «Московского вестника» ученой и философской прозой писал М. П. Погодину: «Кстати о повестях: они должны быть непременно существенной частью журнала. . . У нас не то, что в Европе — повести в диковинку».<sup>2</sup> Насколько изменилось положение к 1831 г., видно из статьи «Телескопа», автор которой констатировал: «. . . от повестей, как от поэм, нет отбою. Альманахи и журналы кипят ими».<sup>3</sup> Своеобразный взрыв в развитии повести побуждает В. Г. Белинского в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) выступить в качестве первого историка этого жанра, очертить «полный круг» его развития, проанализировать причины успеха повести и дать дифференцированную оценку крупнейшим из отечественных повествователей.

1830-е годы, особенно первая их половина, были и периодом бурного расцвета исторического романа. К этому времени относятся лучшие романы М. Загоскина и И. Лажечникова. Историческая тема привлекает внимание Гоголя (неоконченный «Гетьман», «Тарас Бульба»), Пушкина (замысел повести о стрельце и его сыне, «Капитанская дочка»), молодого Лермонтова («Вадим»). Быстрые успехи исторического повествования способ-

<sup>2</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 341. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>3</sup> Телескоп, 1831, ч. 1, № 3, с. 383.



ствуют своеобразной профессионализации. Достижения В. Скотта и первых русских исторических романистов позволяют ряду второстепенных и третьестепенных писателей сравнительно легко овладеть внешними приметами жанра. Уже к середине 1830-х гг. массовый исторический роман становится эпигонским, обособливается от развития большой прозы, деидеологизируясь и становясь все более безликим и трафаретным. Лишь творческая ассимиляция достижений повести и романа на современную тему позволила Л. Н. Толстому в 1860-е гг. открыть перед историческим романом новые пути.

Наиболее сложной для изучаемого периода оказалась задача создания прозаического романа о современности. Если в жанре повести он дал ряд выдающихся, классических образцов, если в жанре исторического романа он принес вполне ощутимые, хотя и весьма неравноценные у писателей разных направлений и разной степени одаренности результаты, то для перенесения в прозу завоеваний пушкинского романа в стихах время еще не пришло. Почти все заметные повествователи 1830-х гг. пробуют свои силы в работе над романическими замыслами, и уже самая интенсивность и разнообразие их поисков оказываются весьма продуктивными для будущего. О настойчивом искании прозаиками 1830-х гг. путей к созданию большого прозаического полотна свидетельствуют уже упоминавшиеся опыты циклизации повестей, которые подготовили почву для «Героя нашего времени» (1839—1840). Тем не менее ни один из предшествующих прозаических романов с героем-современником не смог встать в один ряд с лучшими достижениями повести и исторического романа.

## 2

Уже при первых шагах русской романтической прозы в ней обнаруживаются разнородные тенденции. В 1824—1825 гг. создается ряд повестей, каждая из которых была новой модификацией жанра и послужила истоком целого направления в истории романтической повести 1830-х гг. Таковы «Елладий» В. Ф. Одоевского, «Лафертовская маковница» А. Погорельского, «Гайдамак» О. М. Сомова, «Нищий» М. П. Погодина.

Творчество А. Погорельского (псевдоним А. А. Перовского, 1787—1836) отразило в миниатюре жанровые искания прозы 1820—1830-х гг. Его литературный дебют — «Лафертовская маковница» (1825) — первая в русской литературе повесть, где ярко сказалось характерное для романтизма стремление воссоздать национально-поэтическую стихию, воспринятую через живой быт народа, народную демонологию и сказочную фантастику.

Из поэтических окрестностей Москвы — Симонова монастыря или Марьиной рощи — Погорельский переносит читателя в населенное мелким московским людом Лефортово, в убогий домик

отставного почтальона Онуффрича. В надежде устроить судьбу бесприданницы-дочери жена Онуффрича идет на поклон к богатой тетке — лафертовской маковнице, которая издавна «свела короткое знакомство с нечистым». Колдунья-бабушка выбирает Маше жениха, титулярного советника Аристарха Фалалеевича Мурлыкина, но девушка с ужасом узнает в нем черного кота — любимца ворожеи и участника ее волхвований. Разрушив колдовские чары, отказавшись от неправедных «сокровищ, оставленных бабушкой», Маша выходит замуж за полюбившегося ей пригожего сидельца Улияна. Со счастьем приходит к ней и богатство: Улиян неожиданно оказывается богатым наследником.

Рассказ о повседневной жизни почтальона и его семейства проникнут теплотой, вниманием к быту и переживаниям героев. Грубоватый «теньеризм» Нарезного сменяется у А. Погорельского новым отношением к жизненной прозе, в которой открываются свои поэтические ценности. Честный и набожный Онуффрич, его жена — заботливая мать, в одном богатстве видящая счастье дочери и едва не погубившая ее, «трусиха» Мама, находящая силы для поединка с нечистью, льстивый и вкрадчивый чиновник-кот — бегло очерченные, но живые и рельефные характеры. «Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Тр.<sup>4</sup> Фал. Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повертывая голову и выгибая спину» (13, 157), — восхищался Пушкин в письме к брату. В отличие от баллад Жуковского носители демонических сил — колдунья и кот — выступают у Погорельского в осязаемом земном обличье, лишены ореола таинственности и демонического величия. Юмористические черты в облике кота-чиновника, посрамление нечисти предвещают поэтику «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Получил у Гоголя развитие и мотив нечистой силы денег, восходящий к фольклору, но переосмысленный и углубленный романтиками в условиях новой, «меркантильной» эпохи.

Появление фантастической повести, в которой романтическая «чертовщина» органически участвовала в развитии простого и будничного сюжета, было столь необычным, что издатель «Новостей литературы» А. Ф. Воейков (быть может, и из опасений перед духовной цензурой) снабдил «Лафертовскую маковницу» примечанием, где все сверхъестественное объяснялось обманом чувств и воображения. Это примечание вызвало ироническую реплику Погорельского в его книге «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828). Помимо «Лафертовской маковницы», сюда вошли три повести, различные по тональности и литературной генеалогии. Повесть «Исидор и Анюта» стоит еще на перепутье между сентиментализмом и романтизмом. Счастье ее героев разрушено наполеоновским вторжением в Москву. Анюта гибнет, защищая

<sup>4</sup> То есть Трифоном (вместо Аристарха) — опска Пушкина.

свою честь, а тень ее является Изидору, пока душа его не «оставила брэнное свое жилище».<sup>5</sup> Во второй повести — «Пагубные злествия необузданного воображения» — разработан гофмановский мотив любви героя к кукле-автомату. Необычна и коллизия последней повести — «Путешествие в дилижансе»: герой ее в детстве был похищен обезьяной и испытывает к ней род сыновней любви. Став позднее ее убийцей, он казнится угрызениями совести и обрекает себя на вечное одиночество среди людей.

Но для структуры «Двойника» характерен не столько факт объединения в одной книжке нескольких повестей, сколько способ их объединения. По образцу «Серапионовых братьев» Э. Т. А. Гофмана Погорельский создал сложную композицию, в которой сочетаются драматическое и повествовательное начала: повести выступают здесь в обрамлении диалога, местами переходящего в спор, предметом которого являются атрибуты романтической структуры самих же вставных новелл. Однако если в «Серапионовых братьях» читатель присутствует при философских и эстетических беседах целого кружка друзей — энтузиастов искусства, то у Погорельского одиночество сельских вечеров автора неожиданно нарушается явлением единственного гостя, который оказывается другим «я» рассказчика, материализовавшимся в самостоятельном существе — Двойнике. Трансцендентальная природа одного из собеседников «магнетически» обращает разговор к одной из центральных проблем романтической философии — проблеме сверхчувственного. По парадоксальному замыслу автора, именно его призрачный Двойник оказывается скептиком, выступает как сторонник естественнонаучного объяснения фантастических преданий, свободно владеющий методом их исторической критики. Неотъемлемый признак происшествий из русской жизни, о которых рассказывает реальный Антоний, — вмешательство в земные дела сверхчувственных сил. Иначе в повестях Двойника, события которых разворачиваются за пределами России. Причины трагических судеб их героев — в них самих и в окружающем мире людей. Романтический разлив одной страсти в ущерб другим потребностям ума и сердца превращает их в игрушку чужой (часто враждебной) воли, приводит к гибели или к крайностям человеконенавистничества.

Обращение к миру фантастического открывает перед Погорельским пути к обновлению репертуара детского чтения. Героем его «волшебной повести» «Черная курица, или Подземные жители» (1829), которая донныне входит в золотой фонд детской литературы, впервые после «Рыцаря нашего времени» Н. М. Карамзина стал ребенок. Одинокое прогулки маленького Алеши, круг его чтения и фантастических представлений, его детские радости и первые огорчения, мир взрослых людей, разочарываю-

---

<sup>5</sup> Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка. М., 1960, с. 47.

щий мальчика своей прозаической обыденностью, — все подготавливает вторжение сказки в его жизнь.

От малой повествовательной формы Погорельский переходит к большой. В 1830 г. он печатает в «Литературной газете» отрывок из оставшегося незавершенным романа «Магнетизер». Еще раньше увидела свет первая часть «Монастырки», о которой речь пойдет ниже.

Программа романтической народности с наибольшей полнотой отразилась в творчестве одного из самых плодовитых и разносторонних повествователей второй половины 1820-х—начала 1830-х гг. — О. М. Сомова (1793—1833). Автор трактата «О романтической поэзии» (1823), где он теоретически обосновал мысль о словесности народа как «говорящей картинке его нравов, обычаев и образа жизни»,<sup>6</sup> Сомов видел в народной поэзии, преданиях и поверьях источник самобытной романтической литературы.

После ранних опытов в традиционном жанре портрета, путевого очерка, анекдота Сомов, уже и прежде сотрудничавший в «Полярной звезде» А. Бестужева и К. Рылеева, пишет для последнего их альманаха «Звездочка» «малороссийскую быль» «Гайдамак» — повествование о славном украинском разбойнике Гаркуше, защитнике обездоленных, герое народнопоэтических преданий и легенд. В отличие от Нарежного Сомов вступает здесь на путь, по которому через несколько лет пошел молодой Гоголь. Он воссоздает целостную картину национальной жизни, в которой народный быт и эпическое предание сливаются воедино. Сцена ярмарки с картиной чумацкого разгула, фигура слесца-бандуриста, народные поверья, исторические песни и «страшные были», сословная и племенная пестрота лиц — вот выразительный фон, на котором возникает героический образ Гаркуши. Самая поэтика этого образа уходит корнями в песни и предания.

Сюжет о Гаркуше Сомов продолжал разрабатывать до конца 1820-х гг. Сначала он предполагал превратить «Гайдамака» в пространную «малороссийскую повесть», а позднее даже в роман в четырех-пяти томах.<sup>7</sup> Однако ни один из опубликованных впоследствии отрывков не достигает художественного уровня первых глав, а композиция повести в целом (насколько можно судить по известным ныне фрагментам) постепенно сближалась с традиционной схемой авантюрного повествования.

С 1827 г. в творчестве Сомова отчетливо обозначается несколько линий. Это, во-первых, своего рода «несобранный» новеллистический цикл «рассказов путешественника», главным образом из западной жизни («Приказ с того света», 1827; «Вывеска», 1828; «Станный поединок», «Исполин-рак», 1830). Другую, самую обширную и важную в литературном отношении группу

<sup>6</sup> Труды Вольного общества любителей российской словесности, 1823 ч. 24, с. 125.

<sup>7</sup> См.: Рус. архив, 1908, № 10, с. 257.

образуют сочинения, которые автор охарактеризовал как «малороссийские были и небылицы» и подписывал псевдонимом Порфирий Байский («Юродивый», 1827; «Русалка», 1829; «Сказки о кладах», 1830; «Купалов вечер», 1831; «Бродящий огонь», 1832; «Киевские ведьмы», «Недобрый глаз», 1833, и др.).

Уже в «Гайдамаке» Сомов вложил в уста Гаркуши «страшную быль» о пане, знавшемся с нечистой силой. Аналогичные народные предания, обычно демонологического характера — о русалках и колдунах, о ведьмах и упырях — Сомов использует в своих «небылицах». Как правило, они основаны на подлинном этнографическом и фольклорном материале, снабжены особыми примечаниями и пояснениями. Но главное для романтика Сомова — дух народа, выражающийся в его поверьях и мифологических представлениях. Первыми из фантастических своих повестей, как и «Гайдамаком», он подготовил гоголевские «Вечера», а в позднейших испытал воздействие могучей индивидуальности своего последователя.

Другой характер носят малороссийские «были». Особенно примечателен «Юродивый», где пренебрегающий мирскими благами бродяга Василь выступает носителем народноэтических идеалов правды и справедливости. Сильной и яркой бытописью, сочетающейся с мягким юмором и не чуждой элементам дидактизма, отмечены «Сказки о кладах» и «Сватовство» (1831).

С «малороссийскими былями и небылицами» соседствуют повести Сомова из народной жизни, основанные на русских крестьянских поверьях («Оборотень», 1829; «Кикимора», 1830).

Особую линию в творчестве Сомова-повествователя образуют его русские сказки («Сказка о Медведе-Костоломе», 1830; «Сказка о Никите Вдовиниче», 1832 и др.). Автор свободно варьирует в них летописные, сказочные и былинные мотивы, дополняя их собственным вымыслом. Опыты фольклорных стилизаций Сомова, принципиально отличные от поэтических сказок Пушкина, были учтены В. И. Далем в его сказочном творчестве, развертывавшемся на всем протяжении 1830-х гг.

Упорно обращаясь к народной демонологии, Сомов в то же время остался чужд философским теориям романтизма. В его повестях не встретим ни попытки усмотреть в народной фантастике ключ к тайнам мироздания, ни образов романтических мечтателей. Напротив, через ряд его вещей проходит тема осмеяния разного рода романтического донкихотства. В «Приказе с того света» — это простодушное увлечение средневековым и вера в привидения; в «Сказках о кладах» — попытка обрести в поэтических преданиях руководство к земному обогащению; в замечательной повести «Матушка и сынок» (1833) — «мечтательные глупости сентиментальных романтических любовников»,<sup>8</sup> преломленные в кривом зеркале русских провинциальных нравов.

<sup>8</sup> Альциона на 1833 год. СПб., 1833, с. 177.

Характерная черта литературной жизни второй половины 1820-х гг. — выступление ряда писателей-разночинцев: М. П. Погодина (1800—1875), Н. А. Полевого (1796—1846), Н. Ф. Павлова (1803—1864) и др.

Погодин и Полевой не были художниками по призванию. Первый из них был известным историком, второй — выдающимся журналистом и критиком. Тем интереснее, что в пору бурного развития повествовательных жанров оба они выступили как беллетристы, оставившие заметный след в истории русской прозы. Сближает их и другое. Сын крестьянина-вольноотпущенника Погодин и купец Полевой принесли в литературу жизненный опыт третьесословного человека, новые темы и аспекты изображения народной России. Но в их деятельности помимо стихийного демократизма, хотя и по-разному, сказались противоречия психологии и идеологии, свойственные почти всем деятелям-разночинцам, выступившим до Белинского.

Первая повесть Погодина — «Нищий» (1826), — написанная до декабрьского восстания, стоит особняком в повествовательной литературе 1820-х гг. В центре ее — рассказ нищего, в прошлом крестьянина, поднявшего руку на своего барина. Отбыв за это полный срок службы, «отличный» суворовский солдат получает отставку и, выбившись с годами из сил, живет подаяннем. В повести сопряжены, таким образом, две остросоциальные темы: взаимоотношения барина и мужика и судьба русского солдата. При всем том в «Нищем» еще уловима связь с сентиментальной традицией. Здесь нет ни реального народного языка, ни живых примет крестьянского или солдатского быта.

После 1825 г. Погодин уже не касается стержневых проблем общественного развития. Но в лучших из своих произведений он разрабатывает темы и мотивы, характерные для русского романтизма, на конкретном материале национальной жизни, переосмысляя их на основе личного жизненного опыта. В «Черной немочи» (1829) изображена трагедия молодого человека из богатой купеческой семьи, единственного и любимого сына своих родителей. Томимый жаждой познания, он наталкивается на непреодолимую стену консервативных обычаев и предрассудков и гибнет жертвой отцовского невежества и самодурства. Романтическая история пробуждающейся личности разворачивается у Погодина на фоне сочных и ярких зарисовок быта и нравов московского купечества. Здесь автор «Черной немочи» предвосхитил художественные открытия А. Н. Островского.

И в «Черной немочи», и в других повестях Погодина быт уже не выступает в качестве «низкой», заслуживающей осмеяния действительности, как это было в сатирических и правоописательных жанрах предшествующих десятилетий. Он предстает перед читателем как сфера повседневного существования простого русского

человека — во всей своей сложной светотени. В этом смысле примечательна «Невеста на ярмарке» (1827—1828), где сквозь водевильный сюжет проступает широкая картина диких провинциальных нравов, а фарс соседствует с истинной трагедией.

Особую линию в творчестве Погодина составляют бытовые анекдоты и повести, в центре которых — сложные, подчас парадоксальные житейские и психологические казусы («Психологические явления», 1829—1832; «Преступница», 1830; «Счастливые в несчастии», 1832). Здесь нет еще психологического анализа: загадочные явления человеческой (в том числе простонародной) психики Погодин фиксирует в их кажущейся иррациональности, стремясь побудить к познанию чего-то, «пока для нас непостижимого»,<sup>9</sup> но ощущаемого за ними.

Выход «Повестей» Погодина, совпавший по времени с изданием второй книжки «Вечеров» Гоголя и «Андрея Безымянного» А. О. Корниловича, побудил Н. И. Надеждина теоретически поставить вопрос о границах жанра повести и о различных ее разновидностях. Современная повесть, в понимании Надеждина, отлична от «рыцарских, волшебных и любовных сказок средних веков» и новеллистики Возрождения: «Теперь она не есть только приятный досуг воображения, играющего калейдоскопически призраками действительности, но живой эскиз, яркая черта, художественная выдержка из книги жизни. Великие гении высказывают в ней свои глубокие взгляды, поверхностные говоруны рассыпают свои беглые впечатления. Из наших повестей составляется, можно сказать, живописный альбом современной наблюдательности!».<sup>10</sup> Надеждин отделяет повесть от «прозаического анекдота и исторической были» и ставит вопрос о ее внутрижанровой дифференциации, различая «философическую», «сентиментальную» и «деесписательную» (историческую и народную) повесть.

Характерная черта времени — не только стремление критики осмыслить приметы жанра и его разновидности, но и возникновение полемики между сторонниками разных направлений в развитии повести. Свидетельство тому — критика «Черной немочи» Н. А. Полевым, для которого бытовизм повестей Погодина был несовместим с высокой «идеальностью» подлинного романтического искусства.<sup>11</sup>

Историческую заслугу Полевого, пафос его разнообразной деятельности Белинский видел в энергичной и талантливой пропаганде «мысли о необходимости умственного движения, о необходимости следовать за успехами времени, улучшаться, идти вперед, избегать неподвижности и застоя, как главной причины гибели

<sup>9</sup> Погодин М. Повести, ч. 1. М., 1832, с. 178.

<sup>10</sup> Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 324 (впервые: Телескоп, 1832, № 17).

<sup>11</sup> См.: Вацулло В. Э. От бытописания к «поэзии действительности». — В кн.: Русская повесть XIX века. Л., 1973, с. 241—242.

просвещения, образования, литературы».<sup>12</sup> Романтик-просветитель Полевой стремился содействовать духовному подъему русского общества и пробуждению в нем национального самосознания. «Повести его, — писал Белинский в 1846 г., — потому именно и имеют свое относительное достоинство, что явились вовремя. Не долго нравились они, но нравились сильно, читались с жадностью. В них он был верен себе, и для него они были только особенною от журнальных статей формою для развития тех же тенденций, которые развивал он и в своих журнальных статьях» (9, 695). Эта особенность повествовательного творчества Полевого определяет не только своеобразное место его опытов в истории русской романтической прозы, но и самую внутреннюю их структуру. Исходным началом повестей Полевого, будь то повести исторические, романтико-философские или «народные», неизменно является авторская идея.

В повестях из народной жизни Полевой разрабатывает сюжеты, близкие к сюжетам Погодина. Судьба героя «Рассказов русского солдата» (1833—1834) — сначала крестьянина, потом участника итальянского похода Суворова — в общих контурах повторяет жизненный путь погодинского Нищего, а случай, положенный в основу «Мешка с золотом» (1829), вызывает в памяти одно из «психологических явлений» Погодина («Корыстолюбец»). Но Погодин не выходит за непритязательные рамки «истинного происшествия», разрабатывая его со всей доступной ему бытовой достоверностью. У Полевого же «быль» служит лишь отправной точкой для построения сложного индивидуального сюжета. Быт низведен у него до уровня декорации, а в центре повествования — жизнь души, проходящей через горнило жизненных испытаний. Соответственно ослаблены и социальные мотивы: конкретные формы жизни крепостной деревни, ужасы солдатчины остаются за пределами «народных» повестей Полевого.

Внутреннюю жизнь крестьянина и солдата Полевой мерит общечеловеческими этическими нормами. Полагая «уделом человека» «борьбу духа и вещества»,<sup>13</sup> он находит отражение этого универсального закона в многообразных судьбах своих героев — от мужика до высшей, творческой природы. Извозчик Ванюша, нашедший мешок с золотом, преодолевает искушение и благодаря этому обретает свое нехитрое счастье. Сидор («Рассказы русского солдата») не сгибается под тягостью выпавших на его долю испытаний, выносит из них способность довольствоваться своим уделом, стойкость и человечность.

Более сложные формы борьба «духа» и «вещественности» приобретает в трагических историях мечтателя-романтика Антиоха («Блаженство безумия», 1833), чистой и сильной духом Эммы

<sup>12</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 9. М., 1955, с. 687. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>13</sup> Полевой Н. Мечты и жизнь. Были и повести, ч. 1. М., 1833, с. 85.



(«Эмма», 1829), художника-творца Аркадия («Живописец», 1833). Чистота и высокая душевная настроенность раскрывают перед ними тайны природы, жизни и искусства. Но эти же высокие свойства души и сердца обрекают их на разлад с обществом, на раннюю гибель или безумие.

Повесть «Живописец» посвящена одной из центральных тем всей романтической литературы 1830-х гг. — теме искусства и художника. Разные ее аспекты получили отражение в драматических фантазиях Кукольника, в повестях Гоголя, Одоевского, Полевого. В «Живописце» судьба героя представлена с двух точек зрения — эстетической и социальной. В древности, рассуждает Аркадий, художник и общество были едины в поклонении изящному, в средние века их роднил религиозный энтузиазм. Ныне же духовная связь между ними разрушена. Для общества, во всем ищущего одной пользы, «художник есть такой же работник, как слесарь, кузнец, плотник»,<sup>14</sup> и обрести творческую силу он может только во вдохновении страстей. Не случайно картина Аркадия изображает муки Прометея: это символ его судьбы. Искусство подняло творца над толпой ремесленников живописного цеха, записных «ценителей» и богатых заказчиков. Он же остается в их глазах «сыном бедного чиновника, ничтожным разночинцем».<sup>15</sup>

Почти одновременно с «Живописцем» появилась другая вариация на ту же тему — повесть А. В. Тимофеева «Художник» (1834). Сквозь мелодраматические штампы и условности, характерные для эпигонского романтизма 1830-х гг., здесь иногда прорывается искренняя боль. В исповеди героя — крепостного, незаконного сына помещика — всплывают мотивы жизни барской деревни и петербургского «дна», предвосхищающие тематику физиологических очерков, созданных писателями «натуральной школы».

#### 4

В 1830 г. в литературу вернулся А. А. Бестужев-Марлинский. Первая половина десятилетия — время его высшей творческой активности. Плодовитость, легкий, блестящий рассказ, разнообразие, умение угадать потребности разросшейся читательской аудитории и живо отозваться на них делают Марлинского ее кумиром.

Повесть была истинной стихией Марлинского. Если ранние его опыты можно уподобить романтическим поэмам в прозе, то в 1830-е гг. Марлинский шаг за шагом разрабатывает специфические возможности жанра. Под его пером повесть обретает внутреннюю объемность, перерастая формы сентиментальной идиллии, бытового анекдота, «предания», «сказки», которые были

<sup>14</sup> Там же, ч. 2. М., 1834, с. 109.

<sup>15</sup> Там же, с. 79.

испробованы ею на путях становления. Утончается и усложняется и самый механизм повествования.

В отличие от преддекабрьского периода, в 1830-е гг. Бестужев лишь однажды обратился к теме из русской старины («Наевды. Повесть 1613 года», 1832), открывая источники поэзии в жизни своих современников или в событиях, совершившихся на их памяти. В повести «Латник» (1832) он вступает в прямую полемику с теми, кто утверждает «будто мы живем не в романтическом веке»: «...покуда существуют страсти и слабости, развиваемые обстоятельствами или связанные узами приличия, человек всегда будет любопытен, занимателен для человека; каждый век только обновляет новыми образами сердце. Я уверен, что перебравши тайные предания каждого семейства, в каждом можно найти множество разнообразных происшествий и случаев необыкновенных. Сколько ужасов схоронено в архивной пыли судебных летописей! Но во сто раз более таится их в самом блестящем обществе!».<sup>16</sup> Вместе с исторической темой из творчества Марлинского уходит открытая программность его ливонских и «русских» повестей 1820-х гг. Что вопросы социальной жизни по-прежнему оставались в поле зрения писателя, видно лишь из «подводного» течения его повестей, временами выходящего на поверхность в скупых деталях и характеристиках. Пафос бестужевского романтизма сказывается прежде всего в типе излюбленного его героя, Это непосредственная, пылкая и страстная натура, противостоящая жизненной обыденности светского общества, многоликим проявлениям косности, произвола и корыстолюбия. Герой Бестужева нередко становится жертвой губительных страстей, доходящих до романтического неистовства, но даже преступление не уничтожает обаяния его личности.

Романтик Марлинский кладет в основу сюжета «происшествия и случаи необыкновенные». Но хотя в «Вечере на Кавказских водах» (1830), «Страшном гаданье» (1831), «Латнике» он затрагивает тему «сверхчувственного», вводя ряд народнопоэтических и фантастических мотивов, природа «необычного», которое его наиболее привлекает, иная. Это либо стечение обстоятельств, определяющее неожиданную развязку и делающее невозможное возможным, либо взрыв страстей, созревающих под покровом обыденного существования.

Еще в 1820-х гг. Бестужев-Марлинский заявил о себе как представитель «поэтической» прозы. Для стиля такой прозы, по наблюдению В. В. Виноградова, характерно сочетание «двух контрастных языковых стихий. „Метафизический“ стиль авторского повествования и речей романтических героев (в отличие от тривиально-бытовых) был близок по образам, фразеологии и синтаксису к стилям романтической лирики. Напротив, в стиле бытовых сцен, в стиле реалистически-жизненного изображения и описания

<sup>16</sup> Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2-х т., т. 1. М., 1958, с. 565—566.

отражалось все многообразие социальных различий повседневной устной речи».<sup>17</sup>

Аналогичная «двойственность языкового состава и стилистических красок», уходящая своими корнями в литературу путешествий и некоторые виды сентиментальной повести начала XIX в., в разной степени свойственна и молодым Гоголю и Лермонтову, и Погодину, и Полевому. С наибольшей очевидностью, однако, проявляется она у Марлинского, видоизменяясь и усложняясь в ходе его творческой эволюции. Если в ранних повестях традиционное сочетание романтической патетики с просторечием выступает как отражение контраста между идеальным миром и «низкой» существенностью, то в 1830-е гг., когда эстетическая программа Марлинского сознательно ограничивает доступ в его прозу «житейского быта» и (соответственно) натуралистического просторечия, истоки и формы сохраняющейся двойственности его стиля существенно меняются. Уже в годы якутской ссылки Марлинский выработал трезвую манеру этнографа-очеркиста. Со временем элементы точного описания все более широко входят и в его повесть, соседствуя в авторской речи с высокими романтическими картинами природы и очерками характеров, с патетическими монологами героев и лирическими отступлениями.

При всем тематическом разнообразии повестей Марлинского и сюжетной изобретательности их автора типовое в них господствует над индивидуальным. И в картинах природы, и в характерах персонажей для Марлинского важно и существенно не мимолетное или индивидуально-неповторимое, а устойчивое, «родовое». Таковы его горный и морской, северный и южный пейзажи, таковы образы его героев, складывающиеся из примет (и примет зачастую очень верных, схваченных с тонкой и остроумной наблюдательностью) целой социальной, этнической или культурной группы.

Потому-то и в 1830-е гг. повествовательная манера Марлинского по-прежнему отмечена единством стиля автора и стиля его любимых героев. Им обща богатая ассоциациями, метафорическая, взволнованная речь, искрящаяся блестками остроумия, связанная с традицией устной импровизации. По мере становления этой манеры Марлинскому все чаще приходилось оправдывать ее крайности в глазах современников. «Что же касается до блесков, ими вышит мой ум; стряхнуть их — значило бы перестать носить свой костюм, быть не собою. Таков я в обществе и всегда, таков и на бумаге... Я не притворяюсь, не ищу острот — это живой я»,<sup>18</sup> — оправдывался Марлинский перед братьями в конце 1833 г. В других случаях он не скрывал, однако, программного значения своей манеры письма, которая была в его глазах важным атрибутом романтической повести: «Впрочем, иное дело повесть, иное

<sup>17</sup> Литературное наследство, т. 43—44. М., 1941, с. 519.

<sup>18</sup> *Вестужев-Марлинский А. А. Соч.* в 2-х т., т. 2. М., 1958, с. 660

роман, — писал Марлинский А. М. Андрееву 9 апреля 1831 г. — Мне кажется, краткость первой, не давая места развернуться описаниям, завязке и страстям, должна вцепляться в память остротами. Если вы улыбаетесь, читая ее, я доволен, если смеетесь — вдвое. В романе можно быть без курбетов и прыжков: в нем занимательность последовательная из характеров, из положений». <sup>19</sup>

Новая манера Бестужева впервые проявилась в «Испытании» (1830). По внешности это простой светский анекдот о любовном соперничестве и несостоявшемся поединке двух друзей-офицеров. Но испытание любви и дружбы выявляет различие между характерами героев. Алина и Стрелинский и в любви своей остаются блестящими людьми большого света, в то время как в Гремине и Ольге раскрываются незаурядные возможности души и сердца. Изящное остроумие непринужденного рассказа как нельзя более соответствует сюжету. Мастерство диалога, легкие и живые очерки гусарской пирушки и светского бала, «пестрая... панорама» петербургской «деятельности» в канун Рождества — все это сделало «Испытание» классически совершенным образцом «светской» повести — популярной в 1830-е гг. разновидности жанра.

В «Вечере на Кавказских водах» (1830) и в «Страшном гаданье» (1831) Марлинский отдает дань увлечению фантастическим. И рамка этих повестей, и вставные новеллы — таинственные и страшные рассказы или народные предания. Представленные то в серьезном и мрачном, то в шутливо-ироническом освещении, они служат предметом обсуждения собеседников, как правило, неожиданно получая естественную разгадку.

Романтическая тема свободного самопроявления личности объединяет столь разные повести, как «Лейтенант Белозор» (1831), «Латник» (1832), «Мореход Никитин» (1834), действие которых происходит в наполеоновскую эпоху. Их герои — офицер русского флота, заброшенный в Голландию, таинственный мститель-латник, решающий исход сражения, архангельский купец Савелий Никитин — своего рода партизаны, подвиг во имя Отечества они совершают произвольно, в момент, когда на карту поставлены их жизнь, честь и личные устремления.

Трагический аспект темы личности разработан в одной из любимых вещей автора — повести «Фрегат „Надежда“» (1833). Герой «Страшного гаданья», влюбленный «до безумия» в жену другого, сумел одержать победу над собой. Капитан фрегата Правин и его возлюбленная, княгиня Вера, не в силах противостоять роковой страсти и становятся ее жертвой. Порыв истинного чувства поднимает их над пустым и ничтожным светским обществом, но и испепеляет. Преступив общественные установления, Правин одновременно нарушает свой долг офицера: если в начале повести он рискует жизнью для спасения одного из чле-

<sup>19</sup> Там же, с. 637.

нов своей команды, то в конце из прихоти бросает судно в момент надвигающейся опасности.

Кавказские впечатления, пополненные изучением исторической и этнографической литературы, дали Марлинскому материал для серии очерков («Письма из Дагестана», 1832; «Кавказские очерки», 1834—1836) и повестей. Из них наибольшую известность получили «Аммалат-бек» (1832) и «Мулла-Нур» (1834). В обоих произведениях использован большой этнографический материал, их герои имели реальных прототипов,<sup>20</sup> и автор особо оговаривал истинность происшествий, положенных в основу сюжета. Но и здесь Марлинский остается верен принципам романтической поэтики. В центре «Аммалат-бека» — два характера: горца Аммалата и русского полковника Верховского. Пылкий и доверчивый Аммалат, запутавшись в сетях коварного, двоедущного политика Султан-Ахмет-хана, становится убийцей своего спасителя и благодетеля Верховского. В повесть включены письма полковника к невесте и отрывки из записок Аммалата, что позволяет автору раскрыть внутренние мотивировки действий героев: они выступают как люди разных культур и темпераментов, а их отношения таят в себе зерно роковой развязки. Сила преступления и глубина трагедии Аммалата в том, что убийством названного брата он и в глазах своего народа стал достоин участи изгоя, оказался преступником, которому нет прощения. В противоположность Султан-Ахмет-хану и Аммалат-беку разбойник Мулла-Нур выступает хранителем древних законов чести и справедливости, и это приводит его к разладу с официальной законностью.

Творчество Марлинского 1830-х гг. имело необыкновенный успех и породило целую школу подражателей (Е. А. Ган, П. П. Каменский, Н. А. Мышицкий и др.). Налет «марлинизма» обнаруживают и произведения авторов иной литературной ориентации (Н. Ф. Павлова, молодого И. И. Панаева и др.). Но одновременно с ростом популярности Марлинского его творчество все чаще становилось объектом критики. К числу первых оппонентов повествователя принадлежали его братья Николай и Михаил Бестужевы, находившие, что недостатки его художественной манеры «могут отразиться на всей русской словесности».<sup>21</sup> Но особенно суровой была оценка Белинского, который видел в освобождении отечественной прозы от «марлинизма» необходимое условие углубления ее социально-психологического содержания.

## 5

Другой центральной фигурой русской романтической прозы 1830-х гг. был В. Ф. Одоевский (1803—1869) — писатель прив-

<sup>20</sup> Алексеев М. П. Этюды о Марлинском. Иркутск, 1928, с. 33.

<sup>21</sup> Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2-х т., т. 2, с. 665.

ципально много творческого склада, чем Марлипский. Живи в эпоху стремительного развития русской литературы, Одоевский был свидетелем нескольких сменявших друг друга его фаз. Связанный в 1820-е гг. с Грибоедовым и Кюхельбекером, он в 1830-е сближается с Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым, привечает приехавшего в Петербург Белинского, а в 1840-е покровительствует молодому Достоевскому. Тем не менее его творчество неизменно сохраняет самобытность, отмечено «лица необщим выраженьем».

Уже в «Мнемозине» (1824—1825) представлены основные линии и жанры прозы Одоевского: дидактико-сатирический аполог или аллегория («Старики, или Остров Панхай»), «картина из светской жизни» — повесть, герой которой переживает род «горя от ума» («Елладий»), и философские фрагменты. Глава общества Любомудров, Одоевский был одушевлен мыслью о создании учения, противостоящего эмпиризму частных наук и постигающего мир в единстве идеального и вещественного. Отправляясь от «современного германского Любомудрия» (и прежде всего от сочинений молодого Шеллинга), члены общества искали путь к разработке самобытной русской философии. Пафос этих исканий, поразному преломившийся в отдельных жанрах и повествовательных циклах Одоевского 1820—начала 1830-х гг., определяет и проблематику его творчества, и своеобразие его художественного почерка. Белинский писал: «Одоевский поэт мира идеального, а не действительного» (1, 276). И он же охарактеризовал «Елладия» как «первую повесть из русской действительности, первую попытку изобразить общество не идеальное и нигде не существующее, но такое, каким автор видел его в действительности» (8, 300). Тем самым уже Белинский различал в творчестве Одоевского два типа повествования: один, в котором ироническая инсказательная форма подчинена отвлеченной мысли и одушевлена «глубоким чувством негодования на человеческое ничтожество во всех его видах», «затаенным и сосредоточенным чувством ненависти, источником которой была любовь» (1, 275), и другой, отмеченный глубоким проникновением в жизненные характеры и явления и точным их воспроизведением. Эти два начала выступают у Одоевского то обособленно, то в сложном взаимодействии, но во все периоды его творчества остаются неотъемлемыми признаками его художественной манеры.

В центре первой повести Одоевского — конфликт мыслящей и чувствующей личности с косным, ханженским обществом. Елладий, наделенный идеальными чертами юноши-любомудра — бескорыстным стремлением к истине и совершенству, — становится жертвой заговора светской черни, отдельные «типы» которой (Добрынский, Храбров, Глупосилины) представлены в традициях правоописательной сатиры.

В начале 1830-х гг. Одоевский издает цикл романтических повестей о художнике («Последний квартал Бетховена», 1830; «Opere del Cavaliere Giambatista Pirancsi», 1831; «Себастьян Бах»,

1835). Биографические реалии образуют здесь лишь внешнюю канву повествования: по мысли автора, истинная жизнь гения, тайны его души, характера, физиономии запечатлены в одних его произведениях. Каждая из повестей по-своему раскрывает трагедию творческой личности. Пиранези страдает оттого, что для его грандиозных архитектурных проектов «час создания не наступил еще»; глухой Бетховен, познавший законы новой, неведомой миру гармонии, умирает в нищете, осмеянный теми, кто некогда рукоплескал ему; в музыкальный мир Баха, который в борьбе с цеховой косностью возвел «божественную» музыку в перл создания, врывается голос земной страсти — предвестие новой исторической эпохи. В отличие от этих великих художников, верных своему назначению, Киприано — герой повести «Импровизатор» (1833) — изменяет призванию. Стремясь достигнуть славы без мук творчества, он гибнет как художник и человек.

Иную линию в творчестве Одоевского первой половины 1830-х гг. образует сатира, представленная двумя различными жанрами — гротескно-дидактической сказкой и «видением»-притчей. В сборнике «Пестрые сказки» (1833) предвосхищены гоголевские мотивы губительной силы современного города, растлевающего ум и чувство («Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту»), и внутреннего омертвения петербургского и провинциального чиновничества («Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» и др.). Сатирические «видения» («Бал», «Бригадир», 1833; «Насмешка мертвеца», 1834) — род стихотворений в прозе. Здесь, по словам Белинского, «красноречие возвышается до поэзии, а поэзия становится трибуною» (8, 308). Основной пафос «видений» — стремление показать изнанку светского общества, которое за маской внешней благопристойности таит растление личности, разврат и преступление.

Наиболее полно социально-аналитическое направление Одоевского проявилось в повестях «Княжна Мими» (1834) и «Княжна Зизи» (1839). Они не случайно названы именами персонажей «Горя от ума»: грибоедовская стихия, которая давала о себе знать еще в раннем творчестве Одоевского, проявилась здесь с наибольшей силой и отчетливостью. Вслед за Грибоедовым автор исследует механизм «домашней» жизни светского общества, его тайны, стремится «перевести на бумагу»<sup>22</sup> его разговорный язык. В «Княжне Мими», как и в «Горе от ума», ход событий определен сслетней, которая рождается и обретает гибельную силу на глазах у читателя. Ее создательница, старая дева княжна Мими — одновременно жертва своей среды и озлобленная носительница худших ее предрассудков. Не такова героиня второй повести, княжна Зизи. В малом, домашнем кругу она обнаруживает подлинный героизм. Подавив в своем сердце любовь к недостойному человеку, который пользовался ее чувством в низких

<sup>22</sup> Одоевский В. Ф. Соч., ч. 2. СПб., 1844, с. 331.

своекорыстных целях, княжна находит в себе силы вступить с ним в открытую борьбу и нарушает тем самым неписанные законы, ограничивающие сферу деятельности светской девушки. Но и оклеветанная молвой, утратив надежду на личное счастье, она сохраняет сердечную чистоту и душевное благородство.

В повестях Одоевского о художниках Гоголь уловил особый интерес к «психологическим явлениям, непостижимым в человеке».<sup>23</sup> Одоевского, у которого раннее увлечение натурфилософией вылилось с годами в устойчивое внимание к развитию естественных наук, наряду с уже познанным и объясненным на протяжении всей жизни притягивала сфера еще не познанного и не объясненного. Вера писателя в возможности человеческого познания выразилась, в частности, в предположении, что мир детских фантастических представлений, народные легенды и суеверия, алхимические и кабалистические умствования средних веков таят в себе элементы поэтической мудрости и инстинктуального знания, которые еще предстоит перевести на язык современной мысли. Это определило природу ряда фантастических повестей Одоевского («Игоша», 1833; «Сильфида», 1837; «Саламандра», 1841): в каждой из них автор предпринимает опыт художественной дешифровки «древних и новых преданий», нередко останавливаясь на границе между научной и мистической их интерпретацией.

С начала творческой деятельности Одоевского его произведения постоянно стягивались в сознании автора в форму циклов, осуществленных и неосуществленных. Таковы «Дом сумасшедших», «Пестрые сказки», «Повести о том, как опасно человеку водиться со стихийными духами», «Записки доктора», «Записки гробовщика» и т. д. Проекты и практические опыты циклизации подготовили Одоевского к его итоговому грандиозному замыслу — «Русские ночи» (1836—1844). Сюда вошли наиболее масштабные по мысли произведения 1830-х гг., обрамленные культурно-историческими и философско-эстетическими диалогами. Своеобразный памятник друзьям-любоумрам, воссоздающий атмосферу их собраний, «Русские ночи» явились энциклопедией идей русского романтизма. Страстная критика буржуазной прозы жизни, борьба против философских и экономических теорий, разобщающих людей, сочетаются здесь с мыслью о необходимости привить западной цивилизации «свежие, могучие соки славянского Востока».<sup>24</sup>

## 6

В повествовательной прозе 1830-х гг. господствуют различные течения романтизма. Но в эти же годы появляются «Петербургские повести» Гоголя и «Капитанская дочка» Пушкина. Реали-

<sup>23</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 10. Л., 1940, с. 248.

<sup>24</sup> (Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975, с. 181.



стические тенденции отчетливо дают о себе знать то в бытовых повестях Погодина, то в «Пестрых сказках» Одоевского, то в мемуарной и очерковой прозе. В таких повестях Одоевского как «Княжна Мими» и «Княжна Зизи» конфликты жизни действительной приобретают значение сюжетообразующего начала. То же можно сказать о «Трех повестях» (1835) Н. Ф. Павлова («Именины», «Аукцион», «Ятаган»), воспринятых современниками как заметное общественно-литературное явление.

«Недавно я с истинным наслаждением прочитал три повести Павлова, особенно последнюю, — писал Ф. И. Тютчев в начале 1836 г. — Кроме художественного таланта, достигающего тут редкой зрелости, я был особенно поражен возмужалостью, совершеннолетием русской мысли. Она сразу направилась к самой сердцевине общества: мысль свободная схватилась прямо с роковыми общественными вопросами».<sup>25</sup> Примечательно самое построение первой книжки Павлова. Она открывается повестью «Именины». Тема художника — одна из центральных в литературе романтизма — предстает здесь в ином аспекте, чем у Полевого или Одоевского. От судеб искусства, от проблем внутренней жизни творческой личности Павлов обращается к вопросу о крепостной интеллигенции, волновавшему русскую литературу еще в XVIII в. Герой «Именин» — крепостной музыкант. Личная зависимость становится для него источником страданий и унижения, преграждает путь к личному счастью. Сказавшись «не помнящим родства», он в солдатчине ищет освобождения от барской прихоти, «до иступления» радуется новому своему жребью, надеясь выслужиться в офицеры и обрести гражданские права. В ином обличье предстает солдатчина Бронину — герою завершающей сборник повести «Ятаган». Разжалованный за дуэль в солдаты, он разом лишается всех человеческих прав и оказывается беззащитным перед местью полковника — своего неудачливого соперника в любви. Не в силах пережить бесчестие, которое делает для него невозможным возврат к прежней жизни, Бронин убивает своего истязателя и умирает сам, пройдя «сквозь зеленую улицу». Герои «Именин» и «Ятагана» страдают и гибнут во имя подлинного чувства; в средней повести цикла, носящей символическое название «Аукцион», любовь отступает перед расчетом и игрой самолюбий.

«Три повести», затронувшие институт крепостного права и армейские порядки, вызвали резкое неудовольствие Николая I и великого князя Михаила Павловича. При жизни Павлова цензура упорно запрещала переиздание книжки, которое смогло осуществиться лишь после Октябрьской революции.

«Новые повести» Павлова (1839) — «Маскарад», «Демон», «Миллион» — не имели успеха первого его сборника. Тема, которая завладевает здесь Павловым, — тема «жадного века», когда

<sup>25</sup> Рус. архив, 1879, № 5, с. 122.

расчет и подозрение определяют не только публичную жизнь, но отравляют самые сокровенные человеческие чувства. Как жертвы «жадного века» предстают и аристократ Лельц, и безвестный чиновник, доходящий до мысли продать свою жену, и молодой богач, который не находит «спасенья от фабричных паклонностей человеческого рода».<sup>26</sup>

## 7

Романы Нарезного строились по старой, восходящей к XVIII в. схеме авантюрно-дидактического романа, где множество бытовых картинок, вставных новелл и эпизодов искусно нанизывалось на нить походов главного героя. В условиях конца 1820-х гг. эту форму окончательно дискредитировал Ф. Булгарин своим «нравственно-сатирическим романом» «Иван Выжигин» (1829).

В западноевропейском плутовском романе XVII—XVIII вв., общий рисунок которого повторен в «Выжигине», герой был наделен незаурядным умом и бившей ключом внутренней активностью. Выбиться из низов он смог лишь превосходя ловкостью и сметкой всех, с кем сталкивала его судьба, он должен был видеть насквозь своих хозяев, чтобы обращать их слабости против них же самих. Люди и обстоятельства, встречающиеся на пути «плута», здесь — не внешняя декорация, но предмет критического анализа для героя романа и автора.

Иначе у Булгарина: его Выжигин пассивен, не он подчиняет себе обстоятельства, а обстоятельства влекут его за собой. Традиционная схема плутовского романа превратилась вследствие этого в свою противоположность. Реальные общественные силы не становятся у Булгарина предметом анализа. Исходя из своего консервативно-верноподданнического представления о добре и зле, романист сталкивает героя с условными персонификациями пороков и добродетелей. Они расставлены в романе подобно фигурам на шахматной доске, численно уравнивают друг друга и приводятся в движение в пужную автору минуту.

Выжигин попадает в разные уголки России, сталкивается с представителями разных сословий, с людьми противоположных характеров и убеждений. И все же при этом он ни на минуту не становится самостоятельной личностью. В назидание «благочестивым россиянам»<sup>27</sup> Выжигин освобожден от выбора во всем, что касается его поступков или образа мыслей. Романист заранее сделал за него этот выбор, и герой послушен своему создателю.

Неудивительно, что «Иван Выжигин» заслужил благосклонное внимание III отделения и был рекомендован Бенкендорфом для чтения находившемуся в крепости А. О. Корниловичу. Пушкин, напротив, резко отрицательно отнесся к первому роману Булга-

<sup>26</sup> Павлов Н. Ф. Повести и стихи. М., 1957, с. 242.

<sup>27</sup> Булгарин Ф. Иван Выжигин, ч. 1. СПб., 1829, с. IV.

рина, к последовавшему за ним «Петру Ивановичу Выжигину» (1831) и всей порожденной ими нравственно-сатирической романистике, которые были для него равно неприемлемы в общественном и литературном отношении.

Обновление жанра романа требовало иных сюжетообразующих принципов. Будущее принадлежало повествованию, где действие было бы сосредоточено вокруг определенного общественного (или нравственно-психологического) конфликта, отражавшего одну из существенных сторон бытия современного человека. С преобразованием сюжета не могли остаться прежними и герои. Герой, пассивно «отливавшийся» в формы, уготованные обстоятельствами, отжил свое и должен был уступить место другому — мыслящему и чувствующему. Эти принципы получили уже воплощение в пушкинском романе в стихах; задача времени состояла в том, чтобы перенести их в прозу. Вот почему для различных опытов русского романа в 1830-е гг. исходным пунктом явились не столько традиции прозы Нарезного, сколько достижения повести, повествовательных циклов, а также романтической поэмы.

Показательно, что первое прозаическое произведение 1830-х гг., которое порывает с нравственно-сатирической традицией и в то же время приближается по жанру к роману, автор называет то романом, то повестью. Речь идет о «Киргиз-кайсаке» (1830) В. А. Ушакова. Это история молодого офицера, которому богатство, образованность, связи обеспечивают видное место в столичном светском обществе. Неожиданно обнаруживается тайна его происхождения: юноша оказывается сыном уральского казака и простой киргизки. Сословная спесь отца возлюбленной Славина, княжны Любской делает невозможным его счастье.

Другим, гораздо более значительным опытом романа, в котором автор стремится сообщить действию единство и драматическую напряженность, явилась «Монастырка» А. Погорельского (1830—1833). Вслед за Нарезным Погорельский обратился к провинциальному украинскому быту, но взглянул на него с другой стороны. Героиня романа Анята, образованная девушка, воспитанная в Петербурге, по возвращении на родину сталкивается с дикой и невежественной средой поместного дворянства и одерживает над ней нравственную победу. Во второй половине романа автор отдает дань традиции авантюрного повествования, расцвечивая его романтическими эффектами.

В виде семейной хроники построен роман Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских» (1832). «И внимательным отношением... к „домашней“ жизни русского дворянства, и поэтизацией повседневных эпизодов поместного быта... и интересом автора к нравственным проблемам»<sup>28</sup> «Семейство Холмских» предвосхищает С. Т. Аксакова и Л. Н. Толстого. В романе Бегичева уловима связь не столько с повестью, сколько с мемуарами, семейными

<sup>28</sup> История русского романа, т. 1. М.—Л., 1962, с. 265.

записками и другими внелитературными жанрами. К форме «записок», но уже как к литературному жанру прибегает А. П. Степанов в романе «Постоялый двор» (1835), насыщенном вульгарно-романтическими штампами, за которыми ощущаются реальные жизненные наблюдения автора под правами современного ему дворянства и губернских властей.

## 8

Гораздо большими успехами ознаменовано было в 1830-е гг. развитие исторического романа, первым законченным образцом которого явился «Юрий Милославский» (1829) М. Н. Загоскина (1789—1852).

Главные сюжетные мотивы «Юрия Милославского» во многом традиционны для европейского исторического романа, сложившегося под влиянием В. Скотта. Современник Французской революции и наполеоновских войн, В. Скотт питал преимущественный интерес к кризисным эпохам европейской истории. Его центральный герой — обычно молодой дворянин — силой случайных обстоятельств поставлен между враждующими лагерями. Это позволяет герою (до определенного момента, решающего его судьбу) оставаться наблюдателем, трезво видящим достоинства и недостатки борющихся сторон. И когда необычные, не укладывающиеся в рамки традиции обстоятельства требуют, чтобы он окончательно определил свою позицию, он должен, опираясь на родовые нормы долга и чести и корректируя их своим личным жизненным опытом, принять решение, заключающее в себе исторический синтез нового и старого. Таким образом, в романах Скотта история входит в быт и этику рядового, зачастую невольного участника исторических событий.

В «Юрии Милославском» Загоскин, следуя примеру пушкинского «Бориса Годунова», обратился к одной из критических эпох русской истории — Смутному времени. «Внешние враги, внутренние раздоры, смуты бояр, а более всего совершенное безначалие»<sup>29</sup> привели польское войско в Москву, а москвичей — к присяге польскому королевичу. Сама история властно поставила вопрос, от ответа на который зависело будущее страны и народа. Этот вопрос и решает 1835 своему герою романа. Перед читателем проходит вереница людей, по-разному относящихся к событиям, — боярин Кручина-Шалопский, передавшийся полякам, нижегородцы (в том числе Минин), решительно готовящиеся к отпору врагу, казак Кирша, служивший в войске Жолкевского и перешедший раз и навсегда в ряды православного воинства. Если все эти персонажи приходят на страницы ро-

<sup>29</sup> Загоскин М. Н. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. М., 1956, с. 11.

мана, уже определив свою жизненную позицию, то главный герой Загоскина совершает свой выбор на глазах у читателя. Сталкиваясь в ходе событий с разными людьми и обстоятельствами, юноша Милославский должен самоопределиться, разобраться в сложном сплетении исторических сил, выработать свой взгляд на происходящее и найти в нем свое место.

Но уже в «Юрии Милославском» проявился консерватизм Загоскина. Его герой на пути внутренней эволюции не столько обретал новые ценности, сколько возвращался к традиционным, старозаветным нормам мысли и действия. Во втором романе Загоскина («Рославлев», 1831) эта тенденция обнажена. В предисловии к нему автор писал: «Предполагая сочинить эти два романа, я имел в виду описать русских в две достопамятные исторические эпохи, сходные меж собою, но разделенные двумя столетиями; я желал доказать, что хотя наружные формы и физиономия русской нации совершенно изменились, но не изменились вместе с ними: наша непоколебимая верность к престолу, привязанность к вере предков и любовь к родимой стороне».<sup>80</sup> Подъем национального самосознания в дни народной войны 1812 г. предстает у Загоскина в казенно-патриотическом освещении. Всякое отклонение личности от исконного безоговорочно осуждается автором. Героиня романа, мечтательная и беспокойная Полина, выходит замуж за пленного француза и гибнет жертвой своего заблуждения. Предметом утверждения у Загоскина оказывается не ищущая натура, подобная пушкинской Татьяне, а простота и бесхитрость Ольги, которая, не размышляя, движется по проторенной колее. Это побудило Пушкина в повести «Рославлев» дать принципиально отличный вариант разработки того же «истинного происшествия». Свою мыслящую Полину Пушкин наделил героической натурой. Ее истинная национальная гордость противостоит «патриотическому хвастовству» московского общества.

Последующие исторические романы («Аскольдова могила», 1833, и др.) и повести («Кузьма Рощин», 1836) Загоскина все более сливались с ширившимся на протяжении 1830-х гг. потоком развлекательной исторической беллетристики.

При всех недостатках романов Загоскина они (особенно «Юрий Милославский») внесли в русскую историческую прозу новую стилистическую струю. Загоскин сформировался вне карамзинской традиции, свой творческий путь он начал как комедиограф, близкий к А. А. Шаховскому и его кругу. Отсюда драматическое начало его романов, живость его простонародных диалогов, «добродушная веселость в изображении характеров», отмеченные Пушкиным (11, 92). Они осложняются фразеологическим влиянием официально-патриотической публицистики, особенно ощутимым в речах высоких персонажей.

<sup>80</sup> Загоскин М. Н. Рославлев, или Русские в 1812 г. М., 1953. с. 13.

«Юрий Милославский» явился предвестием целой вереницы русских исторических романов. Следом за ним появились «Дмитрий Самозванец» (1830) и «Мазепа» (1833—1834) Булгарина, «Клятва при гробе господнем» Н. А. Полевого (1832), «Стрельцы» К. П. Масальского (1832), «Последний Новик» И. И. Лажечникова (1831—1833), «Кащей Бессмертный» А. Ф. Вельтмана (1833) и др. Каждый из романистов предлагал свою, отличную от Загоскина интерпретацию жанра. У Булгарина в центре лица не вымышленные, а исторические — Самозванец и Мазепа. Их характеры и жизненные события трактованы мелодраматически, авторская же дидактика совпадает с официозной идеологией. Полевой отверг роман как повествование о судьбе личности. По образцу «исторических сцен» Вите и Мериме он стремился в «Клятве при гробе господнем» создать «историю в лицах», «русскую быль» о «частной жизни народа» в XV в.<sup>31</sup> Для Масальского борьба вокруг проблемы престолонаследия в годы, предшествовавшие установлению единодержавия Петра I, послужила поводом для политических аллюзий — прозрачной параллели между стрелецким бунтом и выступлением декабристов. Наиболее одаренный из исторических романистов 1830-х гг. — И. И. Лажечников пытался в новой исторической обстановке оживить героико-романтическую, патриотическую традицию литературы, родственной декабризму.

Оба первых романа Загоскина посвящены моментам общенационального подъема, вызванного вражеским нашествием. Это не случайно. Стремясь утвердить мысль об историческом единстве нации, романист сознательно выбирает такие эпохи, когда внешняя опасность вызывает сплочение внутренних сил и главным источником идеологических противоречий становится разное отношение к неприятелю. При этом, как мы только что видели, по мысли Загоскина, основные свойства русских оставались неизменными от 1612 до 1812 г. В этом отчетливо сказался антиисторизм писателя: он сознательно закрывает глаза на изменения в жизни страны и даже роль петровской эпохи сводит лишь к смене «наружных форм» этой жизни. Лажечникова, напротив, интересует борьба прогресса и реакции. Различные ее проявления он обнаруживает в каждой из главных эпох русской истории. Такова тема, объединяющая романы «Последний новик» (1831—1833), «Ледяной дом» (1835) и «Басурман» (1838). Действие первого из них приурочено к эпохе петровских преобразований; второго — ко времени самого коварного и жестокого из временщиков XVIII в., Бирона; в «Басурмане» перед нами Русь конца XV в., Иван III, строительство московского Кремля как символ нового централизованного единодержавного государства.

<sup>31</sup> Полевой Н. А. Клятва при гробе господнем, ч. 1 М., 1832, с. XLII—XLV.

Существенно не только единство основной темы всех трех романов, но и принципов ее разработки. В отличие от Пушкина и Гоголя и подобно повествователям-декабристам, Лажечников избирает для своих произведений исторические моменты, когда действует «несколько пылких самоотверженных голов, а не народ, одушевленный сознанием своего человеческого достоинства». <sup>32</sup> Соответственно любимый герой Лажечникова — не вальтер-скоттовский «средний» человек, стихийно захваченный событиями, а романтический избранник. Это может быть лицо вымышленное или историческое, но в любом случае наделенное сложным внутренним миром и исключительной, трагической судьбой.

Последний новик — Владимир, незаконный сын царевны Софьи и князя Василия Голицына. С детства он обречен на роль антагониста Петра. После покушения на жизнь молодого царя Владимир бежит на чужбину, где в нем вспыхивает тоска по родине. Со временем герой осознает историческое значение петровских реформ и полагает целью жизни искупить свою вину перед Россией и отомстить тем, кто воспитал в нем ненависть к новым порядкам. Отвергнутый родной страной, он тайно служит ей, способствуя, подобно провидению, победам русских войск в Лифляндии, заслуживает прощение Петра и скрывается в монастыре, где умирает в неизвестности. Рядом с Владимиром — создателем романтического воображения автора — в «Последнем новике» выведены в идеально преображенном виде лица исторические: лифляндец Паткуль — поборник освобождения своей земли от власти шведов, Кете Рабе — будущая жена Петра I. Центральный персонаж «Ледяного дома» — кабинет-министр Анны Иоанновны, глава русской партии при ее дворе. Образ его героизирован в духе посвященной ему думы Рылеева: «истинный сын отечества», Волынский борется против его «утеснителей». <sup>33</sup> В «Басурмане» выведены представители западного Возрождения — архитектор Аристотель Фиоравенти и врач Антон Эренштейн, привлеченные в далекую Московию надеждой найти применение своим гуманистическим устремлениям. Им близки по духу умный и дальновидный дьяк-еретик Федор Курицын и автор «Хождения за три моря» Афанасий Никитин, в которых романист воплотил свое представление о ростках новой русской культуры, тянущихся навстречу европейскому Возрождению.

В прологе к «Басурману» Лажечников так сформулировал свое понимание задач исторического романиста: «Он должен следовать более поэзии истории, нежели хронологии ее. Его дело не быть рабом чисел: он должен быть только верен характеру эпохи и двигателя ее, которых взялся изобразить. Не его дело перебирать всю меледу, пересчитывать труженически все звенья

<sup>32</sup> Лажечников И. И. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1963, с. 127.

<sup>33</sup> Там же, с. 51.

в цепи этой эпохи и жизни этого двигателя: на то есть историки и биографы. Миссия исторического романиста — выбрать из них самые блестящие, самые занимательные события, которые вяжутся с главным лицом его рассказа, и совокупить их в один поэтический момент своего романа. Нужно ли говорить, что этот момент должен быть проникнут идеей?..<sup>34</sup> Программа, очерченная в этих словах, — программа романиста-романтика. Здесь и заложены основания удач Лажечникова, и предначертаны границы его историзма.

Изучая источники, Лажечников прежде всего вырабатывал «идею» как исторической эпохи в целом, так и отдельных характеров и эпизодов. В соответствии с этой «идеей» он строил исторические образы и картины, стремясь сообщить им максимальную емкость и поэтическую выразительность. На этом пути Лажечников совершает основные свои находки. Таковы в «Последнем новике» яркие сцены, рисующие быт и развлечения лифляндского дворянства, жизнь поморских раскольников, картины военного стана (впитавшие опыт походной жизни автора). В «Ледяном доме» живо схвачены мрачная атмосфера бироновского Петербурга, призрачность веселья при дворе Анны Иоанновны, символические маски шутов на фоне ужасов Тайной канцелярии. Несомненная удача автора «Басурмана» — образ Ивана III, тонкого дипломата и дальновидного политика, деспотически претворяющего в жизнь идею объединения Руси.

Нередко, создавая картину исторического события или формируя облик персонажа, Лажечников пользуется готовыми «стереотипами», сложившимися в устном предании или подсказанными романтической литературной традицией. «Чухонская девка» Ильза — олицетворение идеи мщениия, Андрей Денисов — воплощение мрачных сил раскола, противостоящих преобразовательному гению Петра, Тредьяковский — маска педанта и низкого прихлебателя, присвоенная «великому труженику» полемической традицией, закрепленной в анекдотах. Такое подчинение образа готовому клише в ряде случаев сообщало ему особую романтическую действенность, так как оно позволяло читателю, воспитанному на романтических образцах, вступать в своеобразное сотворчество с автором, будило в его сознании ряд дополнительных мыслей и ассоциаций. Нередко, однако, заданность образа ведет у Лажечникова к смещению истинных пропорций и искажению духа исторической эпохи. Яркий пример тому — образы Волынского и Тредьяковского, вызвавшие упреки и возражения Пушкина: научный историзм автора «Капитанской дочки» в корне отличался от романтической живописи Лажечникова.

Наиболее законченным воплощением метода Лажечникова явился «Ледяной дом». Противник Бирона, превращенный в ле-

<sup>34</sup> Там же, с. 322.



дицую статую, — такова символическая завязка романа. При виде этой статуи у царицы, не знающей ее происхождения, рождается мысль о потешном ледяном дворце и шутовской свадьбе. Ледяной дом предстает под пером Лажечникова как олицетворение бироновщины, замораживающей и гнетущей все живое. Не случайно его открытие сопровождается вспышкой политической борьбы между патриотом Волынским и Бироном, а в его развалинах торжествует «беззаконная» любовь Волынского и Мариориды. Подобно Бестужеву, Лажечников ставит своего героя между гражданским долгом и пылкой страстью. Торжество страсти губит Волынского, но его гибель представлена в романе как искупительная жертва в двойной борьбе: за свободу отечества и за личное нравственное очищение.

На границе между историческим и бытовым романом стоят романы И. Т. Калашникова (1797—1863) «Дочь купца Жолобова» (1831) и «Камчадалка» (1833), к которым примыкает его повесть «Изгнанники» (1834). В недавнем прошлом, которое служит предметом изображения Калашникова, его интересуют не важные, исторические моменты народной жизни (как Загоскина или Лажечникова), а быт и нравы его родной Сибири. В рамки авантюрно-дидактического повествования автор вмещает анекдоты, предания, «истинные происшествия», проявляя прекрасное знание местной старины, природы, а также провинциальной администрации и ее злоупотреблений.

Оригинальный образец скепτικο-иронического, сказочно-авантюрного романа предложил А. Ф. Вельтман (1800—1870). Первое прозаическое произведение Вельтмана — «Странник» (1831—1832) — замыкает ряд иронических путешествий, цепь которых сопровождала сентиментальное путешествие от самого его возникновения. Автор предается здесь свободной игре воображения, мысленно путешествуя по географической карте Молдавии. После «Странника» Вельтман пишет ряд исторических романов: «Коццей Бессмертный», 1833; «Лунатик», 1834; «Светославич, вражий питомец», 1835, и др. В лучших из своих романов 1830-х гг. Вельтман обращается к «баснословным» временам русской истории, живописание которых Карамзину представлялось почти невозможным за скудостью исторических данных. В глазах наделенного неисчерпаемым воображением автора «Коццей» и «Светославича» это отсутствие стесняющих полет фантазии исторических сведений оборачивалось, напротив, особой привлекательностью. Если временами через сказочные похождения его героев и просвечивают исторически достоверные события народной жизни, то все сложности, которые они вносят в судьбу вымышленных персонажей, разрешаются также чисто сказочным путем. Но, может быть, главная особенность художественной манеры Вельтмана — ирония, пронизывающая все элементы структуры его романов, от сюжета до увлеченных археологических описаний, в которых нарушение меры оборачивается комическим

эффектом. Автор пронически играет устоявшимися приемами исторической беллетристики и — шире — романтического повествования вообще. Вызов пошлому здравому смыслу звучит и в причудливом построении его романов, и в образах героев — гротескных, странных, отклоняющихся от нормы. Позднее, в 1840-е гг., Вельтман писал, что его интересовали по преимуществу «очерки и характеры неопределенных личностей, резко отделяющихся от общества своею нравственною и физическою наружностью, странностями и даже безобразием».<sup>35</sup> Эта черта, общая для исторических произведений Вельтмана и для его романов на современную тему («Сердце и думка», 1838; романы 1840-х гг.), делает его одним из предшественников Достоевского.

Такова общая картина развития русской прозы 1830-х гг., высшими достижениями которой явились произведения Пушкина и Гоголя. Несомненно по художественно-эстетическому уровню, по глубине и емкости отражения национальной жизни с прозой писателей «второго» ряда, они преломили многие из общих тенденций, характеризующих литературное развитие эпохи. С другой стороны, почти каждый из прозаиков 1830-х гг. затронул в своих произведениях такие аспекты действительности, развил такие элементы повествовательного искусства, которые, будучи в свое время восприняты как нечто случайное и второстепенное, получили развитие в творчестве мастеров русского реализма второй половины XIX в. — Островского, Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, Лескова.

---

<sup>35</sup> Вельтман А. Приключения, почерпнутые из моря житейского. Саломя, кн. 1. М., 1848, с. 1.

Н. В. ГОГОЛЬ

1

Николай Васильевич Гоголь (1809—1852) родился десятью годами позже Пушкина и пережил его на пятнадцать лет. Пушкин был в расцвете творческих сил и прижизненной славы, когда Гоголь делал первые робкие шаги на литературном поприще. Издав в 1829 г. самое раннее из известных нам произведений — стихотворную поэму-идиллию «Ганц Кюхельгартен», Гоголь скупал и уничтожал ее экземпляры, настолько она не удовлетворяла его самого. Изданная в том же году «Полтава» Пушкина явилась одним из самых совершенных созданий поэта, заканчивавшего в это время величайшее из них — роман в стихах «Евгений Онегин».

Таково было соотношение литературного возраста Пушкина и Гоголя к началу творческой деятельности последнего. Однако через два года положение неожиданно и резко меняется.

1831 год отмечен в истории русской литературы двумя знаменательными событиями. В начале сентября выходит в свет первая часть «Вечеров на хуторе близ Диканьки»; в конце октября — «Повести Белкина». «Вечерами на хуторе» начинается литературный путь Гоголя, «Повестями Белкина» — путь Пушкина-прозаика.<sup>1</sup>

Таким образом, в качестве прозаика прославленный и зрелый поэт Пушкин выступил одновременно с никому до того не извест-

<sup>1</sup> До того, в 1829 и 1830 гг., Пушкин опубликовал два отрывка из романа «Арап Петра Великого», оставшегося незаконченным. Но до выхода «Вечеров» Гоголь также напечатал (анонимно) одну из вошедших в этот цикл повестей под заглавием «Басаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала» (1830), главу из неоконченного исторического романа «Гетьман» (1831) и две главы из «малороссийской повести» «Страшный кабан» (1831), одну из них — под псевдонимом «П. Глечик».

ным Гоголем<sup>2</sup> и так же, как Гоголь, дебютировал циклом повестей. Это не случайное совпадение, а один из показателей начинающегося «перехода от поэзии к прозе», который Белинский приветствовал как «большой шаг вперед», сделанный русской литературой в 30-е гг. Избранная Пушкиным и Гоголем форма повествовательных циклов отвечала магистральному пути перерастания романтической повести в реалистический роман. Гоголю принадлежит в этом процессе наиболее активная, самостоятельная и в некоторых отношениях опережающая Пушкина-прозаика роль.<sup>3</sup>

Однако для Гоголя значение Пушкина как поэта, ближайшего литературного союзника и советчика, великой духовной опоры было огромно. Гоголь раньше и лучше других понял «простоту, величие и силу» поэзии Пушкина, ее национальную зрелость и самобытность. Обо всем этом Гоголь сказал в замечательной статье «Несколько слов о Пушкине». Начатая в 1832 г., она была напечатана в 1835 г. Смерть Пушкина Гоголь воспринял как свою личную катастрофу. С этого времени чувство творческого одиночества не покидало писателя, усиливаясь с годами, и нашло свое косвенное выражение в лирическом монологе VII главы «Мертвых душ» о безрадостной участи «непризнанного писателя», который «без ответа, без участия, как бесемейный спутник останется... один посреди дороги. Сурово его поприще, и горько почувствует он свое одиночество».<sup>4</sup>

Однако здесь же обнаруживается и сложность отношения Гоголя к великому поэту, которую не раз отмечали и по-разному объясняли исследователи.<sup>5</sup>

Если сопоставить приведенные слова Гоголя с его статьей «Несколько слов о Пушкине» и с развернутой характеристикой Пушкина в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (глава

---

<sup>2</sup> Факт, отмеченный Чернышевским, но далеко не всегда учитываемый исследователями, загниотизированными литературным старшинством Пушкина-поэта над прозаиком Гоголем. Так, например, по мнению Г. А. Гуковского, «Гоголь усвоил для „Вечеров“ трехчастную композицию авторского образа, данную „Повестями Белкина“» (Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, с. 41). Гоголь решительно ничего из «Повестей Белкина» усвоить не мог, поскольку написал и сдал в типографию первую часть «Вечеров» до знакомства с Пушкиным, а вышла она несколько раньше «Повестей Белкина».

<sup>3</sup> Из своих многочисленных художественно-прозаических начинаний Пушкин полностью осуществил и опубликовал, помимо «Повестей Белкина», только два: «Пиковую даму» (1834) и «Капитанскую дочку» (1836). За те же годы, т. е. еще при жизни Пушкина, Гоголь создал и опубликовал семнадцать из девятнадцати своих повестей, не считая написанного прозой «Ревизора».

<sup>4</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1951, с. 134. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>5</sup> Наиболее подробно этот вопрос освещен в статье Н. Н. Петруниной и Г. М. Фридляндера «Пушкин и Гоголь в 1831—1836 годах» (см.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 4. Л., 1960, с. 197—228).

«В чем же наконец существо русской поэзии», 1847), то становится очевидно, что, говоря в «Мертвых душах» о «счастливом» общепризнанном писателе, который в противоположность «непризнанному», т. е. самому Гоголю, «не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры», «окурил упоительным куревом людские очи... чудно польстил им, сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека» (6, 133), Гоголь имел в виду Пушкина, о котором он в 1835 г. писал: «Это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» (8, 50). «Очищенная красота» — это, конечно, дифирамб, но вместе и намек на то, что Пушкин не сделал и что выпало на долю сделать его преемнику, Гоголю.

На том же открыто не названном противопоставлении строится и характеристика Пушкина в «Выбранных местах», столь же апологетическая, но уже куда более явно критическая. Здесь, как в статье 1835 г., Пушкин предстает первым великим национальным поэтом России, но отнюдь не всеобъемлющим, ибо «изо всего, как ничтожного, так и великого, он исторгает» только «одну его высшую сторону... не делая из нее никакого применения к жизни в потребность человеку, не обнаруживая никому, зачем исторгнута эта искра» (8, 381). «Все сочинения его — полный арсенал орудий поэта. Ступай туда, выбирай себе всяк по руке любое и выходи с ним на битву; но сам поэт на битву с ним не вышел» (8, 382). Не вышел потому, что, «становясь мужем, забирая отовсюду силы на то, чтобы управляться с большими делами, не подумал он о том, как управиться с ничтожными и малыми» (8, 385). Так похвала Пушкину совмещается с открытым упреком ему, явно несправедливым, но очень точно выражающим творческое самоощущение Гоголя — писателя и гражданина, который во всеоружии выкованного его великим предшественником поэтического арсенала самоотверженно ринулся в битву со всем «накопившимся сором и дразгом» «растрепанной действительности», оставленным Пушкиным без внимания.

Отдав должное величию и национальному значению гения Пушкина, но упрекнув его в общественном индифферентизме и противопоставив ему самого себя в качестве писателя-борца, Гоголь как бы признал, а отчасти и подсказал предпочтение, которое Белинский и Чернышевский отдавали его творчеству по сравнению с творчеством Пушкина, и сам сформулировал то, что стало предметом ожесточенной борьбы между демократами и либералами 50-х гг., борьбы первых за «гоголевское» направление русской литературы и за ее «пушкинские» традиции — вторых.

При всех полемических издержках и крайностях эта борьба остается непреложным фактом посмертной биографии Пушкина

и Гоголя и помогает понять, что же действительно нового и существенного внес Гоголь по сравнению с Пушкиным в художественную практику и эстетическую теорию русского реализма, т. е. в каком отношении и в какой мере творчество Гоголя знаменовало исторически новую ступень развития русского реализма по сравнению с творчеством его основоположника — Пушкина.

Для решения этого вопроса первостепенное значение имеет расхождение Белинского, Чернышевского и самого Гоголя с Пушкиным в понимании общественного долга русского писателя. Расхождение было отнюдь не личным, а эпохальным, обусловленным сменой литературных поколений, той новой фазой развития русской литературы, в которую она вступила в условиях политической реакции и острого кризиса крепостнических отношений 30—40-х гг.

## 2

Пушкин был поэтом-гражданином не в меньшей степени, чем Гоголь. Но поэтом и гражданином эпохи дворянской революционности, идеологом «просвещенного» дворянства, поэтом его освободительных идеалов. В творчестве Пушкина они выступили идеалами общенационального масштаба и значения и в то же время подверглись критической проверке с точки зрения их соответствия объективным возможностям русской жизни. Выявление ее национальных ресурсов, доверие к ним, поэтизация их исторической и нравственной самобытности превалирует у Пушкина над критическим анализом крепостнической действительности и образует эстетическую доминанту его реалистических исканий и открытий.

Реалистический пафос творчества Гоголя заключался в другом — в критике и обличении той же действительности под углом зрения ее вопиющего противоречия собственным потенциальным возможностям, обнаруженным и засвидетельствованным колоссальным явлением Пушкина. Кроме того, при всем своем преклонении перед Пушкиным, Гоголь был художником и человеком иной, чем Пушкин, философско-эстетической культуры, ориентированной на идеи уже не столько французского, сколько немецкого Просвещения и, на этой основе, немецкой классической философии. Ее интенсивное творческое освоение — один из важнейших путей теоретического самоопределения и оформления русской демократической мысли 30—40-х гг. Все это вместе взятое и имел в виду Чернышевский, полагая справедливым «приписать исключительно Гоголю заслугу прочного введения в русскую изящную литературу... критического направления», тут же пояснив, что от других разновидностей ее «аналитического», т. е. реалистического направления критическое отличается тем, что «проникнуто сознанием о соответствии или несоответствии изученных явлений с нормою разума и благород-

ного чувства», и что сама норма определяется «понятиями, до которых достигло человечество».<sup>6</sup> Так, вслед за Белинским Чернышевский видит в Гоголе не только гениального художника, каким был и Пушкин, но, сверх того, выразителя передовых, демократических «понятий» последекабристской формации, которым сформировавшийся в эпоху 20-х гг. Пушкин остался чужд. Этим и объясняется то непостижимое на первый взгляд обстоятельство, что не Пушкин, возросший на дрожжах дворянской революционности, а Гоголь, невзирая на явную реакционность его политических воззрений, стал литературным знаменем революционных демократов. Следует учесть: в 30-е гг. место писателя в литературно-общественной борьбе определяется не столько его политической ориентацией, как это было в 20-е гг., сколько социальной и философской. В условиях последекабрьской реакции и вплоть до середины 50-х гг. все пути непосредственно политического выражения антикрепостнической мысли были перекрыты. Но она продолжала жить и развиваться в теоретической по преимуществу форме, в форме своего философского и эстетического самоутверждения. Поэтому философия, главным образом философия истории, исторического прогресса, и эстетика становятся в это время основным полем борьбы за влияние на умственную жизнь.

Одним из важнейших вопросов этой борьбы становится в 30-е гг. вопрос о том, что сближает Россию после петровских реформ с Западной Европой и что ее отличает как в хорошую, так и в дурную сторону, каково соотношение национально-самобытных и общеевропейских начал русской жизни, предстоит ли России во всем повторить опыт буржуазных стран или у нее есть возможность иного и лучшего исторического будущего, свободного от социальных и нравственных пороков буржуазной цивилизации. Объективно это был вопрос о национальных особенностях и противоречиях буржуазного развития России, о путях преодоления ее крепостнической отсталости.

Для Пушкина проблема России и Запада приобретает в 30-е гг. также первостепенное значение, проникает все его исторические замыслы, стимулируя историзм его художественного метода, что находит наиболее глубокое и обобщенное выражение в «Медном всаднике». Но Пушкин, как и другие представители его поколения, люди 20-х гг. — Чаадаев, Вяземский и др., — ищет решения проблемы в конкретной социально-политической истории России и западных стран.<sup>7</sup> Идеям немецкого «любомудрия» и философскому ракурсу мышления его русских приверженцев Пушкин не сочувствовал.

---

<sup>6</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1947, с. 18.

<sup>7</sup> См. обстоятельную статью М. И. Гиллельсона «Проблема России и Запада в отзывах писателей пушкинского круга» (Рус. лит., 1974, № 2, с. 121).

Что же касается Гоголя, то вопрос об историзме его творческого мышления и его философской ориентации изучен крайне недостаточно и настоятельно требует специального исследования. Но уже сейчас можно и нужно сказать, что для Гоголя, как и для его литературного поколения в целом, немецкая классическая философия была последним и непререкаемым словом научного и прежде всего исторического знания, о чем, в частности, свидетельствует и отзыв писателя о Канте, Шеллинге и Гегеле (см. ниже, с. 561). Из этого знания его русские приверженцы, в том числе и Гоголь, «взяли себе» идею единства и поступательного характера всемирно-исторического процесса, понимаемую как саморазвитие «духа человеческого», причем каждый из великих народов вносит в этот процесс особый вклад сообразно его «национальному духу», выступающему опять же как одна из ипостасей общечеловеческого духа. Будучи в основе своей романтическими, все эти представления открывали путь критическому осмыслению социальной, крепостнической специфики русской жизни методом постижения национальной самобытности ее настоящего, прошлого и будущего. Отсюда проистекает то первостепенное значение, которое имела для Гоголя, Белинского и вслед за ними для Чернышевского проблема «национального поэта», национального не только по содержанию, но и по формам своих произведений. Быть национальным поэтом для Белинского и Чернышевского и прежде всего Гоголя означало быть поэтом социальным, а тем самым, говоря нашим языком, и реалистическим поэтом, сюжеты и образы которого свободны от подражания иностранным образцам, выхвачены из «тайников» русской жизни, отражают ее собственные социальные и психологические коллизии и потому должны отливаться в столь же национально-самобытные художественные формы.

Особое значение и новое содержание приобретает в 30-е гг. далеко не новая для русской литературы проблема «народности». «Народность — вот альфа и омега нового периода» русской литературы (т. е. сменившего ее предыдущий, пушкинский период), провозгласил Белинский в «Литературных мечтаниях» (1834) и повторил эту формулу через семь лет в статьях о русской народной поэзии.

Объективное и новое содержание, которое приобретает в 30-е гг. проблема народности, состоит в сопряжении ее преобладавшего ранее национального аспекта с социальным, в акцентировке последнего, в его народоведческом характере. Он был продиктован возникшим представлением о народных массах как хранителях и носителях национальных истоков и основ русской жизни, утраченных образованными классами после и в результате петровских реформ. Преимущественно в таком культурно-историческом разрезе осознается литературным поколением Гоголя неуклонно нарастающий кризис крепостных отношений и перспективы его преодоления.



Начиная с конца 20-х гг. появляется ряд журнальных статей и отдельных книг, посвященных вопросам русской, украинской и общеславянской этнографии, и выходят одно за другим издания памятников народного творчества: «Малороссийские песни» М. А. Максимовича (1827—1834), «Запорожская старина» Изм. Ив. Срезневского (1834, 1835, и 1838), трехтомные «Сказания русского народа» И. П. Сахарова (1836—1837) и мн. др. Тогда же готовится «Собрание русских песен» Петра Киреевского, изданное позднее.

В русле этого еще только зарождавшегося народоведческого движения Гоголь находит себя как художник, создает и издает свой первый повествовательный цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Гоголь родился и вырос на Украине и до конца жизни считал ее своей микрородиной, а самого себя русским писателем с «хотлацкой» закваской.

Выходец из среды среднепоместного украинского дворянства, он хорошо знал его сельский и городской быт, с юных лет тяготился провинциально-крепостнической «скудостью» и «земностью» этого быта, восхищался народнопоэтическими преданиями «козацкой старины», жившими тогда не только в народе, но и почитаемыми в некоторых «старосветских» дворянских семьях, в том числе и в доме вельможного и высокообразованного дальнего родственника будущего писателя — Д. П. Трощинского, пламенного почитателя и собирателя украинской «старины».

«Вечера» поразили современников своей ни с чем не сравнимой оригинальностью, поэтической свежестью и яркостью. Известен отзыв Пушкина: «...все обрадовались этому живому описанию племени поющего и пляшущего, этим свежим картинам малороссийской природы, этой веселости, простодушной и вместе лукавой. Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!».<sup>8</sup> Упоминание Фонвизина не случайно. Это намек на то, что простодушная веселость «Вечеров» не столь уж простодушна, как это может показаться на первый взгляд.

Белинский, весьма холодно встретивший «Повести Белкина», приветствовал «Вечера», также — и раньше Пушкина — отметив в них сочетание «веселости, поэзии и народности».<sup>9</sup>

«Веселая народность» резко отличала «Вечера» от обычного натуралистического изображения крепостного быта русской и украинской деревни в так называемых «простонародных» повестях того времени, в чем Белинский справедливо видел профанацию идеи народности.

<sup>8</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 12. М.—Л., 1949, с. 27.

<sup>9</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, с. 97. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

Гоголь счастливо избежал этой опасности и не впал в другую крайность — идеализацию «народных нравов», найдя совершенно новый ракурс их изображения. Его можно назвать зеркальным отражением поэтического, жизнеутверждающего сознания самого народа. «Живое», по выражению Пушкина, «описание племени поющего и пляшущего» буквально соткано из мотивов украинского фольклора, почерпнутых из самых разных его жанров — героико-исторических «дум», лирических и обрядовых песен, сказок, анекдотов, вертепных комедий. В этом художественная достоверность веселой и поэтичной народности первого повествовательного цикла Гоголя. Но его поэтический мир пронизан скрытой тоской по былой запорожской вольности закрепощенных, как и все «племена» Российской империи, «диканьских козаков», что и образует эпическое начало и идейное единство всех входящих в него повестей.

Романтически яркий по своему национальному колориту поэтический мир «Вечеров» лишен другого обязательного атрибута романтической эпики — исторической, временной локальности. Историческое время в каждой повести свое, особое, иногда определенное, а в ряде случаев, например в «Майской ночи», условное. Но благодаря этому национальный характер (по философско-исторической терминологии 30—40-х гг. — «дух») козацкого племени предстает в «Вечерах» со стороны своей идеальной, неизменно прекрасной сущности. Ее непосредственной действительностью выступает во всех повестях цикла языковое сознание народа. Речевая по преимуществу характеристика персонажей придает сказовому стилю «Вечеров» неведомую до того русской прозе «живописность слога», отмеченную Белинским, и принадлежит к числу перспективнейших новаций Гоголя.

Сказ — средство отграничения речи автора от речи его героев, в «Вечерах» — от народного просторечия, которое становится тем самым одновременно и средством, и предметом художественного изображения. Ничего подобного русская проза до «Вечеров» Гоголя не знала.

Стилистическая норма просторечной стихии «Вечеров» — деревенское простодушие, под маской которого таится бездна «хохлацкого» веселого лукавства и озорства. В сочетании одного с другим и заключен весь комизм «Вечеров», по преимуществу речевой, мотивированный художественной фикцией их «издателя». «пасичника» Рудого Панька, и ряда родственных ему рассказчиков.

Написанное от лица Рудого Панька предисловие к «Вечерам» характеризует их «издателя» как носителя речевой нормы отнюдь не автора, а его рассказчиков и героев. И эта норма остается неизменной во всех повестях цикла, что также подчеркивает постоянство фундаментальных свойств национального характера «диканьских козаков» во всех исторических обстоятельствах. Так, например, просторечие, а тем самым и духовный облик пер-

сопачей «Сорочинской ярмарки» и «Ночи перед Рождеством» ничем не отличаются один от другого, несмотря на то что действие первой повести отнесено к современности, протекает на глазах у автора, а действие второй приурочено к концу XVIII в., ко времени, когда подготовлялся обнародованный в 1775 г. правительственный указ, по которому запорожское войско лишалось всех своих вольностей и привилегий. В широте охватываемого «Вечерами» исторического времени их лирическое и этнографическое начала сливаются воедино, обретают эпическую масштабность.

«Ночью перед Рождеством» открывается вторая часть «Вечеров», вышедшая в начале 1832 г. И если эпика первой части («Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь») заявляет о себе только историческим подтекстом народной фантазии, устнопоэтических «былей» и «небылиц», то повести второй части в совокупности с заключающей первую часть «Пропавшей грамотой» имеют довольно четко обозначенное историческое пространство — от эпохи борьбы «козацкого народа» против польского господства («Страшная месть») до его крепостнической современности («Иван Федорович Шпонька и его тстутка»). Так история смыкается с современностью по принципу контраста красоты героического прошлого вольнолюбивого «племени» с безобразием и тусклостью его крепостнического бытия.

Совершенно такая же идейно-художественная связь существует и между повестями второго цикла Гоголя — «Миргород» (1835). Если две из них — «Старосветские помещики» и особенно «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — стилистически и тематически примыкают к повести о Шпоньке, то две другие — «Вий» и «Тарас Бульба» — стоят в одном ряду с подавляющим большинством повестей «Вечеров», имеют общий с ними яркий поэтический колорит.

Не случайно Гоголь дал «Миргороду» подзаголовок «Продолжение вечеров на хуторе близ Диканьки», подчеркнув тем самым идейно-художественное единство обоих циклов и самого принципа циклизации. Это принцип контраста естественного и противоестественного, прекрасного и безобразного, высокой поэзии и низкой прозы национальной жизни, а вместе с тем и двух ее социальных полюсов — народного и мелкопоместного. Но как в «Вечерах», так и в «Миргороде» эти социальные полярности прикреплены к различным эпохам национального бытия и соотносятся одна с другой как его прекрасное прошлое и безобразное настоящее, причем настоящее обрисовано в его непосредственной крепостнической «действительности», а прошлое — таким, каким оно запечатлелось в народном сознании, отложилось в национальном «духе» народа и продолжает жить в его преданьях, поверьях, сказаниях, обычаях.

Здесь проявляется важнейшая особенность художественного метода Гоголя — его философский историзм, вальтер-скоттовское начало творчества писателя.

Изображение народных движений и прав — одна из перспективнейших новаций исторических романов В. Скотта. Но это лишь исторический фон их действия, главный «интерес» которого составляют любовная интрига и связанные с ней судьбы персональных героев повествования, вольных или невольных участников изображаемых исторических событий.

Народность украинских повестей Гоголя уже существенно иная.

Национальная специфика и историческая проекция их козацкого мира выступают формой критического осмысления «скудности» и «земности» современной писателю русской жизни, создаваемых самим писателем как временное «усыпление» национального духа.

### 3

Принято делить украинские повести Гоголя на «романтические» и «реалистические», причем «реалистические» (повесть о двух Иванах и «Старосветские помещики») считаются более зрелыми и самобытными, нежели романтические, из числа которых выделяется в этом отношении только одна — «Тарас Бульба».

Подобное разделение не согласуется с хронологией создания украинских повестей и противоречит их распределению по циклам.

Творческое «повзросление» и самоопределение Гоголя характеризуется все большим реалистическим переосмыслением романтических проблем и представлений и происходит по мере расширения сферы художественных наблюдений писателя, неуклонно и последовательно восходящей от одной ступени социальной иерархии крепостнического общества к другой, от изображения сельского, народного украинского быта к изображению украинского же, но уже помещичьего быта, затем — уездного общерусского («Ревизор») и, наконец, столичного, петербургского («Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего», «Нос»).

По мере перемещения «места действия» повестей Гоголя от овеянной народными преданиями прошлого южной окраины Российской империи к ее современному административному и культурному центру — Петербургу все более обнаруживается общерусский масштаб проблематики художественных циклов писателя, завуалированный в первых двух яркостью их местного колорита. Это и дало основание Белинскому сказать, что только в петербургских повестях, изданных, за исключением «Носа», почти одновременно с миргородскими в составе «Арабесок» (начало 1835 г.), «Гоголь от веселого комизма переходит к „юмору“, который у него состоит в противоположности созерцания истинной жизни, в противоположности идеала жизни — с действительностью жизни» (5, 567).

Говоря так, Белинский четко определил то новое, что внес Гоголь в русскую литературу и что было потом названо Чернышевским ее «критическим направлением». Однако его колыбелью были не петербургские, а украинские повести, начиная с «Вечеров». Их веселый комизм и добрый смех таят в себе тот же «горький юмор», с той только разницей, что «созерцание истинной жизни», ее идеала превалирует здесь, как и в «Тарасе Бульбе», над критикой несовместимой с ним «действительности» жизни. В петербургских же повестях идеал жизни своего непосредственного выражения не находит и обнаруживает себя только критическим ракурсом изображения действительности.

Сквозная тема петербургского цикла — обманчивость внешнего блеска столичной жизни, ее внешнего великолепия, за которыми скрывается самая низменная и пошлая проза ее реальной действительности. «О, не верьте этому Невскому проспекту... Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» (3, 45). Эти слова могут служить эпиграфом ко всему петербургскому циклу повестей Гоголя.

Но почему «мечта» стоит в одном ряду с «обманом» и приравнена к нему? Потому, что мечты обрисованных крупным планом героев этого цикла столь же далеки от истинных идеалов жизни, как и сама ее петербургская действительность, и «обманывают» своих носителей не менее, чем сама действительность. Трагедия художника Пискарева не в том, что предметом его возвышенной любви оказалась продажная женщина, а в том, что невзирая на откровенный цинизм этой женщины он принимает ее за живое воплощение своей романтической грезы о прекрасной и благородной даме. Пискарев — жертва не столько действительности жизни, сколько недействительности своего романтического идеала. Тем самым, по верному наблюдению и замечанию Ф. З. Кануновой, «романтическая мечта Пискарева, облаченная в формы романтического стиля, помогает Гоголю в решении его реалистической задачи».<sup>10</sup> Антиромантическое истолкование в «Невском проспекте» взаимоотношений художника и общества, искусства и действительности полемически заострено против традиционно романтического решения той же проблемы в «Живописце» (1833) и «Аббадонне» (1834) Н. А. Полевого, в «Художнике» А. В. Тимофеева (1833) и ряде других повестей 30-х гг. на ту же тему.

В несколько другом, но также антиромантическом ракурсе она решается и в «Портрете». Изменив ради корысти художническому долгу выявлять и запечатлевать правду жизни, Чертков сам загубил себя как художника и человека.

Общая тема «Носа» и «Записок сумасшедшего» — обман ценностных представлений бюрократического сознания. Майор Ковалев — трагикомическая жертва собственной чиновности. Аб-

---

<sup>10</sup> Канунова Ф. З. Некоторые особенности реализма Гоголя. Томск, 1962, с. 92.

сурд самоотожествления человека с присвоенным ему чином, отчуждение этой функции его же собственного самосознания и находит свое выражение в фантазмагории анекдотического сюжета «Носа».

Наиболее трагичен из всех персонажей петербургских повестей титулярный советник Поприщин. Он жертва раздвоения своей личности. Личности обездоленной, критически мыслящей, протестующей, но отравленной ядом жгучей зависти к тем, кто его унижает, и маниакальной мечтой стать таким же, как и они, обладателем незаслуженных прав и привилегий.<sup>11</sup> Поприщин является прямым предшественником главного героя повести Достоевского «Двойник» и психологической двойственности всех ведущих героев автора «Записок из подполья». Таким образом, продолжающееся разоблачение недействительности романтических идеалов (художник Пискарев) сочетается в петербургских повестях Гоголя с значительно более острым, чем у Пушкина, обнажением трагедийной «призрачности» петербургской действительности, противоестественности ее повседневного быта и нравов (поручик Пирогов, майор Ковалев, Чартков, Поприщин). В этом новое и безусловно реалистическое качество всего петербургского цикла Гоголя. Что же касается как будто бы романтической природы его общего, подчеркнуто фантазмагорического колорита, то он реалистически мотивирован, как и в «Пиковой даме» Пушкина, смещенностью сознания ведущих героев.

В «Арабесках», как и в «Миргороде», низменной действительности жизни противостоит «созерцание» ее идеала, но в отличие от «Миргорода» в форме уже не художественного, а философско-исторического созерцания. Оно составляет общую тему критических и исторических очерков «Арабесок». Самый ранний из них относится к 1829 г., самые поздние — к 1834 г. Большинство очерков было опубликовано в различных периодических изданиях. Собранные вместе в «Арабесках», они обнаруживают свое внутреннее единство и значение как философско-исторической лаборатории художественного метода молодого писателя, его эстетических идеалов и принципов.

#### 4

По определению Белинского, Гоголь «вышел из Вальтера Скотта» (6, 254), а Вальтер Скотт был «провозвестником века, давшим искусству историческое направление». «Век наш, — утверждал Белинский, — по преимуществу *исторический век. Историческое созерцание* могущественно и неотразимо проникло со-

---

<sup>11</sup> См.: Фридендер Г. М. Вопросы реализма в творчестве Гоголя 30-х годов. — В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XIX века. М.—Л., 1961, с. 73.

бою все сферы современного сознания. История сделалась теперь как бы общим основанием и единственным условием всякого живого знания: без нее стало невозможно постижение ни искусства, ни философии» (6, 90). Гоголь от начала и до конца своей литературной деятельности был также убежден, что «одно твердое историческое познание теперь действительно», что «нужно теперь знание истории более полное и более глубокое, чем когда-либо прежде! Корни и семена всех нынешних явлений там» (9, 23).

В эпоху Беллинского и Гоголя историческое знание оставалось пограничной областью науки и искусства, сливалось с эстетическим восприятием и «чувством» истории. «Для молодых людей, — писал Белинский, — особенно полезны романы Вальтера Скотта: увлекающая их в мир поэзии, они не только не отвлекают их от науки, но еще воспитывают и развивают в них историческое чувство, без которого изучение истории бесплодно, пробуждают в них охоту и страсть к этому первому и величайшему знанию нашего времени» (9, 284).

Поэтическое чувство истории проникает и объединяет все художественные и собственные исторические замыслы и сочинения Гоголя первой половины 30-х гг., воодушевляет и определяет его деятельность в качестве преподавателя — сначала всеобщей истории в Патриотическом женском институте, а потом истории средних веков на кафедре всеобщей истории Петербургского университета (1831—1835 гг.).

Преподавательская деятельность Гоголя и связанные с ней исторические изыскания, начинания и сочинения отнюдь не были случайным эпизодом биографии молодого писателя. Они явились естественной и подлинной школой его художественной мысли, заключая в себе семена всех ее последующих открытий и коллизий. Увлеченный «историческим знанием» и его преподаванием, молодой Гоголь, сам того не сознавая, отождествляет задачи историка и педагога с задачами художника, обязанного явить миру и согражданам все величие и необъятные возможности «человеческого духа», засвидетельствованные всемирной историей, а также — и в не меньшей мере — и все то, что в ходе этой истории стояло и стоит на пути национального и общечеловеческого прогресса. Такова общая философско-историческая «формула» эстетической позиции автора «Арабесок», которой он оставался верен до конца своих дней. Но ее жизненное наполнение существенно менялось в процессе творческой эволюции писателя. «Главное дело — всеобщая история», — пишет Гоголь М. П. Погодину в январе 1833 г. (10, 254), а в написанной менее чем через год статье «О преподавании всеобщей истории» так определяет ее главную цель как научной дисциплины: «Она должна обнять вдруг и в полной картине все человечество, каким образом оно из своего первоначального, бедного младенчества развивалось, разнообразно совершенствовалось и, наконец, достигло нынешней

эпохи. Показать весь этот великий процесс, который выдержал свободный дух человека кровавыми трудами, борясь от самой колыбели с невежеством, природой и исполинскими препятствиями... собрать в одно все народы мира, разрозненные временем, случаем, горами, морями, и соединить их в одно стройное целое; из них составить одну величественную полную поэму» (8, 26).

Созданию такой художественно-исторической «поэмы» Гоголь-преподаватель и собирался посвятить свою жизнь.

Но всеобщая история — не единственный предмет дум еще не осознавшего свое истинное художественное призвание педагога и писателя. Другой предмет — и не менее его увлекавший — история Украины.

В пору нелегко дававшейся ему работы над вторым циклом украинских повестей — «Миргородом» — Гоголь пишет М. А. Максимовичу: «Теперь я принялся за историю нашей бедной, единственной Украины... ничто так не успокаивает как история. Мои мысли начинают литься тише и спокойнее. Мне кажется, что я напишу ее, что скажу много нового, чего до меня не говорили» (10, 284). И действительно сказал, но, по-видимому, не столько в «Истории Украины», которая была написана, но до нас не дошла,<sup>12</sup> сколько в самой замечательной и самой «вальтер-скоттовской» из своих украинских повестей — «Тарас Бульба». Написанная в неизвестном до того русской литературе жанре народно-героической эпопеи, она явилась тем из ранних художественных произведений Гоголя, в котором философско-исторические, а в этой форме и социальные «понятия» писателя до конца обнаружили свою поэтическую природу и нашли свое адекватное художественное выражение.

Основной герой «Тараса Бульбы» и не дошедшей до нас «Истории Украины» — один и тот же. Это «национальный дух» вольнолюбивого запорожского казачества в исторически реальном героическом и прекрасном проявлении его могучих нравственных сил. Но в пору создания «Тараса Бульбы» и «Истории Украины» Гоголь, согласно распространенному тогда представлению, считает запорожское казачество и его потомков не одним из «племен» русской народности, а особым славянским народом, сложившимся в эпоху татаро-монгольского разорения Руси из представителей разных народностей, искавших укрытия в приднепровских, недоступных ордынцам степях. Думая так, Гоголь был неправ как историк, но более чем прав как художник, не приемлющий «скудости» и «земности» крепостнического бытия и противопоставивший ему энергию и красоту национального духа и патристических деяний запорожской вольницы, ее борьбы против польского господства. Это противопоставление и составляет общую идею «Тараса Бульбы» и «Истории Украины», выражая философское убеждение их автора в том, что героическое прошлое

<sup>12</sup> См.: *Машинский С.* Гоголь. 1852—1952. М., 1951, с. 65.



народа есть залог его прекрасного и величественного будущего. Здесь Гоголь несомненно следовал Гердеру, найдя у великого немецкого просветителя авторитетную теоретическую опору своему поэтическому пристрастию к героическому прошлому и национальному духу вольнолюбивого воинственного и земледельческого «племени», к красоте и щедрости взрастившей его южно-русской природы, благодаря которой «сабля и плуг сдружились между собой и были у всякого славянина» (8, 49).

Все эти историко-философские и поэтические представления Гоголя имеют прямую аналогию в размышлениях Гердера о грядущем всемирно-историческом значении отсталых в его время европейских стран, в том числе и России, а из входящих в нее «наций» — непосредственно украинской. Прогнозируя будущее человечества, Гердер в «Дневнике моего путешествия» писал: «Украина станет новой Грецией. Прекрасное небо, простирающееся над этим народом, его веселый нрав, музыкальность, плодородные нивы и т. д. когда-нибудь воспрянут от сна. Из множества малых диких народов, какими были когда-то и греки, возникнет цивилизованная нация. Ее границы будут простираться от Черного моря и оттуда по всему миру. Венгрия... часть Польши и России станут причастными к этой новой культуре. С Северо-Запада этот дух распространится по всей ныне погруженной в сон Европе и заставит ее служить тому же духовному началу».<sup>13</sup>

Гердера вместе с двумя другими известными представителями просветительской историографии — Шлецером и Миллером — Гоголь называл «великими путеводителями» исторического знания, но полагал, что всем трем недоставало необходимого для полноты этого знания «высокого драматического искусства повествования», а также «занимательности рассказа Вальтера Скотта и его умения замечать самые тонкие оттенки», и еще — «шекспировского искусства развивать крупные черты характеров в тесных границах». Если присоединить все эти качества к достоинствам трудов Шлецера, Миллера и Гердера, тогда бы, по убеждению Гоголя, и «составился такой историк, которого требует всеобщая история» (8, 89).

Таким историком-художником и намеревался стать Гоголь. Художник взял верх над историком, но унаследовал от грандиозных планов последнего едва ли не самое важное — всемирно-историческую широту самого ракурса осмысления национального бытия как потенциального источника, говоря словами Гердера, «новой духовной культуры», призванной пробудить не только Россию, но и всю Европу от их «мертвенного сна» и открыть новую эру истории человечества. Развитию в разных аспектах этой гердеровской идеи молодого Гоголя посвящены все очерки «Арабесок»; она же лежит в основе «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и получает наиболее художественно зрелое и полное

<sup>13</sup> Гердер И.-Г. Избранные соч. М.—Л., 1959, с. 324—325.

воплощение в миргородской повести «Тарас Бульба». Философско-исторической широтой этой идеи обуславливается острота критического изображения крепостнической современности в некоторых украинских повестях писателя, а ее фантастической призрачности, непстинности — в цикле петербургских повестей.

Многие из современных исследователей безоговорочно относят «Тараса Бульбу» к числу романтических произведений Гоголя. Достаточных оснований к тому нет. Живописность национального и временного колорита повествования таким основанием служить не может, ибо она романтична только по форме, но отнюдь не по содержанию.

Национальное в его романтическом понимании есть одно из конкретных проявлений общеисторического, а историческая локальность изображаемого — средство контрастного противопоставления прошлого настоящему. Все это присутствует в «Тарасе Бульбе», но подчинено уже чуждой романтизму художественной задаче, в принципе реалистической, — выявить в прошлом некие фундаментальные основы национальной жизни, в которых таится залог ее грядущего возрождения. Соответственно национальное пространство и историческое время художественного действия «Тараса Бульбы» имеют своим общим фокусом историческое состояние воинственного и вольнолюбивого народа в эпоху его героической борьбы за свою национальную независимость. Иначе говоря, историческое служит здесь формой проявления и художественной конкретизации национального, а не наоборот, как это имело место у Вальтера Скотта и других романтиков. Отстаивая в 1834 г. принципы романтического историзма, Белинский утверждал, что в романах «Айвенго» и «Карл Безрассудный» Вальтер Скотт показал себя как «историк в полном и высшем значении этого слова, ибо он в сих созданиях своего громадного гения начертал нам живой идеал средних веков» (1, 134). Эпохи средних веков в целом, а не национального духа изображенных событий. Национальный колорит романов Вальтера Скотта — это открытый им способ «одомашнивания» истории, проникновения в ее «кухню», скрытую от глаз внешней помпезностью известных исторических событий и деятелей. Отсюда и точная историческая прикрепленность сюжетов романистики Вальтера Скотта к тем или иным конкретным событиям национальной истории. В «Тарасе Бульбе» такой прикрепленности исторического сюжета нет. В нем отражены обстоятельства многих действительных событий мало-российской истории XV—XVI вв. Художественная когнитивная отвлеченность от этих событий отдельных штрихов и эпизодов не претендует на достоверное изображение какого-либо конкретного события, но дает обобщенный образ национального самосознания и патриотического деяния народа в пору яркого средневекового проявления его духовных сил и возможностей.

В жанровом отношении историческая повесть Гоголя представляет собой национально-героическую эпопею, ориентирован-

ную не столько на романы Вальтера Скотта, сколько на ее классический и чуждый романтизму образец — эпос Гомера. Тот же уровень подлинно эпического обобщения отличает и образ самого Тараса Бульбы. Но в то же время он обрисован с поистине шекспировским искусством развивать характеры и в этом отношении не уступает Борису Годунову Пушкина. В исторической достоверности и объемности «характера» Бульбы — его неоспоримо реалистическое качество, неоднократно отмеченное и по справедливости оцененное Белинским. В статье «О русской повести и повестях Гоголя», назвав повесть о Тарасе Бульбе «дивной эпопеей... резким очерком героической жизни младенчающего народа... огромной картиной в тесных рамках, достойной Гомера», Белинский писал: «Бульба герой, Бульба человек с железным характером, железной волею; описывая подвиги его кровавой мести, автор возвышается до лиризма и в то же время делается драматиком в высочайшей степени, и все это не мешает ему по местам смешить вас своим героем. Вы содрагаетесь Бульбы, хладнокровно лишающего мать детей, убивающего собственною рукою родного сына, ужасаетесь его кровавых тризн над гробом детей, и вы же смеетесь над ним, дерущимся на кулачки со своим сыном, пьющим горилку с своими детьми, радующимся, что в этом ремесле они не уступают батюшке, и изъявляющим свое удовольствие, что их добре пороли в бурсе. И причина этого комизма... заключается не в способности или направлении автора находить во всем смешные стороны, но в верности жизни» (1, 298).

Тарас Бульба — предшественник Пугачева из «Капитанской дочки» Пушкина. Войсковой атаман, избранник и предводитель запорожской вольницы, он на свой страх и риск ведет со своими «товарищами» войну народных мстителей за освобождение родной земли от иноземного ига. Но в противоположность пушкинскому Пугачеву Бульба — характер хотя и народный, но не социально-, а национально-исторический. Белинский это отметил, назвав Бульбу «представителем жизни, идей запорожского народа», «апофеозом присущего ему широкого размета души» (3, 440).

Повесть создавалась одновременно с работой Гоголя над «Историей Украины», художественным эквивалентом которой она явилась, и хранит следы внимательного изучения писателем трудов его предшественников, архивных материалов и источников, в том числе и летописных. Но именно в ходе одновременной работы над «Тарасом Бульбой» и «Историей Украины» Гоголь убеждается в том, что самый ценный для его замыслов исторический материал содержится не в исторических трудах и архивных документах, а в памятниках народной поэзии. «Моя радость, жизнь моя! песни! как я вас люблю! Что все черствые летописи, в которых я теперь роюсь, перед этими звонкими живыми летописями! — шипит он в ноябре 1833 г. М. А. Максимо-

внучу. — Вы не можете себе представить, как мне помогают в истории песни. Даже не исторические, даже похабные: они все дают по новой черте в мою историю, все разоблачают яснее и яснее, увы, прошедшую жизнь и, увы, прошедших людей» (10, 284).

В этом признании — ключ к историзму Гоголя. По справедливому замечанию В. В. Гиппиуса, это присущая писателю форма его «реакции на современность»<sup>14</sup> (следует добавить — реакции резко критической, антикрепостнической).

Как показывает специальное и тщательное исследование,<sup>15</sup> в «Тарасе Бульбе» нет почти ни одного исторического и лиро-эпического мотива, который не имел бы своего источника в украинском фольклоре, в его исторических (думы) и других песнях. Запечатленное в них народное сознание, проникнутое воспоминанием о героическом прошлом народа, является подлинным и совершенно новым в русской литературе героем повествования, сообщает ему эпическое звучание и получает свою персонификацию в «богатырском», по определению Белинского, характере козацкого атамана Бульбы.

«Богатырством» исторического прошлого и национального духа запорожского казачества измеряется в украинских повестях Гоголя вся глубина противоречия между крепостнической «действительностью» современной ему русской жизни и идеальной «истиной» национального и общечеловеческого бытия.

Через несколько лет (1839—1841) Гоголь создает вторую, более пространную и художественно совершенную редакцию «Тараса Бульбы». Историческое прошлое Украины предстает здесь уже в существенно ином свете, а именно, одной из славнейших страниц общерусской истории и проявлением богатырских сил русского же национального характера. По свидетельству одного из ближайших друзей и единомышленников Гоголя — М. А. Максимовича, этот «крутой переворот» философско-исторических воззрений писателя произошел в 1835 г., во время его пятидневного пребывания в Киеве.<sup>16</sup> Внимательный осмотр исторических достопримечательностей города убедил Гоголя в том, что Киев — это не только украинская старина, святыня и «будущие Афины», но и прежде всего колыбель русской истории, русской государственности, русской народности и ее национальной самобытности.

В 1836 г., уже приступив к работе над «Мертвыми душами» и имея их в виду, Гоголь так охарактеризовал все написанное им до того: «Это были бледные отрывки тех явлений, которыми

---

<sup>14</sup> Гиппиус В. В. Н. В. Гоголь. — В кн.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 1, с. 28.

<sup>15</sup> См.: Карпенко А. О народности Н. В. Гоголя. (Художественный историзм писателя и его народные истоки). Киев, 1973.

<sup>16</sup> Пономарев С. М. А. Максимович. Биографический и историко-литературный очерк. — Журн. Мин-ва нар. просвещения, 1871, № 10, с. 211.

полна была голова моя и из которых долженствовала некогда создаться полная картина» (11, 77). Такой картиной и должно было стать, по замыслу писателя, его главное творение — «Мертвые души».

Связующим звеном между «Мертвыми душами» и всем предшествующим творчеством Гоголя стала его общественная комедия «Ревизор».

## 5

В понимании Гоголя общественная комедия в отличие от развлекательной и дидактической, господствовавших тогда на русской сцене, призвана возбуждать в зрителе негодование против «уклонения общества от прямой дороги» и пригвозждать к позорному столбу посредством осмеяния «множества злоупотреблений», скрывающихся под личиной законности и порядка. К числу таких немногочисленных русских комедий Гоголь и некоторые из современных ему критиков относили «Недоросля» Фонвизина и «Горе от ума» Грибоедова, отчасти — «Ябеду» Капниста.

Создавая «Ревизора», Гоголь учитывал опыт своих предшественников и во многом на него опирался. Тем не менее «Ревизор» — комедия уникальная, непревзойденная и знаменует существенную веху в развитии творчества Гоголя и русского реализма. Это общепризнано, хотя и трактуется исследователями и театральными деятелями далеко не однозначно и подчас противоречиво. При этом упускается из вида главное: в «Ревизоре» действительно ново и необычно все, кроме социального и литературного типажа действующих лиц. Нерадивые и невежественные чиновники, хапуги и взяточники, подобные Городничему и его подчиненным, разного рода глупоны, вральманы и вертопрахи, родственные Хлестакову, бесчестные купцы, перезрелые кокетки — все это традиционные для русской литературы второй половины XVIII — первой трети XIX в. сатирические и комедийные образы. Да и сам анекдотический сюжет комедии, подсказанный Пушкиным, тоже, как известно, не нов.

Нова в «Ревизоре», на чем настаивал и сам Гоголь, «идея» комедии, в ее тексте нигде непосредственно не обозначенная, но от начала и до конца подчиняющая себе ее художественную структуру.

«В „Ревизоре“, — писал Гоголь впоследствии, — я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем» (8, 440). Такой всеобъемлющей задачи никто из предшественников Гоголя, русских комедиографов, перед собой не ставил. «Недоросль», «Ябед», «Горе от ума»

осмеивают хотя и весьма существенные, но все же локальные в социальном и нравственном аспекте пороки общественной жизни. В силу своей социальной локальности (провинциальное дворянство, чиновно-судейская среда, дворянство московское) действие и характеры комедий Фонвизина, Капниста, Грибоедова не вмещают всего обличительного содержания авторской мысли, которая поэтому и требует в качестве своего прямого рупора положительных персонажей — резонеров. Идея же «Ревизора» полностью реализуется в самом действии комедии, в логике его стремительного, фантазмагорического и в то же время неотразимо закономерного развития. Облик, поведение, взаимоотношения в равной мере достойных осмеяния действующих лиц говорят сами за себя, не нуждаются ни в каких сентенциях и инвективах, произносимых от автора Стародумом и Чацким. Идею полноту саморазвивающегося действия комедии и имел в виду Гоголь, подчеркивая, что единственный положительный и благородный герой ее — смех. В отличие от положительных героев комедий Фонвизина и Грибоедова он действует не на сцене, а в зрительном зале, пробуждая в нем презрение и, по «идее» «Ревизора», одновременно чувство личной сопричастности зрителей (и читателей) к тому, что происходит на сцене.

Личная ответственность всех и каждого за повсеместные и повседневные злоупотребления и несправедливости, характеризующие действительность крепостнического общества, — таков один из важнейших аспектов «идеи» «Ревизора». С этим связано и то парадоксальное на первый взгляд и еще не объясненное обстоятельство, что круг злоупотреблений, собранных в «Ревизоре», значительно уже, чем осмеянных в «Горе от ума», да и сами злоупотребления более безобидны, нежели совершаемые действующими лицами не только «Горя от ума», но также «Недоросля» и «Ябеды». Так, Городничий хотя и откровенный взяточник, но взяточник «слегка», а судья и того меньше, беря взятки только борзыми щенками, страстно и бескорыстно им любимыми. В остальном же он хотя и пренебрегает своими служебными обязанностями, но и не употребляет своих прав и полномочий во вред другим, как это делают судейские чиновники «Ябеды». Попечитель учебных заведений — невежда, но далеко не столь агрессивный, как Скалозуб, и в меру своего понимания, правда извращенного, честно выполняет свой служебный долг, полагая его в угождении начальству. Бобчинский и Добчинский — сплетники, но опять же бескорыстные, в противоположность злостным сплетникам-клеветникам «Горя от ума». И тем не менее «Ревизор» по остроте и силе социального обличения — и в этом одна из его «загадок» — намного превосходит не только «Ябеду» и «Недоросля», но и «Горе от ума».

Чтобы разгадать эту загадку, необходимо присмотреться к совершенно особому, новому и необычному соотношению внешне традиционных комедийных характеров «Ревизора», к их функ-

циональной взаимосвязи как элементов единого художественного целого.

Общепризнано, бесспорно и очень важно, что обрисованные в «Ревизоре» злоупотребления и несправедливости чиновников захолустного уездного города N., от которого «хоть три года скачи, никуда не доскачешь», обнажают и обличают коррупцию всего правительственного аппарата николаевской России, беззаконие всей системы полицейско-бюрократического управления. Но это не только не объясняет отмеченную выше сдержанность Гоголя в изображении административных злоупотреблений, но как будто бы и противоречит этой особенности комедии. На самом деле никакого противоречия тут нет. Все дело в том, что обличением привычных, хорошо известных современникам писателя административных злоупотреблений авторский замысел «Ревизора» далеко не исчерпывается. Он имеет своей главной целью «выставить на всенародные очи» все то не зримое ими, что отравляет все без исключения сферы русской жизни, образует ее тлетворный нравственно-психологический климат, пронизанный «электричеством чина, денежного капитала, выгодной женитьбы», «стремлением достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отмстить за пренебреженье, за насмешку», как об этом скажет Гоголь в «Театральном разезде» — этом важнейшем автокомментарии к «Ревизору» (5, 142). Иначе говоря, в «Ревизоре» обнажается «пошлость» крепостнического сознания в целом, мнимость, призрачность всех его общепризнанных ценностей, которые по ходу действия оборачиваются всеобщим обманом и самообманом, последовательным превращением каждого из действующих лиц (кроме Хлестакова) из обманщика в обманутого — столько же другими, как и самим собой. Всеобщий обман и самообман, а не страх, как это принято думать, является психологической пружиной действия «Ревизора» и «вяжет в единый узел», по выражению Гоголя, многообразно обрисованные в комедии социальные характеры. Административные же злоупотребления — это необходимый результат и самое вещественно осязаемое проявление все того же всеобщего обмана и самообмана. Последнее особенно важно.

Зачем нужна Гоголю утер-офицерская жена? В качестве жертвы полицейского произвола? Да, и в этом качестве тоже, но не только. Иначе она не была бы выставлена на всеобщее осмеяние. В чем же «смешное» утер-офицерской жены? В том, что она хлопочет не о восстановлении справедливости, защищает не свое попранное человеческое достоинство, а подобно своему обидчику, который, как известно, «человек умный и не любит пропускать того, что плывет в руки», не хочет упустить той выгоды, которую надеется извлечь из нанесенного ей оскорбления, не видя в нем ничего другого, кроме ошибки Городничего. «А за ошибку-то повели ему заплатить штраф. Мне от своего счастья неча отказываться», — говорит она Хлестакову (4, 72). Так несправедливо

высеченная за сценой унтер-офицерская жена нравственно сечет, унижает себя на глазах у зрителей, подтверждая справедливость знаменитой и абсурдной на первый взгляд реплики Городничего «она сама себя высекла». Как и все в «Ревизоре», эта реплика имеет двойной смысл — прямой, но абсурдный, и подразумеваемый, истинный.

В других и разных формах общее Городничему и унтер-офицерской жене стремление не пропустить того, что плывет в руки, характеризует всех действующих лиц, к какому бы общественному слою они ни принадлежали. Например, и Хлестакова, и Осипа.

Хлестаков: «Ну и подпосик можно», «пожалуй, пусть дают коврик» (4, 71, 79).

Осип: «Возьмите! в дороге все пригодится. Давай сюда головы и кулек! подавай все! все пойдет в прок. Что там? веревочка? давай и веревочку! и веревочка в дороге пригодится» (4, 71).

За последним, ставшим афоризмом, изречением Осипа стоит целая «философия» жизни, философия стяжательства ради стяжательства, которой практически и неосознанно придерживаются все действующие лица комедии сообразно своему полу, возрасту, общественному положению и индивидуальному характеру. Художественное и неповторимое своеобразие всех этих характеров — в их соотношении как различных и многообразных оттенков одного и того же «дурного», составляющего норму крепостнической психологии. С этим связана одна из существеннейших и, насколько нам известно, еще не отмеченных особенностей системы характеров «Ревизора» — их последовательно проведенное отражение или повторение одного в другом.

Казалось бы, что общего между Бобчинским и супругой Городничего Анною Андреевной? Между тем сродство их душ, охваченных в равной мере пустопорожним и всепоглощающим любопытством к «особе» мнимого ревизора, отчетливо заявляет о себе нарочитой, обнаженной тождественностью своего речевого выражения.

Бобчинский — Городничему: «Ничего, ничего, я так: петушком, петушком побегу за дрожками. Мне бы только немножко в щелку-то в дверь эдак посмотреть, как у него эти поступки...» (4, 22).

Анна Андреевна — Авдотье: «...да ты бы побежала за дрожками. Ступай, ступай сейчас! Слышишь, побеги, расспроси: куда поехали, да расспроси хорошенько, что за приезжий, каков он, слышишь! подсмотри в щелку и узнай все... скорее, скорее, скорее» (4, 25).

Прием отражения одного характера в другом или других побег расцветиванию разными красками одной и той же фигуры графического узора. Но, как и всякий узор, узор образной ткани «Ревизора» имеет свой графический и живописный центр, имя которому Хлестаков.



Традиционная трактовка «Ревизора» как комедии преимущественно политической заставляет считать ее главным героем Городничего. Но сам Гоголь сказал, что «главная роль» — Хлестакова (4, 99), а Городничего — «одна из главных» (4, 113). И если Хлестаков — «лицо фантазмагорическое, лицо, которое, как лживый, олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой бог весть куда» (4, 113), то Городничий, далеко не столь простосердечный и приглуповатый обманщик, как Хлестаков, оказывается обманутым не только и не столько Хлестаковым, сколько самим собой, тем, что психологи называют ценностной или поведенческой установкой личности, и своей «нечистой совестью».

По своему характеру — умного, осмотрительного, практического человека, умудренного нелегким и долгим опытом службы «начиная с низов», — Городничий — прямой антипод Хлестакова. Но Хлестаков не раз «высовывается» из Городничего, проглядывает в нем. Раньше всего, когда Городничий уговаривает подчиненных навести хоть какой-нибудь внешний порядок в вверенных им учреждениях: «Я и прежде хотел вам это заметить, но все как-то позабывал» (4, 13). «Я хотел давно об этом сказать вам, но был, не помню, чем-то развлечен» (4, 14). Это стиль отнюдь не Городничего, а Хлестакова.

В последнем действии Городничий превращается уже почти в двойника Хлестакова. Ожидаемое «счастье» рисуется ему, как и Анне Андреевне, совершенно в духе безудержного хвастовства Хлестакова своим воображаемым величием и значением.

Городничий: «...теперь можно большой чин зашибить, потому, что он запанибрата со всеми министрами и во дворец ездит; так поэтому... со временем и в генералы влезешь... Ведь почему хочется быть генералом? потому, что случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед (чем не «курьеры, курьеры, курьеры» Хлестакова? — *Е. К.*): лошадей! и там на станциях никому не дадут, всё дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь: обедаешь где-нибудь у губернатора, а там: стой, городничий!.. вот что, канальство, заманчиво!» (4, 82). А вот слова Хлестакова: «Я им всем задал острастку... я такой! Я не посмотрю ни на кого... Я везде, везде. Во дворец всякий день езжу. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...» (4, 50).

Анна Андреевна на свой манер вторит и Городничему, и Хлестакову. Что ей «рыбки», «такие, что только слюнка потечет», о которых мечтает ее неотесанный супруг. «Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице, и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно бы только этак зажмурить глаза... Ах! как хорошо!» (4, 83). «Хорошо» и абсурдно совершенно так же, как и в «семьсот рублей арбуз» или «прямо из Парижа» доставленный суп и его «пар, подобного которому нельзя отыскать в природе» (4, 49), потрясающие воображение слушателей Хлестакова. «Пар» и «амбре» — блестяще найден-

ные знаки равной фантазмагоричности, абсурдности хвастовства Хлестакова и мечтаний Анны Андреевны. То и другое находит косвенное отражение в поздравительных пожеланиях Марье Антоновне Бобчинского: «Вы будете в большом, большом счастье, в золотом платье ходить и деликатные разные супы кушать» (4, 85—86). В Бобчинском и Добчинском, а в первой редакции и в характере Анны Андреевны, отражается еще другая черта Хлестакова — вера в свои фантастические измышления и неудержимое перерастание одного измышления в другое, еще более фантастическое. Приняв за чистую монету вранье Хлестакова, Бобчинский и Добчинский как бы продолжают его, произведя, уже по собственному почину, Хлестакова в генералы, — «а когда генерал, то уж разве сам генералиссимус», — и тут же спешат сообщить свое сногшибательное открытие тем, которые «еще ничего об этом не знают» (4, 51, 416).<sup>17</sup>

Ну, а Анна Андреевна (в первой редакции) чисто по-хлестаковски уверяет дочь в неотразимом обаянии своих глаз. И «штаб-ротмистр Ставрокопытов» чуть было из-за них не застрелился, «да, говорят, как-то в рассеянности позабыл зарядить пистолет», и «просто весь мир говорил в одно слово, что глаз таких, где бы больше было огня, чувства и жизни... о, нет, нет! Да никто, да куда, как можно» (4, 173—174).

Посредством взаимоотражения одного характера в других, и прежде всего Хлестакова, наиболее ошутимо реализуется идея «Ревизора», которую Гоголь упорно и тщетно пытался разъяснить в многочисленных последующих автокомментариях к комедии. Раньше всего — в «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления „Ревизора“...», которое состоялось в Петербурге в апреле 1835 г. Приводим заключительную часть данной в «Отрывке» развернутой характеристики Хлестакова. «Словом, это лицо должно быть тип многого разбросанного в разных русских характерах (курсив мой, — Е. К.), но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадает и в натуре» (ср. «собрать в одну кучу все дурное в России... и за одним разом посмеяться над всем»). «Всякий, хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым, но натурально, в этом не хочет только признаться; он любит даже и посмеяться над этим фактом, но только, конечно, в коже другого, а не в собственной. И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж... и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни, — дело только в том, что вслед за тем очень ловко повернется, и как будто он и не он» (4, 101). Не значит ли это, что Хлестаков

---

<sup>17</sup> Последний выразительный штрих первопечатной редакции, к сожалению, выпал из редакции, принятой в академическом издании за окончательную.

«лицо фантазмагорическое» в силу спрессованности в нем психологических пружин «всего дурного в России», а все остальные действующие лица «Ревизора» — социально-психологические «оттенки» различных черт Хлестакова?

Сверхзадача автора «Ревизора» и состояла в том, чтобы заставить каждого зрителя и читателя узнать в Хлестакове и других характерах комедии частицу самого себя и очистительной силой смеха над тем, что происходит на сцене, ужаснуться собственным, до того неосознаваемым порокам и избавиться от них.

Наиболее явственно общая с Хлестаковым «кожа» обнаруживается у его лакея Осипа. Осип — единственный персонаж, который смеется над Хлестаковым, да и то про себя, как это и положено ему, согласно авторской характеристике его «роли» — «резонер и любит самому себе читать нравоучения для своего барина» (4, 9). Так обычно монолог Осипа читается исполнителями его роли, воспринимается зрителями и читателями. В действительности же, смеясь над Хлестаковым, Осип смеется сам над собой, ни в какой мере этого не подозревая, в чем и заключается весь комизм его монолога.

Обращает на себя внимание нарочитая параллельность его обрамления с обрамлением вскоре следующего за ним монолога самого Хлестакова.

#### Н а ч а л о

Осип

Хлестаков

Черт побери, есть так хочется, и в животе трескотня такая, как будто бы целый полк затрубил в трубы (4, 26).

Это скверно, однако ж, если он совсем ничего не даст есть. Так хочется, как еще никогда не хотелось (4, 30).

#### К о н е ц

А, боже ты мой, хоть бы какие-нибудь щи. Кажись, так бы теперь весь свет съел (4, 27).

Тьфу, даже тошнит, как есть хочется (4, 30).

Кроме того, в монологах Осипа и Хлестакова выражена одинаковая для барина и лакея «галантерейность» их воздыханий о «тонкостях и политичности» петербургской жизни и грубости — деревенской.

Осип

Хлестаков

Разговаривают всё на тонкой деликатности... пойдешь на Щукин — купцы тебе кричат: «Почтенный»... Горничная иной раз заглядывает такая... фу, фу, фу! (*усмежается и трясет головой*) (4, 26—27).

«Иван Александрович Хлестаков из Петербурга, прикажете принять?» Они, пентюхи, и не знают, что такое значит «прикажете принять». К ним если приедет какой-нибудь гусь помещик, так и валит, медведь, прямо в гостиную. К дочечке какой-нибудь хорошенькой подойдешь: «Сударыня, как я...» (*потирает руки и пошаркивает ножкой*) (4, 30).

Но все это только внешние признаки идентичности представлений Осипа и Хлестакова о «хорошей» жизни. Суть же в том, что Осип осуждает барина за то, что в равной мере свойственно ему самому и в чем он применительно к себе не видит ничего предосудительного. «Батюшка пришлет денежки, чем бы их попридержать — и куды!... пошел кутить: ездит на извозчике, каждый день ты доставай в кеатр билет, а там через неделю — глядь, и посылает на толкучий рынок продавать новый ф́рак... делом не занимается: вместо того, чтобы в должность, а он идет гулять по прешпекту». Это — о Хлестакове. А следующее — о самом себе: «Деньги бы только были, а жизнь тонкая и политичная: кеатры, собаки тебе танцуют, и всё что хочешь... пойдешь на Шукин... компании захотел — ступай в лавочку... Наскучило идти — берешь извозчика и сидишь себе, как барин, а не хочешь заплатить ему, — изволь: у каждого дома есть сквозные ворота, и ты так шмыгнешь, что тебя никакой дьявол не сыщет» (4, 26—27). В первой редакции Осип осуждает Хлестакова не только за то, что тот «ездит на пзвозчике», но также и за то, что «извозчиков надувает» (4, 157).

В монологе Осипа, включая самые ранние его редакции, наиболее обнажено то самое главное в «Ревизоре», что Гоголь впоследствии был вынужден подчеркнуть эпиграфом «Неча на зеркало пенять, коли рожа крива» и знаменитым восклицанием Городничего — «Чему смеетесь? над собой смеетесь!», — еще отсутствующими в первом издании комедии (1836).

Некритическое отношение к себе, убежденность в собственном превосходстве над другими и в неотъемлемом праве на то, что ставится в вину другим, осмеивается в «Ревизоре» в качестве порочной и самой общей черты общественной психологии. Наиболее зримо — в монологе Осипа, но не только. Негодуя на взяточника Городничего, купцы без зазрения совести и при его прямом содействии, сдобренном добровольной взяткой, обманывают государство. Возмущаясь, и вполне искренно, взяточничеством Городничего, Хлестаков тут же преспокойно принимает, а потом и требует под видом «займа» взятки от чиновников и купцов. Будучи до мозга костей кокеткой, Анна Андреевна укоряет в том же — и без достаточных оснований — дочь и служанку Авдотью. Хлестаков, не сомневающийся в своем праве быть сытым и в обязанности других позаботиться об этом («Как же они едят, а я не ем? отчего же я, черт возьми, не могу так же? разве они не такие же проезжающие, как и я?»), отказывает в этом праве хозяину гостиницы и Осипу: «Он (хозяин) думает, что как ему, мужику, ничего, если не поесть день, так и другим тоже» (и по тому же принципу — «там супу немного осталось, Осип, возьми себе»: «возьми» не потому, что голоден, а потому, что «осталось») (4, 31, 30, 32).

Хлестаков и Осип, Городничий и унтер-офицерская жена и пр. — характеры социально дифференцированные и в разной мере индивидуализированные, но сверх того и единосущные в том «дурном» и «смешном», что руководит их желаниями и поступками, что и находит свое непосредственное художественное воплощение в их калейдоскопическом взаимоотражении. Оно нужно Гоголю для того, чтобы «вывести на чистую воду» незримого и главного антигероя комедии — общесословного и общечеловеческого «подлеца» (5, 387), закравшегося в душу «русского человека». Общесословного и общечеловеческого потому, что он таится во всех гражданах крепостнического общества, одержимого в той или иной мере низменными и подлыми, но довольно-таки заурядными человеческими страстями и страстишками. Соответственно каждый из зримых антигероев комедии сверх своего конкретного социально-обличительного содержания и при его посредстве представляет типовую модель одного из многообразных социально-психологических «платьев», в которые рядится этот «сборный подлец» современной писателю русской жизни.

В силу своей «сборности» он безличен, но копошится не только в каждом из действующих лиц, но и во многих и многих зрителях комедии, толкая тех и других на всякого рода злоупотребления, сообразно чину, званию, полу и возрасту каждого. Обнажить общий нравственно-психологический корень и механизм повсеместного и повседневного пренебрежения людьми всех сословий крепостнического общества своим высоким званием русского Человека и Гражданина — такова истинная и новаторская суть «идеи» «Ревизора».

В ее основе лежит просветительское представление о прямой зависимости неразумного общественного бытия от неразумности общественного сознания, согласно творческой интерпретации Гоголя — сознания современного ему русского общества, не осознающего подлости своего крепостнического бытия, т. е. лишённого нравственного и гражданского самосознания. В сущности, только это и хотел сказать Гоголь в «Развязке „Ревизора“» (1846), пытаясь убедить своих врагов и приверженцев в том, что «сборный город», изображенный в комедии, — это «душевный город», его обитатели — олицетворенные человеческие страсти, а «настоящий» ревизор — карающая сила совести, рано или поздно наступающая всякого человека, преступившего ее законы. Здесь явно звучит голос Гоголя-проповедника. Но он прорывается уже в самых ранних автокомментариях к «Ревизору», явившихся непосредственным откликом на его первую театральную постановку. Поэтому общепринятая трактовка «Развязки» как авторского переосмысления комедии «в духе консервативного морализма», перечеркивающего ее социально-обличительное содержание и

значение, столь же неправомерна, как и мистическое истолкование «душевного города» некоторыми критиками начала XX в.

В первой редакции «Театрального разезда», написанной за десять лет до «Развязки „Ревизора“» по поводу его первой постановки, реплика «простого человека» о заключительной «немой» сцене комедии — «небось побледнели, когда приехал настоящий», — имеет следующее пояснение: «Да, простой человек такими мудрыми словами [определил] цель его (т. е. автора, — *Е. К.*). Он слышит гнев и великодушие закона, как при одном приближении уже смутились всеобщим страхом все неверные его исполнители, как скрыл этот могучий страх очевидную истину из [их] глаз, как отнял бог разум у тех, у которых его достало на то, чтобы превратно толковать [закон], как омраченные испугом, произвели они тысячи глупостей и как всё наконец побледнело и потрясло, когда предстал наконец этот грозный закон, завершивший пьесу, равно взирающий на сильных и бессильных» (5, 387). О каком «законе» идет речь? Если только о юридическом, то это противоречило бы идее комедии, действие которой развертывается в «сборном городе», обнимающем «всю темную сторону» русской жизни (а отнюдь не только «уездной»), вся темнота которой и состоит в сплошной беззаконности. Гоголь не мог именовать никем не исполняемый (даже самим правительством) государственный закон «грозным», «равно взирающим на сильных и бессильных». Бессильные — это те, которые не обладают административной властью и, следовательно, злоупотреблять ею не могут. Таковы унтер-офицерская жена, слесарша Пошлепкина, Бобчинский и Добчинский, Марья Антоновна и Анна Андреевна, Осип, да и Хлестаков тоже. Зато о Хлестакове в том же 1836 г. сказано, что исполняющий его роль актер должен «выразить наивно и простодушно ту пустую светскую ветренность, которая несет человека во все стороны поверх всего, которая в таком значительном количестве досталась Хлестакову» (4, 118). Через десять лет в «Развязке „Ревизора“» Гоголь скажет то же самое, но более энергично: «Хлестаков — ветренная светская совесть, продажная, обманчивая совесть» (4, 131). Если так, то «настоящий» ревизор не может быть ничем иным, как голосом «настоящей» же совести, одинаково грозной для сильных и бессильных своей неподкупностью. Но следует добавить: «закон» и суд совести не только в «Развязке „Ревизора“», но и в первой редакции «Театрального разезда», и в самой комедии отождествляется с законом и судом божьим. Тем не менее «аллегорическое» (8, 348), по выражению Гоголя, уподобление «сборного города» «душевному» не противоречит социально-обличительному содержанию комедии, а только подчеркивает ее «практическую», воспитательную цель. И Гоголь не кривил душой, не вступал в противоречие со сказанным в «Развязке», когда в ответ на несогласие с ней М. С. Щепкина, С. Т. Аксакова и многих других разъяснял, что делом автора «Ревизора» «было изо-

бразить просто ужас от беспорядков вещественных, не в идеальном городе, а в том, который на земле», но изобразить так, чтобы каждый зритель «применил» изображенное к себе и «испугался сам себя» (4, 134). Испугался — узнав в отвратительных и вполне «земных» лицах комедийного действия зеркальное отражение нечистой души всего крепостнического общества, а тем самым и в той или иной мере и своей собственной.

Суть всего вышесказанного сводится к тому, что основным предметом художественного анализа является в «Ревизоре» общественное сознание как активный, действенный, а по логике мысли Гоголя — и решающий фактор общественного бытия. Невиданное до того по своей художественной целостности и выразительности совмещение в «Ревизоре» крепостнического бытия и крепостнического сознания, «земного» города с «душевым» принадлежит к числу величайших реалистических открытий и завоеваний творчества Гоголя.

Общественное сознание — явление хотя и не обладающее «вещественностью» Городничего или Держиморды, но столь же «земное», как они, и в них овеществленное. Но термина «общественное сознание» в эпоху Гоголя не существовало. Его заменяли понятия «дух», «душа». В 1851 г. Герцен сказал об авторе «Ревизора» так: «Никто и никогда до него не написал такого полного курса патологической анатомии русского *чиновника*. Смеясь, он безжалостно проникает в самые сокровенные уголки этой нечистой, зловредной души». <sup>18</sup> Значит ли это, что Герцен полагает причины коррупции чиновного аппарата «не в общественной системе», а в «отдельном человеке», в чем усматривается «консервативный морализм» поздних автокомментариев Гоголя к «Ревизору» (см. 4, 549, комментарии)? Конечно, нет. Говоря о «русском чиновнике» и его «печистой, зловредной душе», Герцен разумеет не «отдельного» чиновника и его индивидуальную «душу», а русское чиновничество в целом и его нравственную патологию, опять же как явление социальное, а не индивидуальное. Совершенно тот же смысл, но еще более широкий, имеет уподобление Гоголем «уездного», сугубо «земного» города в комедии «Ревизор» «душевному городу». Но сверх того оно означает, что идея или цель «Ревизора» далеко не исчерпывается обличением одних только уездных чиновников, что их изображение является зеркалом «свиного рыла» всей николаевской бюрократии, что в этом зеркале в свою очередь отражается нравственная физиономия крепостнического общества в целом.

Оно и представлено в последних сценах «Ревизора» множеством гостей Городничего «в сюртуках и фраках». К сюртучно-фрачному, безмундирному обществу адресован возглас потрясенного Городничего: «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла, вместо лиц» (4, 93).

<sup>18</sup> Герцен А. И. Собр. соч., в 30-ти т., т. 7. М., 1956, с. 228—229.

Несмотря на многократные разъяснения Гоголя, идея «Ревизора» так и не была понята в полном объеме современниками, даже такими, как Герцен. Потрясенные силою политического, антиправительственного звучания комедии, все они, кроме одного Белинского, недооценили ее глубочайшее социально-психологическое и общечеловеческое содержание, на котором также настаивал Гоголь.

В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“» (1846) Гоголь писал: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру... Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли». «Смешное» в том высоком смысле, что вызывает общественное порицание, «осмеяние», а не бездумный веселый смех. «Смешное, — продолжает Гоголь, — обнаружится само собою, в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачей своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их забот. Но сами они совсем не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется. Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать *общечеловеческое* выражение роли» (4, 112).

В каком смысле общечеловеческое? В самом широком, относящемся ко всему человечеству и ко всему русскому обществу, и в самом конкретном, касающемся каждого человека, по принципу уподобления одного другому. Именно этот принцип лежит в основе художественного метода Гоголя и отражает отличительную черту современной ему философско-исторической мысли, присущее ей метафорическое, но вместе и логическое уподобление человечества некоей «идеальной» человеческой личности, нации — личности также идеальной, но уже меньшего объема, и, наконец, уподобление закономерностей и стадий всемирно-исторического и национального развития «естественным» закономерностям и возрастным периодам духовного и физического развития отдельной человеческой личности, личности в собственном смысле этого слова.

В рецензии на «Исторические афоризмы» М. П. Погодина Гоголь следующим образом охарактеризовал его наибольшую заслугу перед русской наукой и общественной мыслью: «Он первый у нас сказал, что „история должна из всего рода человеческого сотворить одну единицу, одного человека и представить биографию этого человека через все степени его возраста“; что „многочисленные народы, жившие и действовавшие в продолжение тысячелетий, доставят в такую биографию, может быть, по одной черте. Черту сию узнают великие историки“» (8, 191).

Предугадать «черту», которую призван внести в «биографию» всего человечества русский народ (русская нация), открыть



«русскому человеку» глаза на его великое всемирно-историческое предназначение и, таким образом пробудив в нем национальное самосознание, вывести его на «прямую дорогу» всемирно-исторического прогресса — такова единая и неизменная «цель» зрелого творчества Гоголя, первым опытом реализации которой и явился «Ревизор». Но «идея» «Ревизора» непосредственно вытекает из философско-исторических и критических очерков «Арабесок». Примечательно, что сказанное в одном из таких очерков («Шлецер, Миллер и Гердер») о Гердере предвосхищает только что приведенное высказывание писателя о Погодине и во многом совпадает с мнением Гоголя о Пушкине как национальном поэте, при всем своем величии и значении оставшемся чуждым насущным задачам и потребностям русской жизни.

Гердер, считает Гоголь, велик тем, что «везде он видит одного человека как представителя человечества». Его мысли «все высоки, глубоки и всемирны», но «являются мало соединенными с видимою природою и как будто извлеченными из одного только ее чистого горнила» и оттого «не имеют исторической осязательности и видимости» (8, 88). Речь идет о достоверности художественного изображения действительности, без которой невозможно его обратное и результативное воздействие на действительность. Поэтому Гердер как никто до него постигает мировую сущность, «идею» великих исторических событий, но когда то или иное из них или менее значительное «слишком коснулось жизни и практического, оно у него не получает определенного колорита». Это относится и к обрисовке Гердером «частных лиц и деятелей истории», которые «принимают слишком общую физиогномию; они у него или добрые, или злые, все бесчисленные оттенки характеров, все смешение и разнообразие качеств, познание которых достается в удел вззирающему с недоверчивостью на других, все эти оттенки у него исчезли. Он мудрец в познании идеального человека... и человечества, но младенец в познании человека... как всегда мудрец бывает велик в своих мыслях и невежа в мелочных занятиях жизни» (8, 88). Поэтому Гердер «как поэт» значительнее других современных ему историков (Шлецера и Миллера), «избирая только одно прекрасное и высокое», находя его в собственной «возвышенной и чистой душе». Но в этом же и его ограниченность, так как «высокое и прекрасное вырываются часто из низкой презренной жизни или же вызываются натиском тех бесчисленных и разнохарактерных явлений, которые беспрестанно пестрят жизнь человеческую и которых познание редко дается отвлеченному от жизни мудрецу» (8, 88—89).

Таким же «поэтом» возвышенного и прекрасного, парящим над низкой, презренной жизнью, но только поэтом не мирового, а национального масштаба, предстает у Гоголя и Пушкин. Пушкину же и Гердеру незримо противопоставляется Гоголь — поэт-историк, у которого знание идеального человека, по идее, совме-

щается с практическим знанием и изображением конкретного человека, а тем самым и действительной жизни во всей ее презренной ничтожности и высоких, прекрасных возможностях одновременно.

Этому важнейшему вопросу эстетики Гоголя посвящена и одна из его предпозначавшихся для «Современника» рецензий, сохранившаяся в рукописи и известная под редакторским заглавием «Картины мира».

Основная тема рецензии — соотношение теории и практики и под этим углом зрения критика просветительской дидактики «питательных сочинений, являвшихся в виде длинных рассуждений и трактатов». Несмотря на их популярность в XVIII в., они не оказали на его «нравственность» никакого влияния, и она как была, так и осталась «не очень чиста». В XIX в., в противоположность XVIII-му, «почти общим сочувствием была признана необходимость воплощения всякой мысли практически» (8, 203—204).

Это стало возможным благодаря Канту, Шеллингу, Гегелю, Окену. Они, «как художники, обрабатывали науку, облекая ее точными определительными терминами, анатомически дробя, разделяя и соединяя в единство всякую область мышления». Но «их мнения распространялись только в кругу небольшом их слушателей, понимавших трудный, немногословный, почти математический язык их». Говоря так, Гоголь, вероятно, имел в виду и русских приверженцев немецкого «любомудрия». А дальше он выражает уверенность в том, что «это начинающееся соединение теории с практикою» восторжествует, «следуя великой, но простой истине, что дела более значат, нежели слова». В каком смысле больше? Только в том — и для Гоголя наиважнейшем, — что художественное воплощение великих философских идей является необходимым условием их широкого общественного воздействия, которое и мыслится Гоголем как претворение теории в практику. «Живой пример сильнее рассуждения, и никогда мысль не кажется нам так высока, так поразительно высока, так оглушительна своим величием, как когда облечена она [видимой формой], когда разрешается пред нами живым, знакомым миром, когда она, можно сказать, читается духовными нашими глазами из целого создания поэта» (8, 204—205).

Благодарность уже осуществившегося соединения истории с философией в трудах немецких мыслителей и еще только начинающегося соединения теоретической мысли с художественной Гоголь аргументирует ссылкой на Христа, уподобленного тем самым величайшему поэту-мыслителю: он «первый открыл эту высокую тайну, облекши святые божественные мысли свои в притчи, которые слушали и понимали тысячи народов» (8, 205). Дерзостное с религиозной точки зрения уподобление Христа поэту (а себя Христу!) открывает сокровеннейшую тайну зрелого творчества Гоголя — его притчеобразность, символическую многознач-

ность его анатомически дробных, сугубо вещественных, житейски ничтожных, но художественно бессмертных характеров. Потому и бессмертных, что их национальная и социально-историческая конкретность сочетается с общечеловеческой значимостью их нравственно-психологической проблематики.

«Раздробленные» характеры «Ревизора», как и «Мертвых душ», собраны из множества подмеченных их создателем — и подмеченных впервые — психологических «мелочей». И каждая из них в ее художественном выражении, по определению самого Гоголя, — плод «глубокого логического вывода ума» (8, 477), а каждый из его характеров — обобщение этих выводов, воплощение многого в одном. Воплощение посредством внутренней соотнесенности отличительных черт индивидуальной «души» каждого характера с современным автору «состоянием души русского человека», т. е. русской нации, а того и другого — с состоянием души «современного человека» вообще, т. е. всего цивилизованного человечества. В соотнесенности этих различных уровней художественного обобщения — каждый нижестоящий, помимо своего прямого значения (уездный чиновник), имеет подразумеваемое и более широкое значение (начальствующая особа), посредством которого, в свою очередь, вырисовывается еще более общее (существователь), — и заключается притчеобразность всех зрелых произведений Гоголя, начиная с «Ревизора».

В переводе на современный язык притчеобразность означает одну из малоизученных форм или разновидностей художественной символики. Такого рода символика характерна для той стадии развития реалистического сознания, на которой происходит его философское самоопределение. Соответствующая этой стадии обобщенно-философская же интерпретация еще не до конца определившихся противоречий буржуазного развития требует ее последующей социальной конкретизации. Последняя и станет общим делом и новым словом писателей «натуральной школы», непосредственно «вышедших» из Гоголя и столь непохожих на него.

Символическая образность реалистического мышления в пору его философского самоопределения находит в творчестве Гоголя свое наиболее последовательное, органическое выражение. Но одновременно она заявляет о себе «Медным всадником» Пушкина и «Философскими этюдами» Бальзака, с «Шагреневою кожей» в первую очередь.

## 7

Плодом глубокого, не только философского, но и гражданского «соображения» является в «Ревизоре» все, вплоть до служебной спецификации его чиновных героев. Существует мнение, что в этом отношении «структура уездного города воспроизведена в комедии не совсем точно», что, по свидетельству сына городничего г. Устюжны, в таких городах «никакого попечителя бого-

угодных заведений не было... потому что не было самих богоугодных заведений».<sup>19</sup> Вряд ли это так. Некоторые из них безусловно были, но иначе назывались, числясь по ведомству «Приказа общественного призрения». И вот что примечательно: вместе с также представленными в «Ревизоре» ведомствами просвещения и юстиции этот Приказ отнесен в «Зеленой книге» «Союза Благоденствия» к тем «отраслям государственного управления, от которых прежде всего зависит народное благосостояние» и которые поэтому должны находиться под пристальным надзором членов Союза. Во введении к «Зеленой книге» Приказ общественного призрения именуется отраслью «человеколюбия», которой подлежат «больницы, сиротские дома... темницы, остроги» и прочие места, «где страждет человечество». Вторая отрасль, именуемая «Образование», имеет своей основной задачей «распространение правил нравственности» и «просвещения».<sup>20</sup> Третья — «Правосудие» — «одна из главных отраслей народного благосостояния» и потому требует настрояйшего надзора со стороны контролирующих ее членов Союза. Они «особенно нападают на дух раболепства и властолюбия многих сограждан; обращают общее мнение против чиновников, кои, нарушив священные обязанности, истребляют то, сохранение чего поручено их попечению, и теснят и разоряют тех, которых долг повелевает им хранить и покоить» (572—573). Если применить эти слова к «Ревизору», то лучшего определения идейного прицела его комизма не найти. Нетрудно также заметить, что наименование функций судопроизводства относится в «Зеленой книге» к тому, чем оно должно быть по своему прямому назначению, а перечисление обязанностей членов Союза Благоденствия, надзирающих за этой «отраслью», характеризует ее прямо противоположную практику. Противоположность действий чиновников «Ревизора» своему служебному назначению и долгу — общий комический стержень их характеров.

В «Зеленой книге» упоминается и еще одна, четвертая и последняя отрасль народного благоденствия — «Общественное хозяйство», — обнимающая «хлебопашество», «промышленность» и «торговлю». Она также представлена в «Ревизоре», но только «бесчестными», по терминологии «Зеленой книги», купцами, которых должно «стараться обратить к обязанностям» (553).

Таким образом, в «Ревизоре» отражено главное, против чего и к чему была обращена легальная программа «Союза Благоденствия». Что это — случайное совпадение? Вряд ли, скорее сознательная ориентация Гоголя на программный документ одного из первых декабристских объединений. В пользу этого говорит тот факт, что в «Ревизоре» без единого пропуска «собраны» все отме-

<sup>19</sup> Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966, с. 19—20.

<sup>20</sup> Цит. по кн.: Пытин А. Н. Общественное движение при Александре I. СПб., 1900, с. 550. Приложения. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

ченные в «Зеленой книге» злоупотребления. И объяснены они там, как и в «Ревизоре», «падением добродетели», «вкравшимся в сердца наши развратом». Им «посеяна вражда между всеми состояниями», равнодушие и пренебрежение «общей пользою», «предпочитание личных выгод всем другим, невежество, лихоимство, суеверие (крысы, приснившиеся Городничему накануне получения «пренеприятного известия», — *Е. К.*), безбожие (до которого дошел «своим умом» Ляпкин-Тяпкин, — *Е. К.*), презрение к отечеству и равнодушие к несчастью ближнего», «заявившие... место любви к пользе общей, праводушия, чести... и искренней к ближнему привязанности» (549).

Введение к «Зеленой книге» открывается следующей теоретической декларацией: «Добродетель, т. е. добрые права народов, всегда были и будут опорой государства: не станет добродетели, и никакое правительство, никакие благие законы не удержат его от падения». Несколько ниже та же мысль развивается так: «Тщетно малое число благомыслящих людей будет терзаться сим зрелищем (падением добродетели, — *Е. К.*) и возлагать вину всего на правительство: ропот и укоризны их будут совершенно несправедливы; причиною толкового зла всегда будут управляемые» (549). Сказано надвое и звучит оправданием правительства, но по существу в осторожной форме предполагает, что история народа творится самим народом, а не правительством.

Бессилие негодования немногих благомыслящих людей по-своему засвидетельствовал Грибоедов, создав Чацкого. Гоголь пошел дальше, пытаясь своей общественной комедией возбудить негодование большинства против его же собственного «разврата». «Зеленая книга» проясняет идейный генезис этой важнейшей новации «Ревизора» как комедии общественных прав и одновременно острополитической.

Значительное место уделено в «Зеленой книге» воспитанию юношества. Членам Союза вменяется в обязанность «стараться убеждать... сколь мало теперь пекутся об истинном воспитании и как бедно заменяет его наружный блеск, коим стараются прикрыть ничтожность молодых людей» (570). Кроме того, предлагается «осмеивать слишком обыкновенную теперь искательность удовольствий и те предметы, в коих оно ищет» (572). Осмеяние того и другого — один из существенных оттенков «роли» Хлестакова. Вместе с тем изложенная в «Зеленой книге» программа общественного надзора и гражданского воспитания перерастает в общественной комедии Гоголя в программу самовоспитания всеми и каждым в самих себе Человека и Гражданина. Это — та добавка, которая была внесена в просветительские, родственные декабристским представления Гоголя демократическим пафосом философско-исторических воззрений его эпохи, проникнутых идеей исторической и нравственной самодеятельности «духа человеческого» на всех его уровнях: общечеловеческом, национальном, социальном и индивидуальном.

В пору создания «Ревизора» Гоголь уже приступил к работе над «Мертвыми душами». По первоначальному замыслу они должны были отличаться от «Ревизора», помимо жанра, большей и в принципе всеохватывающей широтой критического изображения крепостнических нравов. Подсказанный Пушкиным сюжет «Мертвых душ» тем и был привлекателен для Гоголя, что давал ему возможность вместе с их героем, будущим Чичиковым, «проездиться» по всей России и показать хотя и «с одного боку», отрицательного, но «всю Русь». Но вскоре эта творческая задача уступила место другой, неизмеримо более объемной и сложной, — наряду со всем дурным «выставить на всенародные очи» и все хорошее, что таилось в глубинах русской жизни и обещало возможность ее национального возрождения.

Столь существенная перестройка замысла «Мертвых душ» отнюдь не означала принципиальной идейно-творческой переориентации Гоголя. Наоборот, в ней следует видеть логически закономерный и зрелый результат изначального тяготения писателя к предельной широте художественного обобщения, к художественной интеграции объективных противоречий общественной жизни в их всемирно-исторической перспективе. Но столь остро ощущаемые автором «Ревизора» и «Мертвых душ» социальные «нестроения» русской крепостнической действительности и западноевропейской буржуазной как раньше, так и теперь представлялись ему порождением духовного омертвления человечества. Отсюда и «Мертвые души». Соответственно социальная проблематика «Мертвых душ», как и «Ревизора», интегрируется в их образной ткани проблемой духовного состояния, а точнее бездуховности «современного» и прежде всего «русского человека». В письмах к разным лицам Гоголь неоднократно и настойчиво разъяснял, что «вовсе не губерния, и не несколько уродливых помещиков, и не то, что им приписывают, есть предмет „Мертвых душ“» (12, 504), что действительный и единственный предмет «художества» их автора есть «человек и душа человека», причем «современный человек» и «нынешнее состояние» его «души» (13, 286, 306).

Все социальные пороки крепостнической действительности относятся в «Мертвых душах» к временным, болезненным искажениям истинных и благих свойств русского характера и, таким образом, в идее диалектически с ними совмещаются в качестве их же собственной противоположности. Но есть в «Мертвых душах» и другие характеры, отражающие несвойственные русской натуре, чуждые ей в корне «наносные» черты времени: например, полковник Кочкарев — несомненная и злая сатира на бюрократизм.

Свое художественное воплощение концепция русского характера получает в социально конкретных образах владетельных и

чиновных существователей, уже губернского на этот раз масштаба, но, равно как и их уездные предшественники из «Ревизора», характеризующих различные «оттенки» нравственной патологии крепостнического бытия на всех его социальных уровнях.

Социальная проблематика «Мертвых душ» не может быть понята вне их нравственно-психологической проблематики, точно так же как и последняя — вне ее конкретного социального содержания. Но чтобы обнаружить точку их совмещения, необходимо учитывать основополагающее философско-эстетическое убеждение Гоголя, сформулированное в его высказываниях о Пушкине и Гердере, — убеждение в том, что «действительность» общественно-исторической жизни складывается из «мелочей», что в мелочах-то, в их противоречивом многообразии и реализуются как положительные, так и отрицательные тенденции общественного бытия и развития, его идеальная «прямая дорога» и все временные «уклонения» от нее.

Поразительное и единственное в своем роде сочетание подробности, детальности, а отсюда и конкретности художественного анализа с философско-исторической «идеальностью» художественного синтеза составляет неповторимое своеобразие творческого метода Гоголя, единую основу его реалистической сути и часто романтического облачения.

«Мертвые души» — первое и единственное произведение Гоголя, вернее, первый и единственный художественный замысел писателя, в котором принцип противоречия «действительности» русской жизни ее «плодовитому зерну» совместился с задачей обнаружения этого зерна уже не в истории, а в самой современной писателю действительности, в ее собственных потенциальных возможностях. Реалистический характер этого грандиозного замысла очевиден. Но столь же очевидна и его историческая ограниченность. Она выражается в том, что «плодовитое зерно» русской жизни таилось для Гоголя не в социальных, демократических тенденциях ее развития, а в национальной специфике духовной «природы» русского человека.

Художественный анализ конкретных явлений социального бытия и сознания для автора «Мертвых душ» — не самоцель, а средство раскрытия их национальной сущности, ее «перекосов» и благих возможностей, а также образного воплощения тех и других соответственно реальным условиям современной ему русской жизни. Здесь реалистический замысел Гоголя обнаруживает свою утопическую сторону, которая и помешала его полному осуществлению. Искомые Гоголем положительные тенденции национального развития тогда еще недостаточно созрели для их полнокровного художественного воплощения. Но для Гоголя они были тенденциями не только общенациональными, но и сугубо духовными, психологическими, и потому их самоочищение и самовозрождение представлялось писателю единственным возможным путем к национальному возрождению. Объективным залогом его

служила для Гоголя историческая молодость русского народа, еще только вступающего в зрелую пору своего национального развития и призванного принять от не менее великих, но уже «старейших» народов западноевропейских стран эстафету исторического прогресса.

Так вопрос о будущем русского народа совмещается в «Мертвых душах» с вопросом о будущем всего цивилизованного человечества и преодолением глубочайших противоречий и отрицательных сторон буржуазной цивилизации. В национальном аспекте этот важнейший для русской литературы вопрос был поставлен Пушкиным:

Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?

Тем же вопросом завершается и первый том «Мертвых душ»: «Русь, куда же несешься ты?». Но он обращен уже не к «гордому коню» — символу русской государственности, европеизированной («вздыбленной») Петром, а к «птице-тройке» — символу национальной стихии русской жизни, ее грядущего и всемирно-исторического самоопределения. Непременно всей нации как определенной исторической индивидуальности, или личности, еще не сказавшей, но призванной сказать миру свое новое для него слово, внести свою черту в «биографию» человечества.

Демократический и объективно революционный смысл этого восходящего к Гердеру философско-исторического обрамления замысла «Мертвых душ» заключался в идее исторической самостоятельности, нравственного пробуждения русского «национального духа», а тем самым и народных масс путем критики и самокритики общественного, по Гоголю, нравственного сознания. Будучи далек от идеализации закрепощенного крестьянства, о чем свидетельствуют в первом и втором томе «Мертвых душ» Селифан и Петрушка, дяди Миняй и Митяй и многое другое, Гоголь в то же время в лирических раздумьях Чичикова о только что купленных им «душах» умерших крестьян весьма прозрачно намекнул на их умственное и нравственное превосходство над теми, кто продает и покупает их, а прежде единовластно распоряжался их судьбами.

«Птица-тройка» и ее стремительный лёт — прямая антитеза бричке Чичикова и ее однообразному, монотонному кружению по губернскому бездорожью от одного помещика к другому. Но ведь «птица-тройка» — это та же самая бричка Чичикова, только «идеально» преобразившаяся, вырвавшаяся в авторском воображении из своих томительных блужданий по кругу на прямую, во многом загадочную, но величественную дорогу всемирно-исторического масштаба и значения. Чудесное превращение облажает, причем демонстративно, символическую многозначность всей художественной структуры замысла и его воплощения в первом томе «Мертвых душ» как эпопеи национального духа,



его движения от мертвенного усыпления к новой и прекрасной жизни. Отсюда — не роман, а «поэма», охватывающая, по замыслу, все сущностные свойства и исторически разнородные состояния «русского человека» и в этом смысле ориентированная на эпос Гомера, а одновременно и на «Божественную комедию» Данте. Последней подсказано трехчастное построение «поэмы» Гоголя, задуманной в форме эпической трилогии. Первая ее часть (первый и единственно законченный том) посвящена аналитическому изображению современного писателю омертвелого состояния «русского человека», болезненных и уродливых наростов на «теле» русской жизни. Каждый из таких наростов анализируется по отдельности и как бы под микроскопом и в таком увеличенном, поражающем «равнодушные очи» виде персонифицируется в одном из «странных героев» повествования. Странных не только потому, что они изображены «с одного боку», сугубо отрицательного, но и потому, что каждый из них «выставляет на всенародные очи» лишь один из многих уродливых наростов на национальном теле русского бытия.

Подсказанное «Божественной комедией» осмысление всего изображенного в первом томе как «ада» крепостнической действительности, а во втором томе — как ее «чистилища» и намерение изобразить в третьем томе ее грядущий «рай» не подлежит сомнению и не раз отмечалось критиками и исследователями. Но глубокий и еще до конца не проясненный смысл этого несомненного факта заключается в куда более сложном уподоблении наличного национального бытия и его исторических перспектив заплутавшейся и обретающей свой истинный путь национальной душе, в свою очередь уподобленной душе человека. Душа человеческая во всех трех ее измерениях — индивидуальном, национальном и общечеловеческом — и есть подлинный герой «поэмы» Гоголя, философско-эстетический индикатор всех отраженных в «поэме» явлений и процессов русской и западноевропейской действительности, художественная форма их осмысления, преимущественно психологического.

Новаторство «Мертвых душ», их реалистическое качество, огромная сила общественного воздействия на современников и первостепенное значение для последующего развития и самоопределения русского реализма, наконец, их художественная нетленность — все это вместе взятое обусловлено социальной остротой и общечеловеческой емкостью психологических открытий их автора, психологизмом его художественного метода. Но это психологизм особого рода, особого переходного от романтизма к реализму свойства, имеющий своим предметом не социальную психологию в ее индивидуальном, личностном выражении, а психологию национальную в ее социально-типических проявлениях.

Психологизм художественного метода создателя «Мертвых душ» до сих пор по заслугам не оценен и даже решительно отрицается некоторыми — и весьма авторитетными — исследовате-

лями,<sup>21</sup> но только потому, что измеряется принципами социально-психологического метода зрелого русского реализма, которые к нему действительно еще не применимы.

До понимания и изображения личности как сгустка социальных противоречий Гоголь не дошел. На значение индивидуализированных, по выражению Бальзака, социальных типов «странные герои» поэмы Гоголя не претендуют и не могут претендовать согласно их запрограммированной психологической однолинейности и неподвижности. Но нарочитая маскообразная неподвижность и однозначность внутреннего и внешнего облика каждого из персонажей расцвечена множеством тончайших, жизненно достоверных оттенков, многообразно, объемно характеризующих психологическую доминанту каждого, его «задор», — прежде всего средствами речевой характеристики, ее в основном диалогической формы, что придает большинству эпизодов сценический характер, сближает их со структурой «Ревизора» и других комедий Гоголя. Но сверх того огромное значение имеет физическая характеристика и бытовой, вещественный антураж — состояние крестьянских изб и хозяйственных построек, обстановка барского дома, наружность и одежда его хозяина. В результате со страниц первого тома «Мертвых душ» возникает потрясший современников своей пошлостью и достоверностью образ крепостнической действительности, представленной не только ее помещичьими и чиновническими слоями, но также крепостными и трактирными слугами, босягами девчонками и рядом аналогичных персонажей.

Эпизодические персонажи отличаются от главных только значительно меньшим объемом характеристики, но, несмотря на свою социальную полярность обрисованным крупным планом героям повествования, подобно им, составляют отдельные штрихи «пошлости» крепостнической действительности. Ее крупные характерологические черты, запечатленные порознь в том или ином персонаже, взаимодействуют со столь же однолинейными «задорами» других персонажей в качестве деталей единого портрета некой исторической личности, ее впавшей в сон национальной души.

Все сходится к этому центру, в том числе и неподвижность сюжетной композиции деревенских глав первого тома. Развития действия как такового здесь по существу нет. Есть только однообразное повторение одной и той же ситуации — посещения Чичиковым одного помещика вслед за другим на предмет покупки ревизских «душ» умерших крестьян, причем и беседа (диалог) на эту тему протекает опять же в сюжетном отношении совершенно однообразно, за исключением посещения Ноздрева. Начинаящие ее «тонкие» намеки Чичикова сначала вызывают у его собеседника недоумение, иногда подозрения и опасения, а под конец все завершается одним и тем же: выгодной для обоих жульнической сделкой. В чем же тогда состоит «интерес» повествова-

<sup>21</sup> См.: Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924, с. 167.

ния? В том, о чем уже говорилось, — в бесконечном многообразии психологических оттенков и бытовых деталей одного и того же монотонно повторяющегося действия. Сила его художественного эффекта в символической многозначности его психологического узора.

Если бричка Чичикова, с въезда которой в губернский город N. начинается повествование, не просто обычный «дорожный снаряд», но вместе и символ однообразного кружения сбившейся с прямого пути «души» «русского человека», то и проселочные дороги, по которым эта бричка колесит, тоже не только реалистическая картина действительного российского бездорожья, но и символ кривого пути национального развития, опять же сопряженный с ложным путем, ложной целенаправленностью жизни каждого из существователей, прежде всего Чичикова. Об этом прямо и непосредственно говорится во втором томе словами Муразова, обращенными к Хлобуеву и Чичикову (7, 240, 254).

Дорога — во всех ее значениях — композиционный стержень повествования, объединяющий его пространственные координаты (русский губернский город, т. е. административный центр и его поместная округа) с временными (движение брички) в символ «всей Руси» и ее пути от крепостнической мертвенности к великому будущему.

Символично и само название поэмы — «Мертвые души». Его буквальное, связанное с сюжетом значение — не вычеркнутые из ревизских (налоговых) списков умершие крестьяне, именуемые на языке официальных документов «душами». Но кроме того — это и омертвелые души владельцев живых и мертвых крестьянских душ, таящие, однако, возможность своего пробуждения.

В третьем томе некоторые из них должны были воскреснуть и превратиться в исполненных мудрости и добродетели государственных мужей. Прежде всего — Плюшкин и Чичиков. Конечная цель поэмы — показать «героев добродетели» — логически отвечала изображению и трактовке «героев недостатков» как носителей ложно направленных благих свойств русского национального характера. Применительно к Чичикову — это настойчивость, неукротимая энергия, сила воли, хотя и направленные на достижение недостойной цели недостойными же средствами. Применительно к Плюшкину — мудрая хозяйственная бережливость, присущая ему ранее и превратившаяся в чудовищную скарденность в старости.

Символический подтекст имеет и возрастная характеристика помещиков-существователей первого тома и Чичикова. Беспредметная мечтательность свойственна юности. Но она непростительна человеку и народу, достигшим возраста «ожесточенного мужества». Наступающую пору исторической возмужалости русского народа и символизирует средний возраст всех обрисованных крупным планом героев первого тома, включая Чичикова и исключая Плюшкина. Поэтому повествование не случайно начи-

нается с пустопорожного мечтателя Манилова — символа юношеского прекраснодушия человека и народа, задержавшихся в своем развитии, и завершается Плюшкиным — опять же символическим предупреждением об опасности необратимого духовного окостенения нации, погрузившейся в мертвенный сон в самый ответственный возрастной период своего существования.

Непосредственное авторское свидетельство притчеобразной символики замысла, названия и всей художественной структуры «Мертвых душ» представляет собой следующая черновая рабочая запись Гоголя к их первому тому, к его второй, городской части: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Пустословие. Сплетни, перешедшие пределы, как все это возникло из безделья и приняло выражение смешного в высшей степени». И тут же: «Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. — Еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая бесчувственная жизнь» (6, 692).

Вот какую огромную символическую нагрузку имеет казалось бы незначительный, проходной эпизод внезапной смерти прокурора. А вот и широчайший символический подтекст самого бала:

«— Весь город со всем вихрем сплетней — преобразование (подразумевается художественное, образное, — *Е. К.*) бездельности жизни всего человечества в массу. Рожден бал и все соединения. Сторона главная и бальная общества.

Противоположное ему преобразованье во II «части?»,<sup>22</sup> занятой разорванным бездельем.

Как низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до преобразования безделья мира?» (6, 693).

«Низвести» — значит выразить, сконцентрировать «многое в одном». «Возвести» — придать изображению «одного» (бала) значение символа не только пустоты и безделья русского светского общества, но и «бездельности жизни всего человечества в массе».

По тому же принципу символического «преобразования» психологических пружин крепостнической «правственности» строятся и персонифицирующие их характеры «уродливых помещиков» первого тома «Мертвых душ». В этом отношении они тождественны характерам «Ревизора». И если в автокомментариях к комедии Гоголь не раз указывал на нравственную необходимость и в то же время нежелание каждого русского человека обнаружить в себе Хлестакова, то аналогичная общезначимость характеров «уродливых помещиков» неоднократно подчеркивается в самом тексте «Мертвых душ». О Собакевиче сказано, что он сидит

<sup>22</sup> Очевидно, это описка. Следует думать, что имеется в виду не второй том, а первая часть первого тома.

во многих сановных петербургских особах; о Коробочке — что ею оказывается на деле «иной почтенный и государственный даже человек»; о Ноздре — что «он везде между нами, только в другом кафтане» (6, 106, 53, 72). О Чичикове же, в форме обращения к читателям, повторено сказанное ранее о Хлестакове: «А кто из вас... в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит во внутрь собственной души сей тяжелый запрос: „А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?“ Да, как бы не так! А вот пройди в это время мимо его какой-нибудь его же знакомый, имеющий чин ни слишком большой, ни слишком малый, он в ту же минуту толкнет под руку своего соседа и скажет ему, чуть не фыркнув от смеха: „Смотри, смотри, вон Чичиков, Чичиков пошел!“» (6, 245).

Чичиков, как и Хлестаков, сидит в каждом человеке и именно потому является главным героем «Мертвых душ». Он единственный характер, имеющий точное словесное определение: «Хозяин, приобретатель» (6, 241). Приобретатель новой, буржуазной формации, активный, изобретательный, целеустремленный и этим-то резко выделяющийся на общем фоне населяющих «Мертвые души» существователей. Чичиков отнюдь не существователь, а делец, к тому же и разночинец, знающий цену копейке. Все это в сочетании с неумным плутовством выражает зараженность «русского человека» старческими пороками буржуазной цивилизации, от опасности которой предупреждает и образ Плюшкина. Но вместе с тем беспардонное и неумное плутовство Чичикова — искажение, ложная направленность одной из самых живоносных черт русского национального характера — его практической сметки и скрытой энергии. Вот почему разночинцу Чичикову, а не генерал-губернатору, и не «мильенщику» Муравову, и не преуспевающему помещику опять же новой буржуазной формации Костанжогло была предназначена Гоголем роль человека, из плута и проходимца превратившегося в образцового деятеля национального возрождения. Но до этого ему предстояло пройти торный путь разного рода преступлений, совершенных во имя личного преуспеяния, и испытать всю тяжесть наказания за них вплоть до ссылки в Сибирь. В символике всех этих предполагавшихся превращений прорезываются, хотя еще и очень приблизительно, контуры проблематики «Преступления и наказания» Достоевского.

Новые герои, появляющиеся во втором томе «Мертвых душ», за исключением полковника Кошкарева, существенно отличаются по своей структуре от характеров первого тома. Они куда более объемны, динамичны, но вместе с тем и значительно менее выразительны. Оставаясь «героями недостатков», они не лишены и положительных черт и, каждый по-своему стремясь к добру, не находят в себе сил приблизиться к нему (Тентетников, Хлобуев) или же ложно понимают добро. Наиболее наглядный пример последнего — Костанжогло. В ранних редакциях второго тома он

именуется Скудронжогло. А одна из этимологических записей Гоголя гласит: «Скалдырник — человек, который со всего хочет выгоду схватить; плеву с г. . . » содрать» (7, 326). Способность Костапжогло из всего, даже из рыбьей чешуи, «схватить» или «содрать» выгоду и есть отличительная черта его характера — деятельная, хозяйственная и в этом отношении положительная. Но стремление к выгоде ради выгоды — не добродетель, а порок, то же приобретательство.

Костапжогло противопоставлен Муразов, миллионы которого, с одной стороны, реальные миллионы, но «честно» нажитые и употребляемые на «деланье добра», а с другой — символ духовного добра, которое само себя приумножает.

Муразов и генерал-губернатор — фигуры условные, благонамеренные в цензурном отношении рупоры наиболее неблагонамеренных в том же смысле авторских мыслей. Речь генерал-губернатора к его подчиненным, которой и должен был кончаться второй том, — это довольно откровенный «урок царям», откровенное обличение полного разложения всей правительственной системы самодержавно-бюрократического режима. Это понял и по достоинству оценил Чернышевский. По его словам, «кто не преклонится перед человеком, последними словами [которого] к нам была эта речь, тот недостоин быть читателем Гоголя».<sup>23</sup>

Такой же «урок царям» преподан автором «Мертвых душ» и «Повестью о капитане Копейкне». Время ее действия точно обозначено: «через шесть лет после французов», т. е. 1819 г. Это время разгара александровской реакции, время Аракчеева и зарождения декабристского движения. Капитан Копейкин — один из тех участников войны 1812 года, которого последовавшая за ней реакция превратила из защитника Отечества в разбойничьего атамана. В повести явно слышится отзвук «Дубровского».

К послевоенному и преддекабристскому времени отнесено действие первых двух томов «Мертвых душ», точно так же как и «Евгения Онегина»! Достаточно сравнить эти две равновеликие энциклопедии русской жизни, чтобы понять, что имел в виду Чернышевский, назвав Гоголя «основоположником критического направления в русской литературе», несмотря на то что «Мертвые души» остались незаконченными. Что же помешало Гоголю их закончить? Этому было много причин. В их числе несомненное и тяжелое нервное расстройство Гоголя, длившееся годами и из года в год усиливавшееся. Им вызвано резкое, мучительное для писателя падение его творческой активности, проявившееся еще в конце 30-х годов. Но оно несомненно связано и с другим: с объективной невозможностью полноценного художественного воплощения замысла «Мертвых душ» во всем объеме его внутренней противоречивости. Бескомпромиссное обличение самодержавно-крепостнического строя, всего, что составляло его реальную дей-

<sup>23</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 3, с. 774.

ствительность, действительность русской жизни того времени в целом, сочетается в замысле «поэмы», равно как и в сознании Гоголя, с непоколебимой уверенностью в том, что только этот строй отвечает национальному духу русского народа и спасет Россию от угрозы революционных взрывов, сотрясающих Западную Европу. Об угрозе революционного «бунта» в России и напоминает «Повесть о Копейкине». Есть основания думать, что она написана в качестве самостоятельного произведения и лишь потом была вставлена в «Мертвые души».

## 9

«Повесть о капитане Копейкине» — это, по существу, последняя из петербургских повестей Гоголя. Одновременно с ней была опубликована другая и также петербургская его повесть — «Шинель» (1839—1842). Обе повести являются разными вариантами одного и того же «сюжета» — угрозы открытого бунта против бесчеловечия бюрократического режима доведенных до отчаяния его жертв. «Шинель» была, по-видимому, первым вариантом, о чем говорит ее очевидная связь с «Записками сумасшедшего». Акакий Акакиевич Башмачкин — такая же жертва порабощенности человека чином, как и Поприщин. Но не в пример Поприщину Башмачкин «вполне доволен своим жребием», жребием «вечного», т. е. навек осужденного быть таковым, «титулярного советника» — нищего, беззащитного, всеми презираемого и обижаемого человеко-чина. Мизерность чина и положения «вечного титулярного советника» обезличила Башмачкина, отождествившего себя, свою человеческую личность и свое человеческое достоинство с «должностью» переписчика казенных бумаг. Ревностное, самозабвенное исполнение этой механической, оупляющей должности составляет для Башмачкина единственный интерес и всепоглощающий смысл его существования.

Акакий Акакиевич Башмачкин — безусловно самый ничтожный из всех духовно ничтожных героев Гоголя. Но не раз осмеянное до того самим Гоголем и другими писателями 30-х годов умственное и нравственное убожество мелкого чиновника представало в «Шинели» крайней степенью забитости и униженности «маленького человека» иерархией чина и, вызывая к состраданию, обнажало чудовищный абсурд этой иерархии на всех ее социальных уровнях. Благодаря этому «Шинель» прозвучала для современников защитой и оправданием в «маленьком человеке» Человека, обезчеловеченного нестерпимыми условиями его общественного существования.

Обличение этих условий посредством защиты поправленного ими человеческого достоинства павшего человека открывало новую страницу в истории русского реализма, заполненную писателями «натуральной школы», и предвосхищало ее основополагающий и

двудеиный художественный принцип: «оправдание, — по определению Белинского, — благородной человеческой природы» и «преследование ложных и неразумных основ общественности, искажающей человека, делающей его иногда зверем, а чаще всего бесчувственным и бессильным животным» (9, 175).

Акакий Акакиевич столь же бесчувствен, как и бессилен, но достоин не осмеяния, а сострадания. Именно в этом гуманистическом своем аспекте «Шинель» и оказала огромное воздействие на теорию и практику «натуральной школы». Но к одному только гуманизму проблематика «Шинели» отнюдь не сводится.

В первой редакции повести (1839) она имела другое заглавие: «Повесть о чиновнике, крадущем шинели» (3, 446). Из этого неоспоримо следует, что сокровенное идейное ядро повести обнаруживает себя в ее фантастическом эпилоге — в посмертном бунте Акакия Акакиевича, его мести «значительному лицу», пренебрегшему отчаянием и слезной жалобой ограбленного бедняка. И точно так же, как и в «Повести о Копейкине», превращение униженного человека в грозного мстителя за свое унижение соотносено в «Шинели» с тем, что привело к 14 декабря 1825 года. В первой редакции эпилога «невысокого роста» привидение, признаваемое всеми за умершего Акакия Акакиевича, «ищущее какой-то затерянной шинели и под видом своей сдиравшее со всех плечей, не разбирая чина и звания всякие шинели», завладев, наконец, шинелью «значительного лица», «сделалось выше ростом и даже [носило] преогромные усы, но... скоро исчезло, направившись прямо к Семеновским казармам» (3, 461).

«Преогромные усы» — атрибут военного «лица», а Семеновские казармы<sup>24</sup> — намек на бунт Семеновского полка в 1820 г. То и другое ведет к капитану Копейкину и заставляет видеть в нем второй вариант титулярного советника Бапмачкина. В этой связи становится очевидно, что и сама шинель — это не просто бытовая деталь, не просто шинель, а символ чиновного общества и звания.

Каково же было отношение Гоголя к явно тревожившему его воображение «призраку» бунта бапмачкиных и копейкиных? Вопрос этот имеет первостепенное значение для понимания идейной эволюции писателя. Но чтобы ответить на него, необходимо остановиться на еще одном неосуществленном замысле писателя — драме или трагедии из истории Запорожья. Гоголь задумал ее в том же, что и «Шинель», 1839 г. и называл «драмой за выбранный ус, вроде Тараса Бульбы».

В 1841 г. Гоголь читал сцены драмы некоторым своим друзьям, в том числе В. А. Жуковскому. Жуковский их не одобрил, и Гоголь тут же бросил все написанное в огонь и больше к этому замыслу не возвращался.<sup>25</sup> Но несколько рабочих записей к нему

<sup>24</sup> В окончательном тексте они уступили место нейтральному в цензурном отношении Обуховскому мосту.

<sup>25</sup> Кулиш П. А. Записки о жизни Н. В. Гоголя, ч. 1. СПб., 1866, с. 330—331.



сохранилось. Из них видно, что действительно во многом общий с «Тарасом Бульбой» сюжет драмы осложнен мотивами социального протеста украинских «мужиков» против крепостнического угнетения их польскими панами-помещиками. «Мужики» составляют особую, отличную от «козаков» социальную рубрику действующих лиц, и между ними намечается такой «разговор»: «Вздорожало все, дорого. За землю, ей-богу, не длиннее вот этого пальца — 20 четвериков, 4 пары цыплят, к Духову дню да к Пасхе — пару гусей, да 10 с каждой свиньи, с меду, да и после каждых трех лет третьего вола» (5, 200). О недовольстве крестьян говорят и раздумья одного из военачальников: «Войны, кажется, дожидать не нужно, потому что мужицкая и козацкая сноровка бунтовать, — так чтобы не побунтовать, не может проклятый народ: так вот у него рука чешется, дармоедничают да повесничают по шинкам да по улицам» (5, 199—200). Но мужицко-козацкое восстание тем не менее надвигается: «Народ кипит и толчется на площади, око[ло] дома обоих полковников, требуя их при[нять] участие в деле, пачальство над ними. Полковник выходит на крыльцо, увещевает, уговаривает, представляет невозможность» (5, 200). Примечательно, что эта запись сделана на последней странице одного из отрывков второй редакции «Шинели» (см.: 3, 681. комментарий). Логически предшествующая той же записи другая свидетельствует, что роль организатора и руководителя козаков и мужиков, восставших против польских панов, отводилась в драме «молодому дворянину» (5, 200). Здесь опять «высовывается» опрокинутый в прошлое Дубровский, а вместе с ним и будущий Копейкин, ставший атаманом шайки разбойников, появившейся в рязанских лесах (6, 206).

На основании сказанного можно предположить, что, задумав историческую драму «вроде Тараса Бульбы», Гоголь стоял на пороге того, чтобы «угадать» в антикрепостническом «мужицком» протесте исконную и прекрасную черту русского национального характера, совместив ее с опозитивированным в «Тарасе Бульбе» патриотическим вольнолюбием козацкого народа.

Мы не знаем, что читал Гоголь Жуковскому, — полный текст драмы или, вернее, написанные к тому времени ее отдельные сцены. Но как бы то ни было, уничтожение написанного только по той причине, что оно «не понравилось» Жуковскому, маловероятно. Правильнее предположить, что откровенно антикрепостническая трактовка национально-исторического сюжета вызвала у Жуковского страх за судьбу Гоголя и что, поддавшись этому страху, по настоянию Жуковского Гоголь тотчас сжег написанное и навсегда отказался от своего крамольного, действительно по тем временам весьма опасного замысла. Но его глухой отзвук слышится во второй, созданной опять же в 1839—1841 гг. редакции «Тараса Бульбы» (см. выше с. 547).

Так обнаруживается общность и глубинная суть проблематики таких, казалось бы, разнородных художественных начинаний и

свершений Гоголя, как вторая редакция «Тараса Бульбы», драма «в роде Тараса Бульбы», «Шинель», и «Повесть о капитане Копейкине». Все они возникают почти одновременно, на протяжении 1839 г., и свидетельствуют о том первостепенном значении, которое приобретает в это время для писателя только теперь осознанная им реальность и мощь революционного потенциала русской жизни. Отношение к нему Гоголя было глубоко противоречиво, и в этом корень его духовного кризиса, всего того, что привело к сожжению второго тома «Мертвых душ» и изданию «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Народная революция представлялась Гоголю одновременно и разрушительным, губительным для России, и справедливым, оправданным актом народного возмездия. И более того: тоска по воле, проникающая устнопоэтическое, страстно любимое Гоголем песенное творчество народа, сохраняла для писателя неотразимую поэтическую «прелесть» до конца его дней, оставаясь его собственной тоской и надеждой.

Приняв двойственность своего мироощущения за объективное национально-историческое противоречие современной ему русской действительности, Гоголь уверовал в возможность и необходимость снятия этого противоречия посредством религиозно-нравственного и гражданского самовоспитания крепостнического общества и «основанья гражданского на чистейших законах христианских» (14, 109—110). Так возникла перед автором «Шинели» и «Мертвых душ» историческая альтернатива национального будущего: или всеразрушающий, но справедливый бунт обездоленного большинства, по терминологии эпохи — «меньших братьев», или христианское сострадание и любовь к ним их господ и правителей. Об этом и написаны сначала «Шинель», потом «Повесть о капитане Копейкине».

Та же альтернатива остается центральной проблемой всего последующего творчества писателя, единой и общей проблемой сожженного второго и ненаписанного третьего тома «Мертвых душ» и их публицистического эквивалента — «Выбранных мест из переписки с друзьями».

## 10

Сколь ни утопична оголенно выраженная в «Выбранных местах» программа религиозно-нравственного возрождения крепостнического общества, она не означала ренегатского примирения писателя с крепостнической действительностью. Наоборот, в тех же «Выбранных местах» он буквально вопиет об ужасах этой действительности, полагая единственной панацеей от них своего рода «революцию сознания» (Толстой), т. е. осознание крепостническим обществом всей мерзости его безнравственности и безгражданственности. Но прямо, с поразительной для своего времени откровенностью и еще небывалой у него самого силой говоря

в «Выбранных местах» о реальных, конкретных «ужасах», «мерзостях» беззакония николаевской действительности, Гоголь тут же полагает их не сущностным выражением самодержавно-крепостнического строя, а чудовищным искажением его национальной «идеи». Будучи очищена от всей своей реальной скверны, она, по убеждению Гоголя, была призвана предохранить Россию от всех пороков и противоречий буржуазной цивилизации. Объективное социально-историческое содержание этой совершенно абстрактной, иллюзорной идеи и ее глубочайшее для своего времени противоречие в том и состояло, что она была идеей одновременно и антикрепостнической, и антибуржуазной. Но именно в этом своем исторически прозорливом качестве она отражала объективные противоречия буржуазного развития России и намечала многое из того, что было впоследствии сказано Достоевским и Толстым. Недаром Толстой издал в «Посреднике» в адаптированном, существенно очищенном виде «Переписку с друзьями», по его мнению, «содержащую чрезвычайно много драгоценного рядом с очень дурным и возмутительным для того времени».<sup>26</sup>

Знаменитое письмо Белинского к Гоголю по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями» имело огромное значение в качестве бесцензурной революционно-демократической декларации, политического завещания великого критика и публициста, которое, как писал В. И. Ленин в 1914 г., «было одним из лучших произведений бесцензурной демократической печати, сохранивших громадное, живое значение и по сию пору».<sup>27</sup> Однако следует учитывать, что Белинский, как и другие возмущенные этим сочинением Гоголя его современники, знал далеко не полный, изуродованный цензурой текст первого издания «Выбранных мест» (1847). Помимо множества отдельных искажений и мелких купюр, из него были изъяты целиком пять глав.<sup>28</sup> Тех самых глав, ради которых, по утверждению Гоголя, была написана вся книга, превратившаяся благодаря их изъятию в «странный оглодок» того, чем она должна была быть (13, 198). Именно в изъятых главах Гоголь высказал «кое-что такое, что должны прочесть и сам государь, и все в государстве» (13, 177) в поучение себе. А это «кое-кто» местами разительно совпадает с тем, что сказал в упрек Гоголю Белинский в своем «Письме» к нему. Вот, к примеру, что писал Гоголь в главе «Занимающему важное место», несомненно разумея «место» государя всея Руси, хотя формально она обращена к генерал-губернатору: «Очень знаю, что теперь трудно начальствовать внутри России — гораздо труднее, чем когда-либо прежде. . . Много злоупотреблений, завелись такие лихоимства, которых истребить нет никаких средств человеческих.

<sup>26</sup> Спиро С. П. Беседы с Толстым. М., 1911, с. 13.

<sup>27</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 94.

<sup>28</sup> Вот эти главы: «Нужно любить Россию», «Нужно проездиться по России», «Что такое губернаторша», «Страхи и ужасы России», «Занимающему важное место».

Знаю и то, что образовался другой незаконный ход действий мимо законов государства и уже обратился почти в законный, так что законы остаются только для вида. . .» (8, 350). Разве слова Гоголя не перекликаются со словами Белинского о необходимости борьбы за «исполнение хотя бы тех законов, которые есть». Или там же: «Скажите им (дворянам и чиновникам, — *Е. К.*), что Россия точно несчастна, что несчастна от грабительства и неправды, которые до такой наглости еще не возносили рог свой; что болит сердце у государя так, как никто из них не знает, не слышит и не может знать». Не знал и не мог знать и Гоголь, но призывал к этому государя, полагая, что «может ли быть иначе при виде это [го] вихря возникнувших запутанностей, которые застенили всех друг от друга и отняли почти у каждого простор делать добро и пользу истинную своей земле, при виде повсеместного помрачения и всеобщего уклонения всех от духа земли своей, при виде, наконец, этих бесчестных плутов, продавцов правосудья и грабителей, которые, как вороны, налетели со всех сторон клевать еще живое наше тело и в мутной воде ловить свою презренную выгоду» (8, 361). Это пишет не Белинский, а Гоголь, не уступая Белинскому в страстности своего негодования. Это, конечно, не значит, что Гоголь стоял на тех же позициях, что и Белинский, но говорить о примирении автора «Выбранных мест» с крепостнической действительностью не следует. Нужно говорить о другом: о реакционной утопичности социально-политического идеала, противостоящего у позднего Гоголя этой действительности, и его мистическом оформлении, явственно заявившем о себе впервые в «Выбранных местах». Объективно разобраться в этом противоречивейшем произведении Гоголя — одна из насущных задач изучения его творчества.

Конец Гоголя был глубоко трагичен и ускорен осознанной писателем невозможностью выполнить свой художнический и гражданский долг так, как он понимал его, — возвестить Отечеству путь его спасения. Однако в пределах возможного Гоголь своей цели достиг и свою историческую миссию выполнил. Говоря словами Чернышевского, «он пробудил в нас сознание о нас самих»,<sup>29</sup> т. е. оказал огромное воздействие на демократизацию русского общественного сознания, в том числе — но далеко не только — и литературно-художественного на пути и в период его окончательного реалистического самоопределения.

Гоголь не решил ни одного из поставленных им вопросов русской, тем более западноевропейской жизни. Но это были те вопросы, над которыми билась мысль всех великих русских писателей второй половины XIX—начала XX в. Все они вышли из Гоголя в той же мере, как и из Пушкина, и тем разрешили спор о гоголевском и пушкинском направлении в русской литературе.

---

<sup>29</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 3, с. 20.

---

НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА И ПРОЗА  
НАЧАЛА 1850-х гг.

---

1

В 1834 г. В. Г. Белинский выступил со статьей «Литературные мечтания». Статья эта, обратившая внимание широкого круга читателей и литераторов на автора, представляет собою яркое явление литературы 30-х гг.

Вместе с тем в плане более отдаленной исторической перспективы она должна расцениваться как одно из наиболее значительных предвестий той отличной от культуры 30-х гг. формы и стадии идейно-художественного развития русского общества, которая получила название «сороковых годов».

Уже заглавие статьи «Литературные мечтания» свидетельствует о том, что Белинский сознательно придал ей субъективный, лирический характер. Его литературный манифест был в то же время актом самовыражения молодого человека, которому суждено было полностью раскрыть себя как «центральную натуру» эпохи в 40-е гг.

Насмешливый, резкий и веселый тон статьи передавал «отчужденность» автора от литературы времени, когда она писалась. На пороге своей деятельности критик окидывал взглядом современную словесность, оценивал состояние дела, которому хотел себя посвятить.

Белинский декларировал, что русская культура находится накануне больших сдвигов, что предстоит полное изменение общественного положения литературы, ее социальных функций, быта писательской среды. Он бросал вызов современному обществу, провидя новые задачи, которые встанут перед лучшими его умами, и предвидя, что решать эти задачи будут совершенно новые, еще неведомые люди, которые станут между собою в новые для русского общества отношения. В этой интеллектуальной среде утвердился особенный взгляд на задачи художественного творчества, согласно которому «литературою называется собрание такого рода художественно-словесных произведений, которые суть плод

свободного вдохновения и дружных (хотя и безусловных) усилий людей, созданных для искусства... вполне выражающих и воспроизводящих в своих изящных созданиях дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны...»<sup>1</sup>

Идеальное состояние искусства не кажется Белинскому легко и быстро достижимым. Корни современного упадка литературы, медленного и искаженного хода ее развития он связывает с кардинальными особенностями исторического пути страны. Политический гнет, безгласность граждан; разобщение образованной части общества, принадлежащей к высшим сословиям, и народа; насильственный, насаждаемый сверху, без просвещения низших сословий прогресс — все эти глубоко укоренившиеся в жизни русского общества исторические его особенности, по мнению Белинского, препятствовали плавному, органическому становлению русской литературы. Источник обновления культуры Белинский усматривает в росте низших сословий, усилении их умственного влияния на общество. Он разъясняет, что силы, которые включаются в литературу и повлияют на нее, порождены процессом демократизации культуры, приобщения к ней детей купцов, духовенства и других разночинцев. Так уже в «Литературных мечтаниях» демократическая позиция становится основой исторической и литературной концепции критика. Идеал литературного быта, новых отношений в писательской среде был в первой большой статье Белинского выражен не столько в утверждениях и декларациях, сколько в критике современных явлений, в образе автора, который вставал с ее страниц. Бескомпромиссность и высокая требовательность Белинского противостоят нравам деятелей современной литературы, присвоивших себе роль законодателей и авторитетов, — Ф. Булгарина, Н. Греча, О. Сенковского и других, — в среде которых «так дешево продаются и покупаются лавровые венки гения» (1, 25).

Белинский оценивает творчество каждого писателя в свете осмысления процесса развития общества и искусства, в сравнении с другими представителями литературы. Он не скрывает своего пристрастия к некоторым из них — Пушкину, Одоевскому, Вельману. Более того, он подчеркивает свое личное, человеческое отношение к каждому из ценимых им писателей — он сообщает, что собирается написать о творчестве Одоевского, упоминает о личном знакомстве с Лажечниковым, признается, что не может холодно, беспристрастно говорить о Пушкине. Однако при этом он убедительно аргументирует свои оценки. С откровенной резкостью говорит он о вялости лучших повестей Одоевского; о том, что Лажечников еще не укрепил своего авторитета в литературе и его успехи могут рассматриваться как более или менее случайные удачи; утверждает, что «Анжело» и сказки Пушкина сви-

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, с. 24. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

детельствуют о падении его таланта. Критик не избегает упоминаний о фактах своей личной жизни, он говорит о том, что происходит из провинции, признается, что не знает немецкого языка, что молод, что страстно любит театр. Не только не маскируя черт своей личности, а с непосредственной свободой обнаруживая их, он вместе с тем так же свободно и естественно проявляет свою причастность к духовной жизни молодого поколения, свою чуткость к потребностям времени. Живой, реальный, наделенный яркой индивидуальностью человек (впоследствии один из читателей назовет его «теплым человеком») оказывается рупором времени, исторических потребностей общества.

Уже первая статья Белинского открыла собою новую эру развития критики. Со времени ее появления критик становится центральной фигурой литературного процесса, автором сюжетов, метатипов, лозунгов прогрессивной литературы эпохи. Личность его накладывает отпечаток на литературно-общественную ситуацию. Проявившиеся уже в «Литературных мечтаниях» особенности индивидуальности Белинского оказали не меньшее влияние на интеллектуальную жизнь русского общества, чем воззрения великого критика. Сочетание горячего энтузиазма и сурового анализа, соседствующие в статье утверждения, что в России нет литературы, и слова, порожденные восторженным увлечением не только творчеством Пушкина, о котором, по высказанному здесь же Белинским убеждению, «грешно говорить смиренною прозою» (1, 69), не только Грибоедовым, в котором, по мнению критика, Россия лишилась «Шекспира комедии» (1, 82), но и Мерзляковым и многими второстепенными авторами, — эти особенности статьи отражали коренное свойство личности автора: революционность его натуры. В них воплощалась его способность к постоянной проверке своих убеждений и вкусов, к критике и переоценке всех явлений духовной жизни общества, готовность понять и признать новое, поступившись старыми привязанностями.

Развитая впоследствии Белинским в качестве одной из основополагающих идей его концепции мысль о критическом направлении как генеральном пути развития современного реалистического искусства в первой его статье еще проявилась лишь в горячности, с которой он приветствовал движение в литературе (например, быстроту ее развития в пушкинский период, остроту журнальной полемики в конце 20-х — начале 30-х гг.), в резкости и решительности осуждения им всех явлений, утративших свою былую актуальность, в выраженном здесь взгляде на принципиальные изменения литературы по периодам как на закон ее существования. Вскоре — в последующих своих статьях 30—40-х гг. — Белинский станет рассматривать способность к бескомпромиссному самоосуждению, решительность разрыва с привычными нормами, если они утеряли свой динамический характер, смелость творческих исканий как характерную черту лучших русских литераторов, черту, в которой отразились свой-

ства русского народа, чуждого страха перед репительными социальными переменами. Эта мысль Белинского, в начале его творчества получившая не столько теоретическое, сколько эмоциональное выражение, была впоследствии усвоена широким слоем русских литераторов и породила разнообразные толкования и психологические преломления.

В «Дворянском гнезде» Тургенев самые «задушевные... убеждения» своего героя-энтузиаста Михалевича, горячо верующего «в добро, в истину», выразил стихами:

Новым чувствам всем сердцем отдался,  
Как ребенок душою я стал:  
И я сжег все, чему поклонялся,  
Поклонился всему, что сжигал.<sup>2</sup>

Верность убеждениям предполагала постоянное обновление, перестройку своего духовного арсенала. Поэтому-то Лаврецкий, испытывавший глубокий душевный кризис и затем обретший новую веру, новые надежды, повторяет эти стихи своего друга.

Идейное и духовное совершенствование личности Белинский трактовал как норму бытия, причем это совершенствование рисовалось ему не как постепенная, незаметная эволюция, а как цепь бурных, потрясающих весь дух человека самоотречений, кризисов, «самосожжений». Белинскому принадлежит афоризм: «не меняется один только подлец». «Меняться», подвергать себя суровому внутреннему суду и свято исполнять приговоры этого внутреннего суда, всенародно отрекаясь от заблуждений и казня себя за них, он считал нравственным долгом каждой личности, в особенности же писателя. Поэтому он более чем кто-либо другой понял глубину и самоотверженность стремления Гоголя к идеалу, почувствовал остроту его внутренней эволюции и истолковал позицию Гоголя периода «Выбранных мест из переписки с друзьями» как акт «самосожжения». Характерно, что это самоотречение Гоголя, столь обостренно воспринятое и истолкованное Белинским, не только не было им одобрено, а явилось для него подлинной катастрофой, повлекшей за собой ответное «самосожжение» — отречение от Гоголя, которого он на протяжении лучших лет своей деятельности считал «главой поэтов», на опыт которого ориентировал молодую литературу.

В позиции Гоголя конца 40-х гг. Белинский усмотрел отречение от всего его художественного творчества, от присущего писателю прежде стремления к идеалу, сближение с консервативным лагерем.

В статье «Литературные мечтания» Белинский еще не оценил вполне Гоголя. Он посвятил ему всего один абзац, отметив его как одного из многообещающих повествователей 30-х гг., «ми-

<sup>2</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Соч., т. 7. М.—Л., 1964, с. 201. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).



ло прикинувшегося пасечником». Вместе с тем критик выдвинул здесь важнейшую для беллетристов будущей натуральной школы проблему — поставил вопрос о значении быта, ежедневного бытия и практической морали как отражения физиономии народа. Фактически он противопоставил культуру, создаваемую нацией, диктату самодержавного государства, выдвинув тезис о том, что только органические, основанные на глубоких изменениях устремлений, интересов и понятий народа перемены социального быта могут быть прочными и придать прогрессу всеобъемлющий, общенациональный характер. Вопросы о путях, которыми исторически осуществлялся прогресс русского общества, об отрыве высших сословий от народа, о перспективах дальнейшего развития страны Белинский поставил в этой статье, касаясь деятельности Петра I. Таким образом, он затронул проблематику, вокруг которой через несколько лет разгорелись споры славянофилов и западников.

Через несколько месяцев после опубликования последней части «Литературных мечтаний» в статье, подписанной полным своим именем, «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) Белинский заявил: «Гоголь владеет талантом необыкновенным, сильным и высоким. По крайней мере, в настоящее время он является главою литературы, главою поэтов; он становится на место, оставленное Пушкиным» (1, 306).

Таким образом, подтверждая высказанную в «Литературных мечтаниях» мысль о завершении пушкинского периода, Белинский отбрасывает содержащиеся в его статье опыты определения «послепушкинского» периода как периода мнимой народности или «смирдинского» периода и намечает прямую и ясную линию движения литературы, обусловленного художественными и идейными открытиями крупных литературных индивидуальностей (впоследствии он будет квалифицировать таких деятелей литературы как гениев), — карамзинский, пушкинский, гоголевский период. Теоретическим обоснованием особого значения Гоголя в современной литературе в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» служат суждения Белинского об идеальной и реальной поэзии и о значении романа и повести в системе современных литературных жанров. Эти рассуждения, высказанные в то время, когда Гоголь уже начал работу над «Мертвыми душами», очевидно оказали на него воздействие, укрепили в нем веру в правильность избранного им пути, стимулировали созревание его эпических замыслов. На теорию идеальной и реальной поэзии Гоголь откликнулся в первом томе «Мертвых душ», приняв на себя назначенный ему Белинским «титул» реального поэта и развив в лирическом авторском «монологе» мысль о высоком общественно-этическом смысле творческого и жизненного подвижничества, неразлучного с деятельностью подобного писателя. Гоголю оказался близок взгляд Белинского на роман как литературный жанр, охватывающий широко и полно явления социальной

жизни, и определение повести как главы, «вырванной» из романа, эпизода «из беспредельной поэмы судеб человеческих» (1, 271). Гоголь признавал, что, воспроизводя всю громадно несущуюся жизнь и передавая в реальных картинах и образах ее ежедневное течение, он созерцает ее «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы»;<sup>3</sup> тем самым он выражал свое согласие с Белинским, утверждавшим, что оригинальность Гоголя, его индивидуальную черту составляет «комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния» (1, 284).

Существенной особенностью автора «Вечеров» и «Миргорода» Белинский считает то, что, будучи писателем подлинно правдивым, рисующим русскую жизнь реально и пронизывающим свое изображение глубокой мыслью о родной стране, Гоголь выступает как народный художник: «Отличительный характер повестей г. Гоголя составляют простота вымысла, народность, совершенная истина жизни», — пишет он (1, 284).

Таким образом, ставя перед литературой определенные важные и нелегко исполнимые задачи, Белинский выявил в среде современных литераторов образцового прозаика, творческий опыт которого может стать эталоном для оценки новых произведений литературы, отвечающих потребностям времени.

Особое внимание, которое он обратил на простоту сюжетов и коллизий повестей Гоголя, ориентировало писателей на очерковый подход к изображению будничной, реальной действительности; выявление художественной функции и характера юмора в произведениях Гоголя поощряло развитие «субъективного» элемента в творчестве писателей, сказового способа изложения. Между действительностью, реальностью, которую наблюдает автор, и читателем вставала индивидуальность воспринимающего мир рассказчика, через нее преломлялась действительность, распадаясь на элементы, подвергаясь анализу и оценке. Иногда это преломление носило двойной характер — писатель «передоверял» рассказ герою и оценивал суждения героя.

Белинский вскрыл значение типов в художественных произведениях Гоголя. О типе Пирогова из «Невского проспекта» он писал: «Пирогов! Это символ, мистический миф, это, наконец, кафтан, который так чудно скроен, что придет по плечам тысячи человек» (1, 297).

Так возникало представление о типе как социальной маске, общем лице тысяч людей, лишенных индивидуальности условиями социального бытия.

Творческий процесс поисков новых задач литературы, выявление писателя, достойного возглавить литературу в ее стремлении расширить свои пределы, овладеть новыми темами, дать лю-

---

<sup>3</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1951, с. 134. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

дям новой эпохи современные представления о современном мире, шли об руку с разоблачением противников этих устремлений и тенденций, сил, в борьбе с которыми произойдет их самоопределение. Мы видели, что уже в «Литературных мечтаниях» Белинский коснулся вопроса о журнальной полемике и уподобил журнальную борьбу жизни в литературе.

В 1842 г., когда теоретические сражения со славянофилами все более увлекали Белинского и он открыто обрушил свои удары не только на официально-полицейских писателей вроде Булгарина и Греча, не только на литературных староверов, не только на кумиров читающей публики — ультраромантиков Бенедиктова, Марлинского, Кукольника, но и на вчерашних друзей, принявших славянофильскую доктрину (например К. Аксакова), Белинский писал о себе, что он «рожден для печатных битв», что его «призвание, жизнь, счастье, воздух, пища — полемика» (12, 88—92).

Полемика с каждым из вышеперечисленных противников имела свою специфическую направленность и задачу и способствовала формированию разных сторон реалистической литературы 40-х гг. и ее эстетической базы.

Продолжавшаяся долгие годы с неизменной последовательностью полемическая кампания Белинского против рептильной и официальной литературы имела прежде всего социально-политический смысл. Целью ее было изменение самого положения литературы в обществе и изменение климата в литературе. Популярность у малообразованных читателей, правительственная поддержка Булгарина, Греча и иже с ними, «деловые» качества этих издателей, их умение вести книжную торговлю определили их влияние на литературные дела. Пушкину, несмотря на его огромный профессиональный авторитет и на поддержку известнейших литераторов, было очень трудно оттеснить Булгарина и его креатур на «окраины» книжного мира, сохранять в литературе уровень, исключающий восприятие подобной беллетристики как художественного явления. Насколько тяжела была эта борьба, можно заключить хотя бы по тому факту, что царь и его окружение делали Булгарина рецензентом неопубликованных произведений Пушкина и предлагали поэту переделывать свои создания соответственно «советам» Булгарина.

«Отечественные записки» Краевского взяли на себя труд, который не мог осуществить «Современник» Пушкина. Под свои знамена они собирали молодую прогрессивную литературу в составе гораздо более широком, чем в журнале Пушкина. Критика «Отечественных записок» не только спланивала эти силы, но и наносила удары по теснящей подлинное искусство и захлестывающей книжный рынок продукции правоописателей «полицейского» направления. Статьи Белинского в «Отечественных записках», прежде чем создать новый круг литераторов, создали нового читателя. Молодые читатели в столице и провинции, в дворянской

и разночинной среде стали систематически следить за отделом критики и библиографии «Отечественных записок», рецензировавшим фронтально всю литературную продукцию, оценивавшим каждую книгу и разбиравшим все в каком-либо отношении примечательные из них.

Критический отдел журнала повысил культуру читателя, расширил его информированность. Вместе с тем он учил его строгому и требовательному отношению к читаемому, ощущению ежедневного чтения как процесса приобщения к высокой духовной культуре, к поискам истины, составляющим суть интеллектуальных интересов современного человека, к познанию ради совершенствования себя и мира.

Критика Белинского создавала читателя, которого не могли удовлетворить «Библиотека для чтения» Сенковского или «Северная пчела» Булгарина. Недаром, говоря о Пирогове из «Невского проспекта» Гоголя, Белинский в качестве капитальной черты этого образа — «типа из типов», «мифа» — отметил способность героя восхищаться в одно и то же время Булгариным, Гречем и Пушкиным. Писатели 40-х гг. были прежде всего увлеченными читателями. Способность Герцена в любой жизненной ситуации читать породила шутки и анекдоты даже в среде его друзей, которые сами были величайшими «книгоочееми»; Тургенев сохранил на всю жизнь острый интерес к новым явлениям культуры и оставался до последних своих дней одним из самых начитанных, осведомленных в делах литературы людей Европы. Объединение петрашевцев в общество единомышленников началось с попытки знакомиться с литературой, обмениваться книгами и информацией. Подобные примеры можно было бы умножить.

Белинский внес в литературу напряженность этических исканий, интеллектуализм, жажду познания. Молодые литераторы, признававшие его авторитетом и выразителем своих эстетических принципов, составили круг, по своим нравам противостоящий среде признанных литераторов «смирдинского» периода.

Не случайно Белинский в «Литературных мечтаниях», делая первую попытку представить развитие русской литературы в виде системы и наметить ее периодизацию, «послепушкинский» период определил как период «прозаически-народный», разумея мнимую народность литературы этих лет, и назвал его также «смирдинским». В борьбе Белинского с «гениями смирдинского периода словесности» (1, 100) — Булгариным, Гречем, Кукольниковом, Сенковским и другими — проблема народности, которая позже стала коренной в его полемике со славянофилами, тоже имела первостепенное значение. Опираясь на официально канонизированную уваровскую концепцию, согласно которой идеология русского народа состоит в преданности православной церкви и монарху, Булгарин и литераторы его круга претендовали на то, что, изображая жизнь низших слоев общества и моралистиче-

ски «наставляя» читателя, они представляют народность в литературе. Белинский связал вопрос о народности в литературе с проблемой реализма. Он выдвинул тезис: «Наша народность состоит в верности изображения картин русской жизни» (1, 94). Национальный быт, характеры, отразившие исторические и этнические черты народа, социальные типы, структура русского общества — все это содержание, без воплощения которого невозможно верное изображение русской жизни, Белинский трактовал не как данное, известное, а как искомое. Цель самопознания, изучения своей народности, национальных особенностей социально-исторического бытия страны осуществляется обществом через посредство литературы, и только художественная зоркость писателя, его наблюдательность, воссоздание им реальных явлений могут сделать его полезным обществу в этом процессе, а творчеству его придадут подлинную народность. Народность литературного произведения, таким образом, определялась его стилем, отношением автора к действительности, его способностью расширить и углубить знание и понимание ее, а народность литературы — ее общественной функцией.

Народность, по мысли Белинского, — объективное свойство литературных явлений и менее всего зависит от намерений автора, желающего присвоить себе преимущественное право слыть народным писателем. Белинский отказывает в праве считаться «народными» авторам повестей из «простонародного» быта; он заявляет также, что чрезвычайно популярный писатель Марлинский, который уверен, что «отворил двери для народности в русскую литературу», «не виноват ни душою, ни телом» в «грехе», который «берет на себя» (1, 85).

Народность Белинский видит в творчестве Пушкина («...Пушкин был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но человечества русского», — 1, 72) и Гоголя («Повести г. Гоголя народны в высочайшей степени», — 1, 295).

Последовательно критикуя «гениев» 30-х гг. — Марлинского, Бенедиктова и Кукольника, Белинский преследовал чисто литературную цель. Он боролся с поздним романтизмом.

Нанося удары по литераторам этого направления, он задевал критиков «смирдинского периода», которые их прославляли и противопоставляли Пушкину и Гоголю, видя в первом из них аристократа, чуждого жизни народа, а во втором — грязного бытописателя. Отстаивая Гоголя как истинного художника, произведения которого открывают новую страницу в познании национальной жизни («Сколько тут поэзии, сколько философии, сколько истины!», — 1, 290) и раскрывая «натяжки», литературные штампы, ложную значительность ультраромантической литературы, Белинский выступал с позиций реалистической эстетики и разрабатывал новые представления о прекрасном, возвышенном, о мысли в поэзии.

Полемика Белинского со славянофилами представляет эпизод горячих идейных сражений, развернувшихся в начале 40-х гг. между славянофилами и западниками. В этих спорах наряду с Белинским с «западнической» стороны принял участие и такой сильный диалектик, как Герцен, со стороны же славянофилов в качестве главных «бойцов» выступили К. С. Аксаков и А. С. Хомяков. Конечно, внутри каждого из лагерей не было полного единства мнений; и Белинский, и Герцен во многом резко отличались по своим позициям от умеренно-либеральных западников, не во всем и не всегда они были согласны и между собою. Разнообразие позиций и индивидуальных концепций можно отметить и в славянофильском лагере. Однако полемика славянофилов и западников расценивалась ее участниками и деятелями последующих лет (Чернышевским) как принципиально целостное и исторически значимое явление в общественной мысли эпохи.

Белинский уже в первой своей статье говорил о значении традиций национального быта, об опасности насильственного вторжения в жизнь народа и связывал с этой проблемой оценку значения петровской реформы. Не вопрос об уважении к старинной русской культуре и историческому прошлому или отказе от них и «европеизации» русского общества, а расхождение в коренных философских основах воззрений разделило Белинского и его противников. Это коренное расхождение явилось подоплекой полемики К. Аксакова и Белинского по поводу «Мертвых душ» Гоголя.

В 1842 г. К. Аксаков издал брошюру «Несколько слов о поэме Гоголя „Похождения Чичикова, или Мертвые души“». Белинский откликнулся на нее небольшой уничтожающей рецензией, после чего Аксаков и Белинский обменялись полемическими «объяснениями» — критическими статьями.

Сам Белинский раскрыл философский подтекст их литературного спора. В ответ на утверждения Аксакова, что «Мертвые души» — возрождение древнего эпоса, выродившегося в современный европейский роман, и что мирозерцание Гоголя «древнее, истинное, то же, какое и у Гомера»,<sup>4</sup> Белинский писал: «Итак, эпос древний не есть исключительное выражение древнего мирозерцания в древней форме: напротив, он что-то вечное, неподвижно стоящее, независимо от истории; он может быть и у нас, и мы его имеем — в „Мертвых душах“!... Итак, эпос не развился исторически в роман, а *снизошел* до романа!... Поздравляем философское умозрение, плохо знающее фактическую историю!... Итак, роман есть не эпос нашего времени, в котором выразилось

---

<sup>4</sup> См.: Аксаков К. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души». М., 1842, с. 4. — Специальный анализ этой статьи см.: Кошелев В. А. «Мертвые души» в трактовке ранних славянофилов. — Рус. лит., 1976, № 3, с. 82—100.

созерцание жизни современного человечества и отразилась сама современная жизнь; нет, роман есть искажение древнего эпоса?... Уж и современное-то человечество не есть ли искаженная Греция?.. Именно так!..» (6, 254).

В этой иронической и иносказательной тираде Белинского выявлена теоретическая суть спора. К. Аксаков, как и другие славянофилы, считал, что субстанциональные основы русской национальной жизни нашли свое выражение в древнем феодальном обществе; идеализируя его, они видели в нем «эпическое», лишенное внутренних противоречий единство.

История России после XVII в., в особенности же после петровских реформ, осмыслялась ими как антитеза этого древнего идеального состояния — отход общества от национальных начал, разобщение высших сословий, особенно дворянства, с народом, усвоение ими иноземной культуры.

Идеал, таким образом, оказывается осуществленным в далеком прошлом, ограниченным и раз навсегда определенным, цель исторического процесса сводится к возвращению к исходной его точке, а развитие России на протяжении двух веков и современное социальное ее состояние объявляется случайностью, следствием ошибки деятельности одного человека — Петра. Несмотря на то, что славянофилы нередко говорили о «процессе» русской истории, о «развитии» России, исторический процесс рисовался им в виде замкнутого круга. Именно так, например, смотрел на историю Ю. Самарин, употреблявший выражения: «замкнувшаяся система просвещения», «образованность, завершившая полный круг развития».<sup>5</sup>

«Философскому умозрению» славянофилов Белинский противопоставил конкретно-исторический подход к явлениям культуры, представление о том, что исторический процесс носит прогрессивный характер, а литература отражает жизнь общества и порожденное ею меняющееся мирозерцание людей.

Если в представителях позднего романтизма Белинский высмеивал склонность возводить в идеал современные, ограниченные эпохой и социальной средой обстоятельства и поднимать вызванные ими переживания до ранга гигантских страстей, то в лице К. Аксакова он столкнулся с принципиальным сторонником идеализации национально-исторического прошлого. Силу Гоголя Аксаков усматривал в «эпическом» приятии русской действительности, живые, национальные начала которой, по его мнению, просвечивают сквозь оболочку критической характеристики героев «Мертвых душ».

Провозглашая Гоголя «главой поэтов», Белинский видел в нем художника, проникающего в еще не познанные особенности жизни и в своем стремлении к идеалу глубоко не удовлетворенного

<sup>5</sup> Самарин Ю. Ф. Соч., т. 1. М., 1877, с. 113 и 140.

современной действительностью. В жажде высокого, безграничного идеала, присущей Гоголю, а не в прятии современного быта Белинский усматривал его связь с русской жизнью, его народность.

«Все живое есть результат борьбы; все, что является и утверждается без борьбы, все то мертво», — утверждал Белинский (8, 412). Способность русского народа к отрицанию достигнутых и утвердившихся форм бытия, по мнению Белинского, — признак его «молодости», жизнеспособности, верный залог его великого будущего. Но плодотворным он считал только отрицание, основанное на познании действительности и на реальности идеала. Исходя из этого убеждения, Белинский подчеркивал познавательное значение искусства и, в отличие от славянофилов, которые отдавали предпочтение внерационалистическому, эмоциональному началу, религиозному чувству, особенно высоко ставил значение аналитического ума как тончайшего и важнейшего инструмента всякого познания. Вместе с тем не только и не столько то или другое умозрение, построение ума, сколько непрерывное стремление к познанию, к исследованию действительности и к извлечению из самого ее движения смысла и направления этого движения Белинский ценил в творческой личности.

Гоголь представлялся Белинскому образцом подобной личности, неукротимой в своей жажде правды в искусстве, не удовлетворенной своим знанием, вечно ищущей пути преодоления вопиющего противоречия «действительности» жизни ее идеалу. Такая личность, гениально одаренная в художественном отношении, должна была, по мнению критика, стать во главе литературного процесса.

## 2

Рисую жизнь провинции, Гоголь показал существенную черту крепостнического общества — его раздробленность, обособленность его социальных слоев, взаимную отгороженность имений и деревень (Коробочка живет как бы в другом мире, чем Манилов или Ноздрев), изолированность городов (в «Ревизоре» приезжий из Петербурга страшен и таинствен как призрак возмездия, фантом, миф), отделенность страны в целом от всего мира (образ этой «отделенности» — город в «Ревизоре», от которого сколько ни скажи, «ни до какого государства не доедешь»).

Гоголь изобразил разобщенность как сущностную черту патриархально-крепостнического быта и в этом плане противопоставил Петербург провинции. Вместе с тем он увидел и в столице разъединенность людей. Административный центр страны, средоточие официальных учреждений, «присутствий», город театров, магазинов, «сующих» прямо в глаза покупателю пышные вывески, Петербург оказывается «обманной» витриной империи, «он



лжет во всякое время», в его нарядной толпе человек одинок и заброшен, а мир людей в его домах разделен на кружки, группы, сословия.

Развивая эти мысли, высказанные Гоголем в критических статьях и отраженные в его художественном творчестве, Белинский сосредоточил особенно пристальное внимание на проблеме обособленности сословий, социальных и профессиональных групп. «В нашем обществе преобладает дух разъединения: у каждого нашего сословия все свое, особенное — и платье, и манеры, и образ жизни, и обычаи, и даже язык... Так велико разъединение, царствующее между этими представителями разных классов одного и того же общества! Дух разъединения враждебен обществу: общество соединяет людей, каста разъединяет их... Этот дух обособности так силен у нас, что даже и новые сословия, возникшие из нового порядка дел, основанного Петром Великим, не замедлили принять на себя особенные оттенки» (9, 430—431).

Констатируя отделенность социальных групп, кастовость, препятствующие «социабельности», Белинский давал понять, что литература может явиться мощным средством разрушения сословной замкнутости, способствовать формированию и сплочению общественных сил, заинтересованных в решении общенациональных задач.

Раздробленности крепостнического общества, политическому бесправию его граждан, обреченных на безгласность, соответствует определенный тип идеологии, определенный нравственный склад личности. Белинский, а затем и Герцен направляют стрелы своей критики не только против кастовости, но и против порожденных ею психоидеологических форм. Они анализируют ходовые понятия, которые возникли на ее основе и обрели силу укоренившихся предрассудков. Опорой «практической морали», отстаивающей *status quo*, и Герцен и Белинский считали сохранение «тайн» ежедневного быта, нежелание предать их гласности и осмыслению. Если французские обличители, говоря о «тайнах» Парижа, разумели преступное подполье большого города и детективное его обследование, Белинский и Герцен призывали к проникновению философского, анализирующего разума в известный каждому в частностях, но никому в своей полноте социальный быт России. Исследование, всестороннее описание и теоретическое осмысление должны были стать орудиями искусства, которое, выполняя эту миссию, сближалось с наукой. Поэтому-то Белинский, обратив внимание на вредную для общества изолированность каждой из его групп, тут же характеризовал аналогичное явление из сферы творческой, интеллектуальной: «Чему удивляться, что дворянин на купца, а купец на дворянина вовсе не походят, если иногда почти то же различие существует и между ученым и художником?... У нас еще не перевелись ученые, которые всю жизнь остаются верными благородной решимости не понимать, что такое искусство и зачем оно; у нас еще много художников,

которые и не подозревают живой связи их искусства с наукою, с литературою, с жизнью... Иной наш ученый, особенно если он посвятил себя точным наукам, смотрит с ироническою улыбкою на философию и историю... а на поэзию, литературу, журналистику смотрит просто как на вздор. Так называемый наш „словесник“ с презрением смотрит на математику, которая не далась ему в школе... Как же тут требовать социабельности между людьми различных сословий...?» (9, 431).

Этими рассуждениями начинается статья Белинского «Мысли и заметки о русской литературе», помещенная в «Петербургском сборнике», в котором художники, литераторы и журналисты объединились, чтобы дать верное и точное изображение жизни города, во многих отношениях характеризующей состояние русского общества в целом. Сборник этот составил существенное звено в ряду явлений литературы 40-х гг., связанных с влиянием Белинского и Гоголя.

Эстетическая концепция Белинского, придававшего чрезвычайно большое общественное значение литературе, развернутая им последовательная борьба за реалистическое искусство и установка на коллективность усилий литераторов в осуществлении творческой программы художественного воссоздания образа современной России привели его к пересмотру представления о структуре литературы эпохи.

По первоначальной концепции Белинского, пушкинское десятилетие, во время которого безраздельно господствовала поэзия, сменилось периодом прозы, выдвинувшим в качестве наиболее популярных жанров повесть и роман. Главной идейной чертой этого периода он считал поиски народности в литературе на ложных путях (официальная «уваровская» народность). Белинский выделяет в качестве особого этапа «смирдинский период» — эпоху развития книготорговли и издательского дела на основах предпринимательства. Этот тезис критика опирался на определенную литературную традицию. А. С. Пушкин, С. П. Шевырев, Е. А. Баратынский и многие другие литераторы задумывались над тем, какое влияние оказывает торговля на словесность. Виньетка на обложке популярного альманаха «Новоселье», изданного по поводу переезда книжной лавки А. Ф. Смирдина в новое помещение на Невском проспекте (ч. 1 вышла в 1833 г., ч. 2 — в 1834 г.), иллюстрировала определенную концепцию современного состояния русской литературы. На виньетке, выполненной гравером С. Ф. Галактионовым с оригинала А. П. Брюллова, все литераторы во главе с маститым Крыловым и Пушкиным размещаются за одним столом и на фоне книжных полок магазина Смирдина пьют за успех его предприятия. Конечно, эта виньетка была не более как рекламной картинкой, но философски настроенные люди 30-х гг. восприняли ее как знамение времени.

Белинский, опровергнув распространенное мнение о том, что Смирдин развратил литераторов гонорарами, отметил культурное

значение деятельности предприимчивого книгоиздателя, но категорически отверг представление о плодотворности какого-либо воздействия литературных дельцов, окружавших Смирдина, — в особенности Сенковского, Греча и Булгарина — на литературу.

Претензиям этого триумvirата на главенство в журналистике Белинский противопоставил новый взгляд на современную литературу как стройную систему, в центре которой стоит новое светило — Гоголь, ставший на место «погасшего» Пушкина. Гоголь оказывает воздействие на всю литературу, притягивает молодые таланты, определяет их развитие. Каждый новый писатель, если он стремится к правде в искусстве и к общественному служению, органически включается в общую систему. Анализируя творчество литераторов старшего поколения, Белинский соотносил его с современной литературой, с задачами и устремлениями молодых писателей-реалистов.

Правдивость литературного произведения являлась непререкаемым основанием для его высокой оценки критиком. Познание действительности, которое дается искусством, он уподоблял знанию, добываемому наукой, и философской истине.

Формируя своими приговорами и интерпретациями гоголевское направление литературы (название «критика гоголевского периода» стало впоследствии, в пору цензурного запрета имени Белинского, эвфемистической его заменой в статьях Чернышевского), Белинский в творчестве Гоголя прежде всего видел то высокое художественное содержание, которое делает литературу средоточием умственной жизни эпохи. Вместе с тем Белинский придавал существенное значение описательному «физиологическому» очерку, который изображает жизнь в ее непосредственных, ежедневно наблюдаемых формах, точно и обстоятельно фиксирует факты и явления современного социального бытия.

Успех таких деловых, почти с научной точностью данных описаний представляется критику знаменем серьезной перемены в литературе и в отношении к ней читателей. Освобождение от абстрактно-эстетизированного восприятия действительности, утвердившегося под влиянием эпигонски-романтической литературы, от представления о взаимной противопоставленности красоты и правды, отказ от догм, утверждающих, что правдивое, близкое к реальности антиэстетично, особенно ясно выразились в искренности и аскетической простоте физиологического очерка. Стремление к строгому очерковому изображению типических проявлений социального быта, к анализу этого быта и его описанию характерно для начального периода развития гоголевского направления, получившего во второй половине 1840-х гг. название «натуральной школы».

В творчестве известных писателей, таких как В. И. Даль (псевдоним — Казак Луганский), В. А. Соллогуб, Е. П. Гребенка, Белинский особенно выделял произведения очеркового характера. У молодых писателей, сочувствующих его идеям и чтивших Го-

голя как своего учителя, Белинский с радостью отмечал дар бытописателя, очеркиста. Так, он особенно ценил умение Тургенева «писать с натуры», мастерство очеркиста в Григоровиче, Буткове и др. Белинский, большей частью чрезвычайно пронизательный при определении характера таланта писателя, в силу своего увлечения очерковым жанром допускал иногда ошибки, которые вскоре вынужден был исправить. Так, о Григоровиче он писал, что «у него нет ни малейшего таланта к повести, но есть замечательный талант для тех очерков общественного быта, которые теперь получили в литературе название *«физиологических»* (10, 42), — мнение, которое критик вскоре значительно уточнил в своих отзывах о повести Григоровича «Антон-горемыка» (см.: 10, 347). О Тургеневе: «Очевидно, что у него нет таланта чистого творчества, что он не может создавать характеров, ставить их в такие отношения между собою, из каких образуются сами собою романы или повести. Он может изображать действительность, виденную и изученную им, если угодно — творить, но из готового, данного действительностью материала» (10, 345). И это мнение подлежало уточнению, которое, впрочем, могло быть сделано лишь после того, как талант Тургенева вполне развился.

Однако, если в некоторых частных критических отзывах Белинского сказалась излишняя увлеченность социально-описательной литературой, сама мысль об актуальности очерков, раскрывающих в своей совокупности «физиологию», т. е. структуру современного общества, была чрезвычайно плодотворной и привлекательной для молодых реалистов. Она вдохновила их на наблюдения, внушила им сознание общественной ценности их личного жизненного опыта (многие из них бедствовали в Петербурге и столкнулись со сторонами быта, не известными большинству писателей-дворян 30-х гг.).

Молодые начинающие литераторы — горячие и восторженные читатели Гоголя и статей Белинского — с энтузиазмом объединили свои усилия, чтобы совместно, без неперенной «инициативы» со стороны ловких дельцов-книгопродавцев создать книги, описывающие с «натуры» быт Петербурга.

В 1844—1845 гг. появились два выпуска сборника «Физиология Петербурга» под редакцией Н. Некрасова. Во вступительной статье к первому сборнику Белинский определил общую задачу, которую ставят перед собою его составители, и соотнес их очерки с предшествовавшими им опытами в подобном жанре — с французскими «физиологическими» очерками и русскими нравоописаниями. Французские «физиологи» привлекают его широтой охваченного материала и концептуальностью изложения.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Об отношении Белинского к французским физиологическим очеркам, о его участии в полемике по вопросу об их оценке и о воздействии французской очерковой литературы на русскую беллетристику 40-х гг. XIX в. см.: *Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе.

Белинский и окружавшие его молодые писатели подвергли критике русские правоописательные очерки 30-х—начала 40-х гг., не принимая моралистическую тенденцию, которой они были пронизаны, и присущего их авторам примитивного представления о правде жизни.

О реальности изображения жизни Петербурга в одном из таких очерков Белинский писал: «Главное достоинство этой статейки составляет точность, с какою в ней означены часы прихода и отхода пароходов на Английской набережной... Нева, в статье сочинителя, и широка и глубока» (6, 393). Сборники правоописательных очерков, выходившие в 30-х и в начале 40-х гг., по мнению Белинского, лишены литературного и общественного значения в силу того, что в них авторы проявляют «отсутствие верного взгляда на общество, которое все эти издания взялись изображать» (8, 378).

Правоописателем, руководствующимся в своих картинах русской действительности «верным взглядом» на нее, Белинский считает Гоголя.

Авторская позиция этого писателя, как утверждает критик, зиждется на высоте нравственного и общественного идеала, которым мерится жизнь современного общества. Не случайно в предисловии к «Физиологии Петербурга» вслед за критикой русской правоописательной литературы Белинский формулирует и развивает свою теорию значения гения и талантов в искусстве. Гений, утверждает он, открывает новые пути в искусстве, предлагает новый взгляд на мир, совершенно новое восприятие действительности и назначения человека в отношении к ней, — таланты идут по пути, проложенному гением, развивают его идеи, дают им форму конкретных, частных вопросов, реальных дел. Участников сборника Белинский рассматривает как учеников Гоголя, не только не претендующих на то, чтобы быть возведенными в высший ранг деятелей искусства — в ранг гениев, но ставящих перед собою скромную задачу: создать беллетристику гоголевского направления. Скромность, с которой представлялись публике молодые писатели гоголевского направления, не спасла их от обвинений в претензиях на гегемонию в литературе, от презрительной клички «геншев задних дворов» (водевиль П. Каратыгина «Натуральная школа»), «гениев», не признающих «ничего прошлого» («Северная пчела», 1846, № 269).

Могли ли думать зоилы нового литературного направления, что в среде составляющих его цвет «молодых людей, без определенного места» («Северная пчела», 1847, № 8) можно насчитать около десятка подлинных гениев и крупных литературных дарований? Ведь под знамена гоголевского направления в середине

---

(Русский физиологический очерк). М., 1965, с. 31—89. — Те же вопросы затронуты и в монографии: Якимович Т. Французский реалистический очерк 1830—1848 гг. М., 1963.

40-х гг. встали помимо его главы — Белинского — Некрасов, Тургенев, Герцен, Гончаров, Достоевский, Григорович, Салтыков и др.

Призывая изучать все стороны общественной «физиологии» России, Белинский видел особый смысл в художественном исследовании и изображении Петербурга. Этот город, воплощавший исторический прогресс, по самому укладу своего быта, облажавшему социальные противоречия современности, по ускоренному темпу своего развития и по деятельному образу жизни человека в нем ставил перед мыслящей личностью в чрезвычайно острой форме вопрос о будущем страны и разрушал все иллюзии, все романтические, прекраснотушные попытки заглянуть в это будущее.

В специальной статье, помещенной в «Физиологии Петербурга», Белинский характеризует столицу, сопоставляя ее с Москвой. В этом он следует за Гоголем. Цитируя статью последнего, содержащую аналогичное сравнение, Белинский сопоставляет исторические судьбы двух городов и ими объясняет особенности каждого из них. Важнейшей чертой московского общества Белинский считает раздробленность, сохранение традиций феодального быта («езде разьединенность, особность: каждый живет у себя дома и крепко отгораживается от соседа», — 8, 391) и при этом рост значення купечества, в быту которого традиционная консервативность совмещается с тенденцией приобщения к внешним сторонам дворянского образа жизни. В Петербурге он видит центр бюрократической правительственной администрации, но вместе с тем и город, воплощающий процесс европеизации страны.

Белинский создает концепцию, обобщенный образ двух русских столиц, объяснив «идею» каждой из них логикой и потребностями русского исторического процесса. Он охватывает в единой картине все черты быта этих городов, от общих особенностей их «публичной» и семейной жизни до манеры одеваться или предпочтительного времяпрепровождения жителей, от характеристики состояния административных органов до архитектуры домов и расположения улиц, от практической морали среднего обывателя до специфических черт идеологических и литературных течений. Белинский рассматривает, например, значение Московского университета, развитие идеалистической философии и успех славянофильских теорий как типичные проявления духовной жизни Москвы. Прочно связывая уклад и стиль жизни людей с историей и экономикой края, подчеркивая историческую изменчивость быта, Белинский набрасывает социальные типы, характерные для двух городов, раскрывает непосредственную и прямую связь, существующую между экономической и политической структурой общества и развитием в нем личности. Он дает очерки социальных типов петербургских и московских жителей, набрасывает конфликты и ситуации, характерные для современного состояния Москвы и Петербурга.

Помещенные в сборнике «Физиология Петербурга» произведения разных авторов иллюстрируют, развивают и дополняют идеи, высказанные Белинским. Критик утверждает, например, что в «Москве дворники редки» (8, 398), так как каждый дом представляет собой не расположенное к общению с внешним миром семейное гнездо; в Петербурге же, где каждый дом — улей, наполненный самым разным людом, дворник — обязательная и важная фигура. Он необходим, так как вся жизнь петербуржца основана на общении. В «Физиологии Петербурга» мы находим очерк Даля «Петербургский дворник», в котором наблюдательный беллетрист сообщает об образе жизни, труде, взглядах вчерашнего крестьянина, ставшего заметным лицом в жизни любого петербургского двора, посредником между чужими, но нужными друг другу петербуржцами и между населением и полицией.

Белинский пипет о непонятной москвичам привычке петербуржцев к ежедневному чтению газет и журналов, невысоко оценивая прессу, которая пользуется успехом у жителей столицы. «Физиология Петербурга» помещает очерк о нравах сотрудников петербургских изданий. Из «Отечественных записок» с исправлениями и дополнениями перепечатывается сатирический очерк Панаева «Петербургский фельетонист». В рецензии на «Физиологию Петербурга» Белинский выражает сожаление, что в сборник не включен и сатирический очерк Панаева «Тля», появившийся в «Отечественных записках» в 1843 г. Очерк «Петербургский фельетонист», по мнению критика, верно изображает «одно из самых характеристических петербургских явлений» (9, 221). Представитель рептильной журналистики — герой и очерка «Тля».

В предисловии к «Физиологии Петербурга» говорится о склонности петербургского населения всех классов ко всякого рода развлечениям и увеселениям. Эта тема освещена в помещенных в сборнике очерках Григоровича «Петербургские шарманщики» и «Лотерейный бал».

Подобные совпадения не означают, конечно, что участники сборника писали свои очерки «по заданию» Белинского или извлекали темы из его статьи. Мы видели, что в сборник вводились и произведения прежде написанные. Несомненно и то, что Белинский излагал свою оригинальную концепцию Петербурга, его исторических и социальных особенностей независимо от очерков других авторов, не из стремления придать единство материалам сборника. Беллетристическая часть сборника и теоретические статьи Белинского, помещенные в нем, имели одну общую черту: все они были пронизаны пафосом социального исследования. Статьи Белинского содержали общую концепцию действительности, которая в каждом из очерков рассматривалась в конкретном своем проявлении. Самостоятельность, «самодеятельность» молодых писателей начала 40-х гг. в их стремлении к реалистическому творчеству и серьезность, объективность их отношения к предмету изображения хорошо охарактеризованы в вос-

поминаниях Григоровича, рассказавшего о том, как он работал над очерком «Петербургские шарманщики». «Попад на мысль описать быт шарманщиков, я с горячностью принялся за исполнение. Писать наобум, дать волю своей фантазии, сказать себе: „и так сойдет!“ — казалось мне равносильным бесцельному поступку; у меня, кроме того, тогда уже пробуждалось влечение к реализму, желание изображать действительность так, как она в самом деле представляется, как описывает ее Гоголь в „Шинели“, — повести, которую я с жадностью перечитывал. Я, прежде всего, занялся собиранием материала. Около двух недель бродил я по целым дням в трех Подъяческих улицах, где преимущественно селились тогда шарманщики, вступал с ними в разговор, заходил в невозможные труппы, записывал потом до мелочи все, что видел и о чем слышал. Обдумав план статьи и разделив ее на главы, я, однако ж, с робким, неуверенным чувством приступил к писанию».<sup>7</sup>

Белинский оценил первый очерк Григоровича выше «Лотерейного бала», в котором молодой автор, казалось бы, более близко держался к образцу сатирического бытописания Гоголя. Очерк «Петербургские шарманщики» привлекал Белинского реальным изображением бедственного положения низших слоев петербургских тружеников. За это же внимание к людям, которые испытывают гнет социального неравенства, Белинский оценил «Петербургские углы» Некрасова.

В своих «физиологических очерках» писатели гоголевского направления уже проявляли глубокую заинтересованность судьбами представителей низших сословий. Само описание ежедневного быта этих слоев населения и их положения в обществе было для писателей-реалистов средством осуждения современной социальной структуры. Поэтому-то они сосредоточивали свое внимание преимущественно на жизни угнетенных и бедствующих трудовых людей. Не только Некрасов, хорошо знавший быт трудового люда по собственному опыту, не только наделенный незаурядным даром этнографа и лингвиста Даль, но и дворянские юноши Григорович и Тургенев считали для себя особенно интересным исследование жизни слоев, на которые общественная пирамида давит всей своей тяжестью.

Тургенев наметил обширный план петербургских очерков, озаглавив его «Сюжеты».<sup>8</sup> Можно предположить, что этот план был опытом программы нового сборника «Физиологии Петербурга». Вместе с тем представитель низших сословий не стал еще героем в очерках реалистов первой половины 40-х гг. Он оставался своего

<sup>7</sup> Григорович Д. В. Полн. собр. соч., т. 12. СПб., 1896, с. 266—267.

<sup>8</sup> См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Изд. 2-е. Соч., т. 1. М., 1978, с. 415. — Первую публикацию и анализ этого документа см.: Белецкий А. И. Из материалов для изучения И. С. Тургенева. — В кн.: Документы по истории литературы и общественности, вып. 2. И. С. Тургенев. Централхив РСФСР. М.—Пг., 1923, с. 37—38.



рода маской изображаемой среды, объектом приложения вредного действия общества на человека, слепком социальной формы, искажающей человеческую природу. Каждый подобный герой был типом в том смысле, что демонстрировал свойства своей социальной среды и ее положение, место и функции в обществе.

Мало того, изображение подобного героя было неразлучно с юмористическим повествованием о его понятиях, порожденных его подчиненным, жалким положением, о его ограниченных интересах и закоренелых предрассудках. Реалисты начала 40-х гг. сознавали и давали понять читателю, что героем их очерков, каждого в отдельности и всех в совокупности, — и героем отрицательным — является общество, а не отдельная личность, что личность всегда подчинена среде. Она зависима от материальных, экономических интересов общественной группы, от положения этой группы в системе социального организма.

«Безгеройность» своих физиологических очерков авторы демонстративно подчеркивали, полемизируя с ультраромантической литературой, в которой, будь то драматические фантазии Н. Кукольника о художниках, повести А. Марлинского или лирические стихотворения В. Бенедиктова, уникальный герой противопоставлялся среде.

Пolemически, почти пародийно звучит слово «герой» у Григоровича («герой наш оставляет родной чердак» — «Петербургские шарманщики»), у А. Я. Кульчицкого («Герой... сильно смахивающий на сапожника» — очерк «Омнибус»), у Некрасова («в театр Александринский, ради скуки, являлся наш почтеннейший герой» — «Чиновник»), у Панаева («Петербургский фельетонист»).

Следует, однако, отметить существенную разницу в изображении «расхожей морали» среды бедных, забытых людей, с одной стороны, и крупных чиновников и других «почтеннейших героев» — с другой. Если темнота, покорность, трепет перед сильными мира сего «маленьких людей» вызывают у писателей сожаление, а негодование их обращается на обстоятельства, гнетущие зависимую личность, то «обычные понятия» представителей высших сословий расцениваются как идейная опора социальной несправедливости. Характерен в этом отношении образ героя в стихотворном очерке Некрасова «Чиновник», чрезвычайно высоко оцененном Белинским (критик счел его лучшим произведением года). Подробно рассказывая о привычках, служебных занятиях, развлечениях петербургского чиновника, Некрасов специально упоминает о том, что его ненависть к литературе объясняется желанием оградить себя и себе подобных от критики и стремлением превратить охрану своих кастовых преимуществ в государственное дело. Прочитав сатиру, где автор чиновников «за взятки порицал», «благодушный» герой Некрасова приходит в неистовство, дивится, как такое пропущено в печать, и утверждает, «что авторов бы надо за дерзости подобные в Сибирь». На иллюстрации

А. А. Агина, сопровождающей этот текст, чиновник указывает перстом на книгу, заглавие которой «Шинель» легко прочитывается. Это место очерка Некрасова и помимо иллюстрации, помещенной в «Физиологии Петербурга», обнаруживает связь с творчеством Гоголя. Разгневанный чиновник живо напоминает Городничего, мечущего грома против «щелкоперов», и некоторых персонажей «Театрального разъезда». У Гоголя чиновники не переходят к агрессивным действиям против литературы, не грозят ей прямыми репрессиями, хотя некоторые из них про себя и думают о писателе-сатирике: «за такую комедию тебя бы в Нерчинск!» (5, 161). В произведениях гоголевской школы социальные конфликты между высшими и низшими классами общества обострены, и носителям власти предъявляются обвинения в нравственных пороках — каиновой печати причастности к общественному злу. Агрессивно-охранительные взгляды делаются важнейшим элементом отрицательной характеристики.

Славянофил Ю. Самарин заявлял о писателях гоголевского направления: «Лица, в нем (русском обществе, — Л. Л.) действующие, с точки зрения наших нравоописателей, подводятся под два разряда: бьющих и ругающих, битых и ругаемых, побои и брань составляют как бы общую основу».<sup>9</sup>

Та же черта физиологических очерков молодых реалистов 40-х гг. вызывала сопротивление либерального профессора А. В. Никитенко: «Рассыпчатые нравоописания, портретистики везде стоят на одной точке зрения — на точке зрения беспорядков и противоречий... Вы всегда видите одно и то же — чиновника плута, помещика глупца».<sup>10</sup>

Патриархальный застой и «беспорядок» провинциального крепостного быта (А. В. Никитенко писал: «Все провинциальное сделалось обреченною жертвою нашей юмористики...») <sup>11</sup> и прозрачность бюрократического «порядка» петербургской действительности были главной идеей физиологических описаний. По мере развития гоголевского направления изображение социальных конфликтов в их непосредственных ежедневных проявлениях занимало в литературе все большее место. Если в «Шинели» Гоголя ни чиновники, издевающиеся над Башмачкиным, ни грабители, ни «распекающий» титулярного советника генерал не являются первопричиной его несчастья и гибели, то в произведениях его последователей, для которых «Шинель» была высшим образцом и эталоном, по мере развития их творческих принципов социальный конфликт принимал все более отчетливые формы конфликта между людьми разных общественных «уровней». Восприятие контраста общественных уровней как потенциальной,

<sup>9</sup> Самарин Ю. Ф. Соч., т. 1. М., 1877, с. 86.

<sup>10</sup> Никитенко А. В. О современном направлении русской литературы. — Современник, 1847, т. 1, с. 69—70.

<sup>11</sup> Там же, с. 70.

скрытой разрушительной силы, а современного общества как антагонистического, чреватого постоянными эксцессами, бесчеловечностью выразил в предисловии к двухтомной книге своих очерков «Петербургские вершины» (1845—1846) Я. П. Бутков.

Следуя давней традиции, идущей, может быть, еще от бытописаний Мерсье, Бутков производит «разрез» социальной жизни большого столичного города по этажам его домов. «Вершины» — чердаки и мансарды; здесь селятся бедные чиновники, студенты, необеспеченные бедствующие пролетарии умственного труда. «Низовья» — подвалы; люди «низовья» — подвалов и первых этажей — «люди крепкие земле», труженики, занятые реальным делом или «промышляющие» на низших ступенях предпринимательства. «Между нимп нет поэтов... ни честолюбцев»,<sup>12</sup> — пипет Бутков, предвосхищая Достоевского в изображении «верхних» квартир, заселенных нищими мечтателями вроде Раскольникова, а Помяловского — в описании подвалов, где ютятся мастеровые и откуда выходят талантливые деятельные натуры с практической хваткой.

Говоря о сходстве и различии жителей чердаков и подвалов, Бутков подчеркивает раздробленность петербургского общества, прочность перегородок между сословиями. Вместе с тем он резко возражает против преимущественного интереса литературы к «срединной жизни» Петербурга, где «не сжато, а просторно, удобно, комфортабельно обитает блаженная частица... человечества, собственно именуемая Петербургом. И несмотря на численную незначительность блаженной частицы, она исключительно слывет Петербургом, *всем* Петербургом, как будто прочее полумиллионное население, родившееся в его подвалах, на его чердаках... не значит ничего...».<sup>13</sup>

Очеркисты 40-х гг. впервые в русской литературе поставили вопрос о значении количественных соотношений при оценке состояния общества и при решении вопроса о социальной справедливости.

С позиции защиты интересов большинства Бутков и предъясняет счет литературе, создавшей, по его мнению, тенденциозно искаженный образ Петербурга. В книгах, которые «пишутся для срединной линии», писатели изображают «мысль, радость, скорбь, наслаждения и заботы одной срединной линии»,<sup>14</sup> выдавая их за общечеловеческие, между тем как эти чувства так же порождены социальными условиями, как и «странные» понятия людей чердачных «вершин» и подвальных «низовий».

Бутков утверждает специфичность понятий каждой «линии» Петербурга — города, в котором, как и в обществе в целом, нет места подлинной человечности. «В этой толпе есть люди, которых

<sup>12</sup> Бутков Я. Петербургские вершины, кн. 1. СПб., 1845, с. XII.

<sup>13</sup> Там же, с. VIII—IX.

<sup>14</sup> Там же.

скорби и радости определяются такою на говядину, которых мечты летают по дровяным дворам, надежды сосредоточиваются на первом числе, честолюбие стремится к казенной квартире, самолюбие к пожатию руки эскуатора или начальника отделения, сластолюбие в кондитерскую».<sup>15</sup>

Так пишет Бутков о количестве бóльшей части населения столицы, удовлетворяющейся меньшей частью жизненных благ и поэтому обреченной на мелочные интересы и микроскопические страсти.

Бутков жалеет своих героев, но не считает незначительными их заботы, странные и даже фантастичные по сравнению с интересами жителей «срединной линии» Петербурга.

Волнения из-за таксы на говядину и цен на дрова, надежда свести концы с концами и благополучно дожить до первого числа — дня выдачи жалованья, мечта о получении казенной квартиры — всё это реальные жизненные переживания, неразлучные с борьбой бедняка за существование, и автор «Петербургских вершин» утверждает литературную значительность сюжета, основанного на подобных коллизиях.

Если Гоголь в «Театральном разъезде» (1842) говорил о необходимости смены вечной любовной завязки новыми конфликтами, порожденными «современными страстями» — «электричеством» чина, капитала, желанием «блеснуть и затмить» (5, 142), если в «Шинели» он основал трагическое действие на мечте о новой шинели, осуществлении мечты и утере достигнутого, то писатель 40-х гг. Бутков утверждал серьезность ежедневных будничных коллизий. Ведь приобретение новой шинели для Башмачкина — чрезвычайное происшествие. Новая шинель — апофеоз жизни, расцвет страстей, вспышка счастья предельно униженного маленького человека. Утрата этого счастья, а затем и «распекание» генерала воспринимаются им как рок, как возмездие за радости, не предназначенные ему судьбой. Фантастическая сцена, которой заканчивается «Шинель», опровергает этот вывод и утверждает право маленького человека на все блага жизни, вплоть до генеральской шинели.

Коллизии рассказов Буткова менее трагичны, менее напряжены. Это — драматические происшествия, которые происходят изо дня в день: поиски работы («Сто рублей»), желание получить небольшой знак отличия, чтобы утвердить свою репутацию («Ленточка»), порядочный костюм, чтобы иметь возможность «являться в обществе», т. е. быть принятым в среде себе подобных и не пропустить шанс продвнуться по службе («Партикулярная пара»).

Героев Буткова преследует свой рок. Если Башмачкин в «Шинели» Гоголя представлен как обобщенный, почти символический образ «вечного титулярного советника», то герои Буткова

<sup>15</sup> Там же, с. XIV—XV.

замкнуты в сферу петербургского средне- и мелкочиновничьего быта, его обыденных, массовидных проявлений.

«Социальная судьба воспринимается Бутковым как нечто неотвратимое: человек подчинен социальному механизму, всецело поработен им. Возможно ли преодоление этого автоматизма? Судьба большинства героев Буткова свидетельствует о незыблемости авторской позиции социального детерминизма», — пишет исследователь творчества Я. П. Буткова.<sup>16</sup>

Этому року подчинены не только обитатели чердака, но и жители «срединной линии», от которых зависят «маленькие люди» и на которых они с трепетом взирают. Мысли людей, мечтающих не о ста рублях, а о капитале, не о маленьком знаке отличия, а об ордене, занимающих доходные «хорошие» места (а не мечтающие о них), не более человечны и значительны, чем понятия жителей «вершин» и «низовий» Петербурга.

Горькой иронией пронизаны строки рассказов Буткова, повествующих о системе понятий, господствующих во всех классах общества. «Нужно ли распространяться о том, что каждый бедняк, каждый глупец — одно и то же, — каждый бесталанный горемыка чародейственной силой рублей превращается в весьма хорошего человека, даже в весьма разумного человека, благородной наружности, внушающей уважение, и даже в человека с отличными дарованиями и интересною наружностью, в которой есть что-то такое особенное, этакое! Ясно, что разум и дарования заключаются в самых рублях, а рубли сообщают свои качества тем, у кого они в руках».<sup>17</sup>

Достаточно вдуматься в эту едкую, будто с чужих слов записанную и в то же время пронизанную в подтексте авторским негодованием тираду, чтобы заметить черты сходства между стилем Буткова и манерой молодого Достоевского и Салтыкова. Приведем и другой пример — диалог двух чиновников из рассказа Буткова «Почтенный человек». Услышав из уст своего приятеля Пачкунова о его удачных аферах, «истый петербуржец» рассказчик восклицает: «. . ты не меньше как *порядочный человек!*».

«— Сам ты *порядочный человек*, — отвечал мне Лука Сидорович, видимо обиженный. Неужели ты не понимаешь, что *порядочный человек* в состоянии только сорвать банк или занять у приятеля без отдачи, но кто возвысился до социальной благотворительности, самоотвержения из любви к ближнему, кто публично, безнаказанно облегчал участь страждущего человечества, тот. . . *абсолютный почтенный человек!*».<sup>18</sup>

С молодым Достоевским Буткова сближало стремление воссоздать логику мысли и манеру выражения героя — маленького

<sup>16</sup> Чистова И. С. Творчество Я. П. Буткова и литературное движение 1840-х годов. Автореф. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1974, с. 5.

<sup>17</sup> Бутков Я. П. Петербургские вершины, кн. 1, с. 18.

<sup>18</sup> Там же, с. 108.

человека, отразить ее в непосредственной подлинности; с Салтыковым — желание найти клички-слова, передающие искаженность, неестественность современных нравственных понятий. Однако Буткову не были присущи ни свойственное Достоевскому умение проникнуть в глубины духовной жизни страдающих, затравленных обществом бедных людей, ни острота политической мысли Салтыкова.

Появление двух частей «Петербургских вершин» и затем изданного Некрасовым «Петербургского сборника» (1846) свидетельствовало об успехах гоголевского направления, о дальнейшем объединении сил литературы, об интересе писателей к задачам, которые Белинский формулировал в своих статьях, в частности в статьях, помещенных в «Физиологии Петербурга».

В стремлении воспрепятствовать этому процессу опытный литературный интриган и полемист Ф. Булгарин предпринял попытки противопоставить писателей, не связанных с Белинским личной дружбой, гоголевскому направлению. Бутков был одним из тех авторов, которых Булгарин хотел представить антиподом Гоголя. Он провозгласил Буткова художником, который «рисует с натуры и светлыми красками»,<sup>19</sup> т. е. соблюдает реальность в той степени, которая представлялась Булгарину допустимой в литературе. Булгарин рассчитывал, что его похвала «Петербургским вершинам», а также и то обстоятельство, что Бутков сотрудничал в его изданиях, настроит «Отечественные записки» против этого писателя. Ему было важно, чтобы Бутков не был включен в орбиту влияния Белинского. Присоединение Буткова — литератора другого лагеря, другой ориентации — к гоголевскому направлению могло явиться подтверждением концепции Белинского о гоголевском периоде литературы, о Гоголе как властителе дум и выразителе эстетического сознания поколения, магните, притягивающем все живые творческие силы.

Белинский интерпретировал творчество Буткова в духе своей оценки общего состояния литературы и, в отличие от Булгарина, очень точно определил индивидуальные особенности этого писателя и место его творчества в общей системе «натуральной» прозы 40-х гг. Белинский отметил, что Бутков не только учитывает достижения Гоголя, но находится под его влиянием. Вместе с тем он видел в нем черты, характерные для бытописателей-реалистов 40-х гг.: «Это, во-первых, талант более описывающий, нежели изображающий предметы, талант чисто сатирический и несколько не юмористический. В нем недостает ни глубины, ни силы, ни творчества. Но... в авторе видны ум, наблюдательность и местами остроумие... Этого мало: у него не только виден ум, но и сердце, умеющее сострадать ближнему, кто бы и каков бы ни был этот ближний, лишь бы только был несчастен» (9, 356).

<sup>19</sup> Сев. пчела, 1845, 27 окт., № 243.

Анализу сборника Буткова в качестве отправного тезиса Белинский предпосылает эмоционально выраженное убеждение: «Решительно, Гоголь — это вся русская литература!» (9, 356). Критик заявляет, что постоянные нападки на Гоголя и гоголевское направление — косвенное признание центрального места этих явлений в современной литературной жизни: «О литературе ли русской кто хочет заговорить, — непременно хоть что-нибудь скажет о Гоголе. . .» (9, 356).

Полемизуя с Булгарским, Белинский не только отстаивал свою концепцию современной русской литературы с Гоголем в качестве центрального светила, формирующего и определяющего всю стройную систему выдающихся и второстепенных талантов — беллетристов, но и утверждал, что самые ярые противники Гоголя и его последователей в этой уже сложившейся и действующей системе занимают свое, достойное их место на ее периферии.

Булгарин мог легко убедиться на деле, что не только Бутков, но и другие писатели, казалось бы далекие от круга Белинского, действительно втянуты в процесс усвоения, переосмысления и развития реалистических принципов творчества Гоголя.

Пытался Булгарин отделить от гоголевского направления и противопоставить ему также и Даля. Выделяя его очерк «Петербургский дворник» из ряда произведений, опубликованных в «Физиологии Петербурга», он утверждал, что, несмотря на низкий предмет, избранный писателем для наблюдения, Даль сумел удержаться на уровне «допустимой» близости к реальности, в необходимой степени идеализируя низкую действительность. Белинский ответил Булгарину в краткой характеристике таланта Даля. Он раскрыл родственные черты творчества Даля и современной реалистической очерковой литературы, извлекающей эстетические ценности из познания закономерностей социального быта, а не из следования догматическим правилам стилистики.

Белинский пишет о Дале: «В физиологических. . . очерках лиц разных сословий он — истинный поэт, потому что умеет лицо типическое сделать представителем сословия, возвести его в идеал, не в пошлом и глупом значении этого слова, т. е. не в смысле украшения действительности, а в истинном его смысле — воспроизведения действительности во всей ее истине» (9, 399). Критик относил физиологический очерк к сфере истинной поэзии, не признающей ограничений в своей верности реальности, и вместе с тем определял место Даля в современном литературном движении.

В той же статье, в которой давалась эта характеристика Даля и его очеркового творчества, Белинский назвал в числе лучших произведений 1845 г., органически связанных с гоголевским направлением, вышедший отдельной книгой с многочисленными иллюстрациями Г. Г. Гагарина «Таранас» В. А. Соллогуба. Воздерживаясь от определения жанра этого произведения, Белинский рассматривает его как «книгу». Он оценивает «Таранас» как

«великолепное издание» и утверждает, что в данном отношении это «решительно первая книга в русской литературе» (9, 389).

Белинский посвятил этой книге специальный разбор, который вылился в остроумный памфлет против славянофилов. Один из двух героев «Тарантаса» — Иван Васильевич — славянофил. Данная Белинским характеристика этого героя, имя и отчество которого совпадают с именем и отчеством Киреевского, произвела сенсацию в литературных кругах. Мы знаем, что в полемике со славянофилами сформировались идеологические основы реализма 40-х гг. Тургенев, Некрасов, Герцен и другие писатели-реалисты приняли участие в этой полемике. Соллогуб, юмористически очерчивая образ славянофила, не знающего Россию и любящего ее отвлеченный образ, и противопоставляя ему барина, близкого к реальной жизни, но чуждого умозрению, не думал о серьезной полемике со славянофилами. Белинский в своей интерпретации героя «Тарантаса» придал ему значение типа русского барина — славянофильствующего идеалиста, «добавив» социальные и идеологические определения к его характеристике. Тем самым критик углубил образ, созданный автором. Однако книга Соллогуба привлекла Белинского не только этой интересной для него как критика-писателя задачей. «Тарантас» Соллогуба явился переосмыслением «Мертвых душ» Гоголя в духе очерковой «физиологии». Вместо блуждающей по России брочки Чичикова в книге Соллогуба появился тарантас, в котором два барина, взаимно противопоставленные в духе гоголевских сопоставлений, едут по дорогам страны и наблюдают русскую жизнь. Она рисуется в отдельных очерках-главах, передающих разобщенность, обособленность ячеек — сословий и групп русского общества.

Свое представление о возможности единения сил страны Соллогуб пытался выразить через «здоровый практицизм» близкого к земле барина-крепостника Василия Ивановича и через утопические мечты-сны славянофила Ивана Васильевича об органическом национальном просвещении России. Все эти черты книги Соллогуба не могли быть близки Белинскому. Гораздо более говорили ему об общем облике страны иллюстрации Гагарина. Заставки вроде изображения дороги среди бескрайних полей, по которой движется тарантас, роскошного фасада, поддерживаемого мускулистыми руками мужика, высунувшимися из курной избы (образ «фасадной империи»), и другие замечательные иллюстрации Гагарина дополняли книгу, придавали ей большую идейную значительность.

### 3

«Петербургский сборник» во многом отразил ту же тенденцию к развитию очеркового жанра, социально-описательного и социально-аналитического направления в реализме 40-х гг., которая проявилась в «Физиологии Петербурга», в «Петербургских вер-



пинах» Буткова, «Тарантасе» Соллогуба, в произведениях И. И. Панаева («Барыня», «Онагр», «Актеон», «Тля», «Барышня»), Григоровича и других авторов, которые печатались в «Отечественных записках» и других журналах 1840-х гг.

В «Петербургском сборнике» появились поэма Тургенева «Помещик», «Капризы и раздумье» Герцена, стихотворения Некрасова «В дороге», «Пьяница» и «Колыбельная песня» — сатирический перепев стихотворения Лермонтова. Все эти произведения ставили своей целью углубление социальной типологии, анализ положения и функции сословий в обществе и проблем, возникающих в связи с их обособленностью.

Порицая это новое издание, Булгарин впервые назвал молодую реалистическую литературу «натуральной школой».<sup>20</sup> Против его ожидания термин, «изобретенный» им как бранная кличка, был принят Белинским и утвердился в критике как название, лишённое какого-либо одиозного оттенка; Белинский, совершенно к этому не стремясь, продемонстрировал силу своего влияния на читателей.

В научных трудах, посвященных анализу «гоголевского направления», ставится вопрос о применимости к нему термина «натуральная школа». Большинство исследователей пользуется им как наименованием не только означенного идейно-художественного направления, но и целого периода, особого этапа литературного развития.<sup>21</sup>

Понятие гоголевского периода литературы, как известно, было выдвинуто Белинским прежде, чем сформировалась натуральная школа, и сосуществовало в его статьях с термином «натуральная школа». Думается, что каждое из этих определений было необходимо для выявления разных сторон реализма 40-х гг.

Термин «гоголевский период русской литературы» был выдвинут Белинским при периодизации процесса ее развития в XIX в. Разработав теоретическое положение о значении гения — личности, предлагающей новые формы познания и художественного выражения, новые пути к усовершенствованию действительности и человека через творческую деятельность, с одной стороны, и о значении коллективного труда талантливых и сознательных последователей гения, с другой, Белинский предложил определить ступени прогрессивного развития русской литературы по именам выдающихся деятелей, художественные

---

<sup>20</sup> История возникновения термина «натуральная школа» была обстоятельно исследована в работе: *Мордовченко Н. И.* Белинский в борьбе за натуральную школу. — Литературное наследство, т. 55, кн. 1. М., 1948, с. 203—205. — В этой работе (с. 206—258), а также и в книге Н. И. Мордовченко «В. Белинский и русская литература его времени» (М.—Л., 1950, с. 213—282) последовательно прослежена борьба, которая велась в критике вокруг «натуральной школы».

<sup>21</sup> См.: *Кулешов В. И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965, с. 4—19.

«изобретения» которых дали толчок развитию совершенно новой системы в литературе. Анализ процессов, происходивших в литературе второй половины 30-х гг., привел его к убеждению, что Гоголь становится на место, принадлежавшее до того Пушкину. В этой связи и возник термин «гоголевский период».

Термин «натуральная школа» оказался удобным для Белинского, так как он давал возможность обозначить конкретную форму существования гоголевского реализма в литературе 40-х гг., внедрения его принципов и превращения их в организующее ее начало. Эпитет «натуральная» был принят и адаптирован Белинским в контексте спора с Булгариным и означал, что новое направление по-иному, чем его предшественники, а тем более враги, трактует вопрос об отношении искусства к действительности. Оно требует большей близости художественного изображения к объекту, освобождения от эстетических традиций ограничений и запретов; оно обращает особое внимание на те стороны действительности, которые литературной традицией расценивались как внеэстетические. «Натуральная школа» считает целью искусства не создание условно-прекрасных образов, а извлечение из жизни истины, способствующей усовершенствованию общества, т. е. «дело». Белинский утверждает, что главным достоинством реалистической литературы является ее «дельность».

Обозначение гоголевского направления как «школы» тоже было важно для Белинского. Неопределенность термина «школа», его многозначность, обилие вызываемых им ассоциаций существовали для Белинского так же, как существуют для нас, и они были «удобны» для него. Ему импонировала ассоциация, толкавшая на восприятие современного художественного движения как школы, в которой молодые писатели учатся искусству и правильному взгляду на действительность у мастера — Гоголя, усваивают его манеру и превращаются в ее убежденных сторонников и пропагандистов (понятие «школы», подобное тому, которое существовало у живописцев и особенно было популярно в эпоху Ренессанса). В русле такого понимания структуры современного реализма была и ассоциация, напоминавшая об античных школах перипатетиков, изучавших философию в процессе общения, обмена философскими задачами, обсуждений и взаимного обучения.

Признание врагами гоголевского направления его единства и целостности в качестве «школы» тоже было ценно для Белинского как свидетельство того, что выведенный им закон современного развития литературы стал очевидной реальностью.

Нападая на «натуральную школу», критика булгаринского лагеря не заметила разницы между «Физиологией Петербурга» и «Петербургским сборником» (1846). Между тем второй сборник натуральной школы обнаруживал признаки резкого скачка в развитии художественной системы этого литературного направ-

вления. Белинский, не только теоретический приверженец идеи прогресса, но и революционер во всем, формулируя эстетические и идейные принципы «натуральной школы», отстаивая и интерпретируя в их духе новые произведения, зорко всматривался в литературный процесс, как бы все время ожидая, что же новое возникнет в искусстве и потрясет основы этой столь стройно складывающейся системы. В середине 40-х гг. у него сложилось впечатление, что такое явление в литературе возникло. Этим открытием он сразу же поделился с читателем, хотя сначала и в предположительной форме. В первой книге «Отечественных записок» за 1846 г. Белинский сообщил: «Наступающий год, — мы это знаем наверное, — должен сильно возбудить внимание публики одним новым литературным именем, которому, кажется, суждено играть в нашей литературе одну из таких ролей, какие даются слишком немногим» (9, 407). С таким предупреждением появляются в его статьях замечания о совершенной самостоятельности, самобытности Достоевского, автора «Бедных людей» и «Двойника», о том, что «такими произведениями обыкновенные таланты не начинают своего поприща» (9, 476).

Очевидно, устно Белинский определил Достоевского как гения, что означало у него прежде всего художественную новизну и плодотворность метода писателя. Отголосок подобных разговоров можно усмотреть в словах Белинского, высказанных в момент разочарования в творчестве Достоевского: «Надулись же мы... с Достоевским-гением!» (письмо к Анненкову от 15 февраля 1848 г., — 12, 467).

Увлечение Белинского творчеством Достоевского, его готовность видеть в Достоевском гения, открывателя новых путей в литературе высмеивала болгаринская критика, утверждавшая, что Достоевский — писатель небольшого дарования, идущий проторенными путями. «Северная пчела» писала, что автор «Бедных людей» — «рассказчик не без таланта, но безнадежно увлеченный пустыми и жалкими теориями партии»,<sup>22</sup> а через год с небольшим ядовито издевалась над Белинским, который «выдвинул» Достоевского и назвал его «гением, равным Гоголю».<sup>23</sup>

Белинский, разочаровавшийся уже в 1847 г. в Достоевском как возможном зачинателе нового этапа литературы, возражал «Северной пчеле»: «...никто из людей с умом и со вкусом не станет отрицать в г. Достоевском таланта, даже замечательного; стало быть, весь вопрос только в степени и объеме таланта» (10, 180).

Парадоксальность ситуации состояла в том, что Белинский — идеолог, глава и пропагандист натуральной школы — с энтузиазмом приветствовал писателя, вносившего принципиально новые идеи в литературу, и был готов в нем видеть гения, т. е. —

<sup>22</sup> Сев. пчела, 1846, 1 марта, № 48.

<sup>23</sup> Там же, 1847, 12 апр., № 81.

в своем понимании этого термина — потенциального основателя нового направления в литературе. Враги же натуральной школы открепчивались от самой мысли о возможности радикальных изменений в искусстве. Консерваторы-«охранители», они даже и те явления культуры, к которым относились враждебно, предпочитали видеть неизменными и неподвижными.

Мысль Белинского о Достоевском как гении вызвала, однако, сопротивление не только в лагере врагов натуральной школы, но и в среде ее активных участников. Конечно, писатели натуральной школы руководствовались при этом мотивами диаметрально противоположными тем, по которым критики охранительного лагеря приняли в штыки творчество автора «Бедных людей».

Белинского окружала целая плеяда молодых писателей, которых критик любил, ценил, но относил к разряду беллетристов — последователей Гоголя. Каждый из них ощущал свои растущие силы и свою крепнущую самостоятельность. Единство устремлений писателей, их творческих принципов побуждало приблизительно в одно время каждого из них искать новых путей художественного творчества, новых ответов на современные социальные вопросы, и ни один из них не хотел следовать за своим сверстником — товарищем по перу, каждого привлекала задача поиска своей, ему присущей дороги.

В недрах натуральной школы второй половины 40-х гг. зрели тенденции многообразия реалистической литературы, проявившегося в 60-е гг. В середине 40-х гг. появилось несколько произведений, знаменовавших собою серьезные сдвиги в проблематике и художественных принципах натуральной школы. Большинство из них — повести: «Бедные люди» и «Двойник» Достоевского (1846). «Деревня» (1846) и «Антон Горемыка» (1847) Григоровича, «Сорока-воровка» (1846) и «Кто виноват?» (1846) Герцена, «Обыкновенная история» Гончарова (1846). Только один Тургенев воплощает новые литературные темы и идеи в форме очерков, которые, однако, радикально меняют свой характер, по существу утрачивая черты физиологического очерка («Записки охотника»).

Достоевский безусловно явился первым писателем, творчество которого отразило принципиальный сдвиг, происшедший в литературе натуральной школы.

Повесть «Бедные люди» знаменовала и произвела поистине революционный переворот в проблематике и образной системе натуральной школы. Однако литературный дебют Достоевского не привел к распаду натуральной школы, а способствовал ее укреплению и сплочению.

Новые явления литературы не только не пришли в противоречие с эстетическими принципами, разработанными Белинским, но способствовали их дальнейшему обогащению и развитию.

Творческая индивидуальность Достоевского сыграла здесь существенную роль. Молодой Достоевский в самом начале своего

пути, работая над первой своей повестью, ощущал и свою близость к натуральной школе, и свою неудовлетворенность некоторыми сторонами практики писателей этого направления. Случай стихийного проявления этих особенностей литературной позиции Достоевского зафиксирован в воспоминаниях Григоровича. Работая над очерком «Петербургские шарманщики», Григорович советовался с Достоевским.

Одоблив очерк в целом, Достоевский горячо отреагировал на одну его подробность. Григорович рассказывает: «У меня было написано так: когда шарманка перестает играть, чиновник из окна бросает пятак, который падает к ногам шарманщика. „Не то, не то, — раздраженно заговорил вдруг Достоевский, — совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам. . . Надо было сказать: пятак упал на мостовую, *звеня и подпрыгивая*. . .“ Замечание это, — помню очень хорошо, — было для меня целым откровением. Да, действительно: *звеня и подпрыгивая* выходит гораздо живописнее, дорисовывает движение. Художественное чувство было в моей натуре; выражение: пятак упал не просто, а *звеня и подпрыгивая*, — этих двух слов было для меня довольно, чтобы понять разницу между сухим выражением и живым художественно-литературным приемом».<sup>24</sup>

Дело, однако, было не в приеме, а в самом подходе к изображаемому; не сухость изложения, а сухость восприятия действительности почувствовал Достоевский в этом эпизоде очерка. Объективное описание того, как получает шарманщик свой заработок, в очерке Григоровича выдавало позицию писателя, отделенного от толпы, глядящего на деньги, которые падают на мостовую из окна. Способ описания, предложенный Достоевским, менял точку зрения наблюдателя. Глазами шарманщика или человека из толпы, его окружающей, можно было заметить, как упала монета, и проследить ее движение. Самая подробность описания передавала отношение бедняка к падающей монете, то значение, которое она для него имела.

Импульсивное раздраженное восклицание Достоевского «не то, не то, совсем не то!» знаменовало собою новый подход к изображению угнетенного и обездоленного человека в литературе натуральной школы.

В «Бедных людях» устами своего героя Макара Девушкина Достоевский полемизировал с «Шинелью» Гоголя и — через голову автора этой повести — с бытописанием натуральной школы. В изображении жизни страдающих, униженных и оскорбленных «маленьких людей» молодой писатель предлагал исходить из социального самочувствия подобных героев. Маленький человек из агента среды, типического представителя своего сословия, каким он был в физиологических очерках, под пером Достоевского, а затем и других писателей натуральной школы в повестях вто-

<sup>24</sup> Григорович Д. В. Полн. собр. соч., т. 12, с. 267—268.

рой половины 40-х гг. превратился в личность, несущую на себе гнет исторических издержек, в страдающего человека. Из объекта наблюдения и описания он стал субъектом, желающим быть понятым, ищущим сострадания себе подобных. Идея братства людей, социально конкретизированная, сплетенная с социалистическим идеалом всеобщего счастья как цели прогресса, стала основой изображения быта.

Уже в критике, которой подверг Белинский Гегеля и гегельянство, социалистические идеи выразились в том, что интересы человека трактовались в качестве мерила философских концепций, гуманизм стал требованием, предъявляемым к мыслителю, художнику, политическому деятелю.

«Апология личности — одна из существеннейших черт утопического социализма 30—40-х годов, и в качестве таковой она и выражает социалистический характер убеждений Белинского, сложившийся к началу 40-х годов, после его разрыва с правым гегельянством», — справедливо утверждает современный исследователь.<sup>25</sup> «Для меня теперь *человеческая личность* выше истории, выше общества, выше человечества. Это мысль и дума века!» — заявлял Белинский, обосновывая свое «отречение» от гегельянства (11, 556).

В очерках натуральной школы начала 40-х гг. защита личности от гнета истории, социальной структуры, традиций общественного быта выражалась в сатирическом описании жизни сословий, в изображении типов, в которых степень отклонения от естественной человеческой природы, морали и очевидных требований разума служила средством изобличения насилия, которому подвергается личность.

В повести второй половины 40-х гг. личность бедного, угнетенного человека, индивидуальность человека, несущего на себе тяготы социального гнета, стала предметом наблюдения. Интерес от общего значительно сместился в сторону частного, хотя это частное несомненно продолжало «представлять» общее с его конфликтами и проблемами.

Для критиков, наблюдавших натуральную школу с самого ее начала и увлеченных теми формами полемики с нею, которые сложились в первой половине 40-х гг., это — течение, сатирически описывающее быт. Брант в «Северной пчеле» утверждал, что Гоголь и его школа «стыдятся чувствительного, патетического».<sup>26</sup> Ю. Самарин упрекал натуральную школу в том, что она «не допускает глубоко постигнутых и резко отмеченных личностей»,<sup>27</sup> что она не проявила сочувствия к народу. А. Григорьев, включившийся в литературную борьбу в момент, когда в натуральной

<sup>25</sup> См.: Куприянова Е. Н. Идеи социализма в русской литературе 30—40-х годов. — В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969, с. 109.

<sup>26</sup> Сев. пчела, 1845, 19 окт., № 236.

<sup>27</sup> Самарин Ю. Ф. Соч., т. 1, с. 87.

школе новые принципы изображения героя из низших классов явно возобладали, обвинял уже это направление в прямо противоположном. Он считал, что писатели-реалисты взяли на себя выражение «мелочной претензии» «героев зловонных, темных углов» и прониклись к ним «исключительною, болезненною симпатией».<sup>28</sup>

В. В. Виноградов отметил, что в середине 1840-х гг. теоретики натуральной школы выдвинули «новые требования» в изображении бедного человека — мелкого чиновника, что в литературе этих лет нарастали черты гражданского «сентиментализма».<sup>29</sup> Опираясь на особенности литературы второй половины 40-х гг., А. П. Скафтымов главное отличие натуральной школы от Гоголя определил как переход «от внутренней анатомии самого порока к его действительным результатам и последствиям для окружающих»,<sup>30</sup> к изображению страданий и чувств маленького человека.

И, конечно, не прихоть исследователей, а логика литературного процесса, развитие натуральной школы дают основание считать вторую половину 40-х гг. периодом ее расцвета.

Гуманизм, сострадание к обездоленному человеку предопределили то обстоятельство, что в повести этих лет уже не комический, как у очеркистов начала десятилетия, а трагический и драматический («патетический», по выражению Бранта) элемент стал главным.

Индивидуально очерченный, раскрытый во всей неповторимости своей судьбы человек оказывается жертвой общества, принявшего форму неумолимых, непреодолимых обстоятельств. В «Бедных людях» Достоевского трагизм положения героя усугубляется тем, что сам он верит в нравственную правоту общественного целого, уважает сильных мира сего, признает их право на особое положение, на власть и богатство. Столкновение Макара Девушкина с генералом, его рассуждения о процессе Горшкова полны глубокого драматизма. Эту черту изображения героев «Бедных людях» отметил Белинский, и именно поэтому он поставил образ Девушкина выше образа Вареньки Доброселовой, в характере которой усмотрел некоторую неопределенность.

Белинский не только полностью «принял» «Бедных людей» Достоевского, но с горячим одобрением отметил то новое, что отделяет это произведение от физиологических очерков: «Многие могут подумать, что в лице Девушкина автор хотел изобразить человека, у которого ум и способности подавлены, приплюснуты жизнью. Была бы большая ошибка думать так. Мысль автора гораздо глубже и гуманнее: он в лице Макара Алексеевича показал нам, как много прекрасного, благородного и святого лежит в самой ограниченной человеческой натуре» (9, 553—554).

<sup>28</sup> Григорьев А. Соч., т. 1. СПб., 1876, с. 32.

<sup>29</sup> Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. — В кн.: Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 162.

<sup>30</sup> Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, с. 123.

Кардинальную особенность «Бедных людей» Белинский видит в трагизме героев произведения: «Вообще, трагический элемент глубоко проникает собою весь этот роман. И этот элемент тем паразитичнее, что он передается читателю не только словами, но и понятиями Макара Алексеевича», — пишет критик (9, 554). Далее он приводит примеры трагических ситуаций, переданных устами Девушкина и как бы увиденных глазами бедного человека.

В двух из этих эпизодов — эпизоде встречи Девушкина с мальчиком, просящим милостыню в толпе, окружающей шарманщика, и в эпизоде в кабинете генерала — Достоевский возвращается к ситуации (которую обсуждал с Григоровичем, критикуя его «Петербургских шарманщиков»). В первом эпизоде звон падающего пятака привлекает внимание нищего мальчика, во втором — Девушкин со страдальческим вниманием следит за пуговкой своего вицмундира, которая катится через весь кабинет к ногам «его превосходительства» и обнаруживает незавидное состояние мундира маленького чиновника. Белинский назвал этот последний эпизод страшной, глубоко патетической сценой (см.: 9, 561). Эпизоды взрывов социальных противоречий в романе «Бедные люди», острых трагических кризисов в судьбе его героев — бедных тружеников Макара Девушкина или «обесчещенного» и лишённого должности многосемейного чиновника Горшкова имеют странную, казалось бы, нетипичную особенность. Хозяева судьбы бедняков выступают в них не в своей обычной, «естественной» функции «бьющих и ругающих», «распекающих» и притесняющих подчиненного, зависимого человека. Генерал, вызвавший Девушкина, чтобы «распечь» за упущение по службе, проникается внезапной жалостью к нему и жертвует ему сто рублей, чтобы тот мог «поправить свои обстоятельства»; суд становится на сторону Горшкова, он выигрывает процесс, и в его пользу присуждают значительную сумму с купца. Герои умилены, они в восторге от великодушия «начальства», но трагизм их положения не снимается счастливой случайностью. Генеральские сто рублей дают Девушкину возможность выйти из отчаянного, безвыходного положения, в которое он попал, заботясь о Вареньке. Но спасти Вареньку от бедности и опасностей большого города Девушкин не может, несмотря на случайную помощь генерала. Он вынужден «уступить» право «заботиться» о ней грубому и развратному помещику Быкову, который сначала обесчестил беззащитную девушку, а потом решил «осчастливить» ее браком.

Таким образом, не только генерал оказывается из ряда вон хорошим и великодушным человеком, не только суд становится на сторону слабого против сильного, но и насильник Быков раскаивается в своем низком поступке и решает «покрыть грех» венцом. И все эти проявления «великодушия» власть имущих, богатых, сильных мира сего не меняют не только общественной ситуации, но и личной судьбы героев, положение которых определя-



ется их местом в социальной иерархии. И если Девушкин легко поддается иллюзии и готов идеализировать генерала, пожавшего ему руку, то уже «счастье» Горшкова представляется и ему сомнительным, потому что, глядя со стороны, он ясно видит раны, нанесенные семье Горшковых социальной несправедливостью. Особенно ясна Девушкину недоброта «доброты» богатых, когда дело касается Вареньки. Любовь и сострадание делают его прозорливым. Хотя стереотип бытовых отношений диктует ему убеждение, что стать помещицей для бесприданницы — счастье, а выйти замуж с «потерянной» репутацией — исключительная удача, дружеское участие и чуткость любящего человека заставляют его бояться за Вареньку и внушают ему уверенность, что бедный, забытый, незащищенный, но подлинный друг, подобный ему, скорее, чем развратный «благодетель», может «заслонить» женщину от зла жизни.

Новаторской особенностью первого романа Достоевского было то, что в нем мысль о разделенности общества на взаимно отгороженные группы была поставлена в связь с новым кругом проблем. Писатель делает акцент не на том, что разъединяет людей, а на том, что их соединяет, и в качестве главного объединяющего начала рассматривает не сословные, профессиональные или корпоративные интересы, а взаимное сочувствие, человечность. Гуманизм натуральной школы сказался у Достоевского, как отметил Белинский, не только в протесте против угнетения низших слоев общества, но и в утверждении высокого этического содержания личности, ценность которой не признается обществом. У Достоевского маленький человек изображался не как маска своей среды, а как индивидуальность, нередко непредсказуемая в своих душевных движениях и поступках. Среда людей, бедствующих в «городе прогресса» — Петербурге, рисовалась не просто как элемент социальной структуры, а как сообщество личностей, соединенных общими страданиями и заботами. Они активно противопоставляют насильственно навязывающей им стереотипные социальные роли силе классового разъединения стремление к взаимопомощи, социальности, ассоциации. В таком изображении бедных людей сказались не только гуманизм и демократизм писателя, но и его увлечение идеями утопического социализма.

Одним из проявлений новизны подхода Достоевского к герою была декларативно выраженная им в «Бедных людях» ориентация на традиции гуманизма Пушкина. Достоевский демонстративно устами своего обездоленного героя «напал» на бывшую до того идеальным эталоном гуманизма натуральной школы «Шинель» Гоголя и противопоставил ей «Станционного смотрителя» Пушкина в качестве произведения, в котором герой показан не только как бедный и бесправный чиновник, но и как человек, и где его чувства извлечены из глубины его самосознания.

Уже эта ссылка на «мнение» «маленького человека» как высший авторитет и «претензия» героя — «вечного титулярного со-

ветника» на то, чтобы литература, говоря о нем, считалась с его интересами, его восприятием, его социальным самочувствием, свидетельствовали об огромном сдвиге в отношении писателя к изображаемому предмету. Замечательно, что помимо Достоевского еще один автор — участник «Петербургского сборника», обратившись к миру переживаний маленького человека, ориентировался на традиции «Станционного смотрителя» Пушкина. Речь идет об А. Майкове — авторе высоко оцененной Белинским повести в стихах «Машенька». Оба писателя — и Достоевский, и Майков — были «причастны» к кружку петрашевцев, в котором идеи утопического социализма составляли основу социально-политических и литературных интересов.

Таким образом, на место очерковой литературы во второй половине 40-х гг. пришла повесть, обратившаяся к внутреннему миру, к психологии и самосознанию маленького человека. Именно в ней маленький человек приобрел то особое значение, которое считают зачастую характерным для литературы натуральной школы в целом.

Отказавшись от «сильных», «личностных» героев, созданных предшествовавшим литературным развитием и генетически, а отчасти и идейно связанных с романтизмом, провозгласив принципиальное равенство всех людей как носителей общественных черт и как порождения среды перед судом писателя, изучающего социальные нравы, натуральная школа создала затем во второй половине 40-х гг. своего героя, начавшего странствие по страницам книг и по эпохам. Этим героем стал внутренне противопоставленный романтическому герою с его «гигантизмом» «маленький» в социальном отношении, скромный, буднично-рядовой человек. Но стал он им не прежде, чем в его изображение был вложен весь тот пафос протеста, гуманизма и защиты прав личности, который вкладывался творческим гением человечества до того в создание образов Гамлета, Дон-Кихота, Фауста, Чайльд-Гарольда, Чацкого, Онегина, Печорина. От первого инстинктивного восклицания Достоевского: «не то, не то, совсем не то!» — и его совета взглянуть на падающую монету глазами страстно ждущего ее шарманщика прямой путь ведет к эпохе усиленного интереса литературы к личности бедного чиновника, а затем и крестьянина.

Белинский приветствовал Достоевского как писателя, выводящего литературное развитие на новые рубежи, только из бережного к нему отношения «побоявшись» печатно назвать его гением. Вскоре, однако, после появления «Двойника», более слабых рассказов и в особенности «Хозяйки» ее без воздействия «общественного» мнения окружавших его молодых писателей Белинский вынужден был «прокорректировать» свою точку зрения. Сохранив уверенность в значительности художественного дарования Достоевского, он усомнился в его гении, т. е. в его способности проложить фарватер для принципиально нового пути в развитии реалистической литературы. Можно предположить, что этому не-

мало способствовало то, что новые произведения Достоевского могли показаться критику более зависимыми от Гоголя — гения натуральной школы, чем «Бедные люди». Несмотря на явную преемственную связь первого романа Достоевского с творчеством Гоголя, героям «Бедных людей», их отношениям, коллизиям, в которые они вовлечены, трудно найти прямое соответствие, «прототипы» у Гоголя, скорее можно обнаружить полемику с Гоголем в подходе Достоевского к сюжету о бедном чиновнике.<sup>31</sup> Иное дело последующие произведения писателя. «Двойник» при всей оригинальности этой повести многими своими ситуациями, характером главного лица и темой сумасшествия маленького «амбициозного» чиновника был близок к «Запискам сумасшедшего» Гоголя; рассказ «Роман в девяти письмах» (1847), по собственному признанию Достоевского, навеян драматургией Гоголя (правда, Достоевский ошибочно сравнивает это произведение с «Тяжкой» вместо «Игроков»); «Хозяйка» по своему колориту, по особенностям фантастических эпизодов и по героям напоминала «Страшную месть», «Невский проспект» и «Портрет».

Вскоре после появления в литературе Достоевского с романом «Бедные люди» чуткость Белинского к новому подверглась еще одному серьезному испытанию. Григорович написал повесть «Деревня», в которой сделал попытку показать трагическую судьбу тонкой, одухотворенной крестьянской женщины. Повесть была не понята писателями натуральной школы и даже возбудила насмешки. Белинский остановил эти насмешки, высоко оценив повесть «Деревня» как попытку расширить проблематику натуральной школы, показать быт крепостного крестьянства. Он придавал большое значение социальному бытописанию, главам повести, представляющим собою по сути дела физиологические очерки разных сторон деревенской жизни (10, 42—43). Вместе с тем в споре с Самаринным, который упрекал писателей натуральной школы в равнодушии к страданиям народа, Белинский раскрыл значение психологической проблематики в повести Григоровича «Деревня». Он отметил, что «в самой неудавшейся попытке автора повести показать глубокую натуру в загнанном лице его героини видна его симпатия и любовь к простому народу...» (10, 260).

В стремлении к апологии личности крепостной крестьянки Григорович противопоставляет свою героиню всему окружающему

---

<sup>31</sup> О воздействии художественной системы Гоголя на Достоевского и о полемике молодого Достоевского с его учителем писал ряд исследователей. Укажем некоторые работы этого плана: *Виноградов В. В.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и «натуральная школа», с. 101—120, 150—187, 225—227; *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии). — В кн.: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 198—226; *Кирпичин В. Я.* 1) Ф. М. Достоевский. Творческий путь. М., 1960, с. 227—261; 2) Достоевский и Белинский. Изд. 2-е. М., 1976; *Фридляндер Г. М.* Реализм Достоевского. М.—Л., 1964, с. 54—60; *Боцаров С. Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому. — В кн.: Смена литературных стилей. М., 1974, с. 17—57.

ее обществу. Акулина испытывает двойной гнет — социальный и семейный, и писатель ставит ее в центре двойной цепи конфликтов. Несмотря на то, что многие черты героини, ее «исключительность», ее экзальтированность и противопоставленность среде обнаруживали генетическую связь этого образа с романтической литературой и что попытка заглянуть в духовный мир крестьянской женщины Григоровичу не удалась, сама задача, которую перед собою поставил писатель, — создать «жоржзандистскую» повесть с крестьянкой в качестве главной героини — свидетельствовала о возникновении в недрах натуральной школы новых устремлений.

Социальные конфликты повести строились на признании антагонистичности общества закономерностью современного бытия. Повесть «Деревня» чувствительнее многих критических и полемических выступлений задела славянофилов, так как в ней жизнь современной деревни рассматривалась как трагическая, разрываемая антагонистическими противоречиями и конфликтами. Консерватизм славянофильских теоретиков оскорблялся изображением помещика как социальной маски, которая характеризуется исключительно теми далеко не положительными чертами, которые выступают на передний план при общении его с крестьянами. Доброта помещика по ходу сюжета неизменно оборачивается в повести Григоровича равнодушием или себялюбивым желанием покрасоваться и развлечься; филантропия — бездумным прожектерством, маниловской сентиментальностью, капризом. Разделенность, обособленность сословий представляла в ней как коренная особенность крепостнического общества, неразлучного со злом, насилием и несправедливостью. Из общей резко отрицательной оценки быта крепостной деревни не выпадала данная в повести характеристика патриархальной семьи. В изображении Григоровича отношения в крестьянской семье подчинены материальным, экономическим соображениям. Между бедными и богатыми крестьянами лежит резкая социальная грань, брак и в крестьянской среде — сделка, основанная на практическом расчете. По господской воле водворенная в богатую семью бесприданница Акулина становится в ней безответной, бесправной батрачкой, рабой своего крепостного мужа.

Сострадание к маленькому человеку, «героецентризм» в «Деревне» Григоровича выразились в том, что он избрал самого угнетенного человека в качестве главного лица, через которое характеризуется быт целой социальной сферы — крепостной деревни.

Эмоциональный строй повести определялся целью трагических обстоятельств, из которых складывается жизнь героини и которые не оставляют надежды на возможность улучшения ее участи в любой момент этой жизни. Мало того, конец повести с очевидностью показывает, что и дочь Акулины не избежит судьбы, сходной с судьбой матери. При таком изображении героини, пред-

ставляющей крепостной народ, все внимание автора было сосредоточено на гнетущих ее обстоятельствах. Недостаточно убедительная характеристика ее личности собственно не была серьезным изъяном повести. В отличие от Достоевского Григорович делал упор не на анализ внутреннего мира маленького человека, а на изображение форм его угнетения. Ему было важно подчеркнуть идеальность натуры героини, чтобы исключить малейшую возможность истолкования ее горестей как заслуженных, возникших по ее собственной вине. Жизнь Акулины должна была восприниматься как воплощение современного положения закрепощенного крестьянина и осуждение крепостного права как народного бедствия.

Ту же идею сходными художественными средствами Григорович выразил и в следующей своей повести — «Антон Горемыка» (1847), — высоко оцененной Белинским и понятой и принятой уже всеми литераторами натуральной школы.

Герой недаром назван «горемыкой»: он отделен от среды крестьян — своих односельчан — горем, которое на него обрушилось, бедностью, и хотя его несчастья типичны, он особенно несчастлив среди несчастных односельчан. Цепью неудач и бед он вырван из обычного, такого, как у других крестьян, положения и не может вернуться к прежнему состоянию. Писатель показывает, что при современном положении крепостного крестьянина любая неудача или беда нарушает неустойчивое равновесие, дающее ему возможность существовать. Беда, постигшая работающего мужика Антона, может обрушиться на каждого крестьянина, и несмотря на это Антон не встречает помощи и поддержки у соседей. В сочувствии к нему как одинокой и страдающей человеческой личности выражается гуманизм писателя.

Для Григоровича представление о раздробленном, «ячеистом» строении общества и мысль о разъединенности людей в современном мире оставались исходными положениями при изображении деревни и в «Антоне Горемыке». Вместе с тем в характеристике героя намечался новый аспект, обративший на себя внимание читателей.

Судьба этого крепостного крестьянина рисуется как значительное явление, подлинная трагедия; «мелкие», ежедневные «неприятности» — требование заплатить недоимку, долг, кража лошади и т. д. — приравниваются к трагическим ситуациям, достойным изображения в драме и эпосе. Белинский писал о Григоровиче: «... его два последние опыта „Деревня“... и в особенности „Антон Горемыка“... идут гораздо дальше физиологических очерков. „Антон Горемыка“ — больше, чем повесть: это роман, в котором все верно основной идее, все относится к ней... Несмотря на то, что внешняя сторона рассказа вся вертится на пропаже мужицкой лошаденки; несмотря на то, что Антон — мужик простой, вовсе не из бойких и хитрых, он лицо трагическое в полном значении этого слова» (10, 347).

Изображение судьбы простого человека — крепостного — в аспекте высокой трагедии было дано Герценом в повести «Сорока-воровка». Повесть эта, написанная в январе 1846 г., была опубликована только в 1848 г. Таким образом, она создавалась прежде «Деревни» Григоровича, но вошла в литературу значительно позже и воспринималась на фоне впечатлений от крестьянских повестей Григоровича и социального психологизма Достоевского.

Можно обнаружить сходство между проблематикой «Сороки-воровки» Герцена и «Деревни» Григоровича. Обе повести рисуют историю жизни крепостной женщины, судьба которой «вырублена» баринном (по выражению пословицы, предпосланной в качестве эпиграфа к одной из глав «Деревни»). Оба писателя ставят перед собою цель показать душевную топкость своей героини, обреченной на участь рабы и раннюю гибель, оба полемизируют со славянофильской концепцией, согласно которой патриархальные отношения способствуют сохранению устоев семьи и народной нравственности. Известное сходство можно усмотреть в повышенной эмоциональности, патетичности рассказа о судьбе героинь той и другой повести. Однако наряду с этими чертами, сближающими два произведения натуральной школы второй половины 40-х гг. и выражающими существенные общие тенденции литературы этих лет, можно отметить и резкое различие подхода писателей к изображаемым явлениям и своеобразии художественной манеры каждого из них.

В повести «Сорока-воровка» — произведении лаконичном и небольшом по объему — достаточно определенно выразилась творческая индивидуальность Герцена. Писатель, сила которого, по мнению Белинского, состояла в «могуществе мысли» (10, 318), Герцен пронизал свою повесть политическими и социальными идеями. К повести «Сорока-воровка» можно с полным основанием отнести сказанные по поводу романа Герцена «Кто виноват?» слова Белинского о том, что писатель «чуждо умел довести ум до поэзии, мысль обратить в живые лица, плоды своей наблюдательности — в действие, исполненное драматического движения» (9, 396).

Полемика со славянофилами, которая в повести Григоровича «Деревня» проявилась в том, как изображались взаимоотношения членов крестьянской семьи, в «Сороке-воровке» Герцена стала важным композиционно-структурным элементом.

Действие повести начинается эпизодом спора. Этот эпизод, занимающий значительную часть повести, представляет собою не введение, цель которого — создать «предлог» для дальнейшего повествования, и не облеченную в форму диалога авторскую декларацию, а живую реальную сцену. Герцен впервые в литературе изображает спор славянофилов и западников, передает атмосферу идейных сражений его современников.

Участники спора, изображенного им, — красноречивые диалектики, остроумные полемисты. Начав разговор с частного, каза-

лось бы, случайного вопроса о том, почему на русской сцене нет больших трагических актрис, они восходят от этого вопроса к все более и более общим проблемам и в конечном счете противопоставляют друг другу целые идеологические системы.

Герцен не спешит высказать свое отношение к этим системам, заявить свою позицию. Сюжет первого эпизода повести — спор молодых людей разрешается неожиданным вторжением нового лица, не только не участвовавшего в разговоре, но даже не слышавшего его. Это лицо все участники спора единогласно избирают «непогрешающим судьей».<sup>32</sup>

Не отвечая на его вопрос: «О чем это вы так горячо проповедуете?», — т. е. не разъясняя вошедшему всю глубину своих разногласий и всю разветвленность спора, они задают ему исходный вопрос своего разговора, вопрос о возможности существования в России трагической актрисы.

Герцен не описывает посетителя, непререкаемый авторитет которого признается всем обществом. Он «представляет» его глухо: «один известный художник»;<sup>33</sup> однако дает понять, что это «свой» человек среди собравшейся молодежи, но не принадлежащий к ней ни по возрасту (один из присутствующих шутливо напевает, поощряя его говорить: «Расскажи нам о себе, дедушка»), ни по жизненному опыту, ни по социальному происхождению. Молодые спорщики упоминают о соседях по имению, о светском быте столичного дворянства, а после первых же фраз их «арбитра» становится ясно, что он актер, много скитавшийся по провинции и вынесший тяжелые воспоминания из своих скитаний. Да и самое его отношение к вопросу, поставленному перед ним, носит другой характер, чем у молодых людей. Они мыслят отвлеченно, подходят к каждой проблеме как теоретики, философы. Он исходит из жизненного опыта. Его умственному взору ответ на поставленный вопрос является в образе реальной женщины, судьба которой его глубоко взволновала и навсегда оставила след в его памяти.

Так исторически конкретное изображение философского спора 40-х гг. дополняется фигурой «известного художника» — столь же конкретной.

Посвящение повести М. С. Щепкину и «украинский» колорит эпитафии, предпосланного ей, намекали на идентичность рассказчика дальнейшего эпизода повести, друга молодых теоретиков, и знаменитого комика, много лет выступавшего на сценах юга страны, — Щепкина.

Таким образом, в повести «Сорока-воровка» проявляется другая особенность творчества Герцена: реальная жизнь в ее непосредственных, конкретных, а подчас и уникальных проявлениях осмысливается писателем как материал искусства, неповторимые характеры выдающихся людей становятся предметом его размыш-

<sup>32</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 4. М., 1955, с. 218.

<sup>33</sup> Там же.

лений, анализа и эстетического созерцания. Появление актера, известного художника, композиционно в повести служит соединяющим звеном между теоретическим спором и своеобразной вставной новеллой о русской трагической актрисе.

«Исключительный», гениальный рассказчик Щепкин ведет повествование о гениальной актрисе, о ее личной судьбе — и в этом рассказе находят свое отражение и свой ответ все те вопросы современности, которые возбудили спор в кругу молодежи. Судьба гениальной актрисы оказывается такой же, как судьба любой крепостной женщины, — барин напоминает ей, что она не более как его «крепостная девка», и, вникнув в смысл ее истории, слушатели и читатели не могут не понять, что вопросом всех вопросов современной русской жизни является крепостное право.

Вместе с тем самый тот факт, что о страданиях человека из народа говорит гениальный простолюдин и что в качестве представителя крепостных рабов изображается гениальная личность, служит выражением взгляда писателя на народ. Именно в народе, в его одаренности, нравственной независимости, стойкости и способности не мириться с обстоятельствами, как можно понять, оценив историю героини, таятся залоговые новые отношения, будущего страны. История Анеты, как называет крепостную актрису рассказчик по роли, которую она исполняла, «корректирует» многие декларации участников спора. Она свидетельствует о том, что патриархальные отношения и следование традициям не спасают от разврата, не обеспечивают строгости нравов, ибо сторонники традиций игнорируют права личности и утверждают авторитет власти господина. Молодой славянофил провозглашает, что русская женщина призвана ограничить свою деятельность рамками семьи. Жизненный опыт Щепкина говорит о другом: он видел страстный творческий порыв простой русской женщины, был свидетелем огромного эмоционального и нравственного воздействия ее таланта на неблагодарную, специально отобранную хозяином театра — «меценатом»-крепостником — аудиторию. Отвечает история Анеты и на умный и язвительный монолог западника, доказывавшего, что в России нет трагических актрис, так как дворянство, погрязшее в крепостничестве и пошлости, не может испытывать больших трагических эмоций. Рассказ Щепкина раскрывает глубину трагических переживаний народа и дает понять, что именно народная среда богата и дарованиями и жизненным опытом, необходимым художнику.

Так без деклараций и дидактических монологов опыт старика-рассказчика вносит коррективы в теоретические рассуждения его молодых друзей. Сама действительность говорит за себя. Впечатление того, что действительность в ее непосредственных, жгучих по своему драматизму проявлениях вторгается в разговор в литературном салоне, усиливалось в повести тем обстоятельством, что в воспоминания-новеллу Щепкина была включена другая новелла-воспоминания — рассказ самой Анеты о ее жизни. Трагическая



история крепостной актрисы передается старым актером так, как она была услышана им из ее собственных уст. Подобная форма давала возможность заглянуть в душу героини, приобщиться к ее переживаниям, к ее образу мыслей.

Достоевский раскрыл внутренний мир маленького, забитого и скромного человека, бесправного петербургского бедняка и показал всю сложность его психической жизни («Бедные люди»). Григорович сделал робкую попытку показать сознание «загнанной», темной крестьянской женщины («Деревня»). Герцен приоткрыл завесу над миром мыслей и переживаний героической, гениальной натуры из народа.

В качестве идеального представителя народа он изобразил не кроткого и незлобивого труженика, покорно принимающего навязанные ему социальным строем жизни обстоятельства, а творческую, независимую натуру, бросающую вызов самому принципу барской власти и предпочитающую смерть неволе.

Нетрудно заметить, сколь значительным явлением в литературе натуральной школы была повесть «Сорока-воровка», как далеко ушел Герцен от Григоровича в своем сочувствии закрепощенному народу. Однако стремление найти в народной среде идеальный характер, отражающий исторически сложившиеся особенности национальной жизни, было не чуждо и Григоровичу. Чуткий и внимательный к потребностям времени художник, он сделал впоследствии попытку создать в романе «Рыбаки» сильный характер, воплощающий героические черты народа. Герцен оказался тем критиком, который с особым интересом и сочувствием отнесся к этой попытке и написал статью «О романе из народной жизни в России (письмо к переводчице «Рыбаков»)».

#### 4

Обратясь в начале 50-х гг. к жанру романа, Григорович развил в нем черты повествования, которые Белинский ценил в его повестях из народной жизни и считал залогом перехода писателя к крупным эпическим формам. В романе «Переселенцы» (1855—1856) писатель повторяет ситуацию, изображенную в «Деревне»: рисует несчастье и гибель крестьянина, жизнь которого «выкроена» по барской прихоти. И в этом романе и в романе «Рыбаки» (1853) Григорович характеризует уже крестьянство иными чертами, чем в повестях, он видит крестьян более способными к объединению, к взаимной помощи, но и в его романах тема общности, единства народа в труде, борьбе, взаимопомощи не становится существенным элементом. Более того, в «Рыбаках» главным содержанием является разрушение патриархальной семьи, распад замкнутого, веками сохранявшего свою прочность единства крестьянского рода, спаянность которого скреплялась общим, традиционно организованным трудом.

В «Рыбаках» народная среда — патриархальный крестьянский мир — воплощена в эпически укрупненном, монолитном образе главы патриархальной семьи, рыбака Глеба Савиновича. Считая, что крепостное право разъединяет сословия, противопоставляет людей друг другу, Григорович пытался в «Рыбаках» рассмотреть народный мир вне крепостного права. В этом романе он изобразил быт свободных от крепостной зависимости рыбаков и поставил перед собой задачу показать те процессы, которые происходят в народной среде как таковой. Драматизм повседневного течения жизни народа, борьба за существование, которая стала важнейшей проблемой в литературе «народного реализма» в 60-е гг., составляет существенный элемент содержания романа «Рыбаки». С крестьянским трудом, с традиционными его особенностями писатель связывает патриархальные формы быта и семейственности.

Ему представляется, что, подобно тому как вечна и неизменна эпопея борьбы крестьянина с природой и общения с ней, как вечен и непреходяще ценен трудовой опыт, накопленный поколениями крестьян, так незыблемы должны быть и формы семейного быта народа, созданные им суровые отношения, без сохранения которых невозможно продолжение извечных «отношений» человека с природой. В качестве силы, расплывающей патриархально-семейные узы и подрывающей таким образом основы труда и быта крестьянства, в романе выступает «непокорство» молодого поколения, испытывающего пагубное, разлагающее влияние города, фабрики. Писатель как бы забывает о том, что сам он наблюдал еще в 40-е гг. и показал в повестях этого времени процесс проникновения кулака — торговца и скупщика — в деревню. Теперь главным источником влияния стяжательства и аморализма на крестьянство он считает фабрику, активизирующую злую волю «беспокойных» натур. Григорович находит в народной среде два взаимно полярных типа: кроткий и хищный. Оба эти характера органически присущи ей, хотя кроткий характер, несущий начала семейственности, созидания, труда и преданности земле, — коренной и основной народный тип. Однако существование беспокойного, «демонического» характера в народной среде делает особенно опасными неблагоприятные, разлагающие влияния на нее, в частности влияние буржуазных отношений. Если Глеб Савинович воплощает единство патриархального быта, исторически сложившиеся общие черты крестьянина, то многие герои романа выражают антагонизм сил созидания и разрушения внутри патриархального мира; характеристика кроткого и хищного типа дается посредством взаимного сопоставления и противопоставления, и на их столкновениях основывается сюжет романа. Выявление в народной среде двух антагонистических типов составило основу повествования в романе Григоровича «Рыбаки». Такой метод изображения народных характеров Григорович применил здесь впервые; впоследствии он получил широкое распространение как в произведениях, рисующих народную жизнь, так

и в теоретических и критических статьях. Большое значение для становления и формирования литературы, изображающей народ, имела и попытка Григоровича рассмотреть историю крестьянской семьи во времени, увидеть конфликты, присущие народной среде в ее самобытном, свободном от воздействия крепостничества развитии.

Если в повести «Антон Горемыка» Григорович показал, что мужика должно «писать во весь рост, не только с любовью, но с уважением и даже трепетом»,<sup>34</sup> и тем самым способствовал утверждению мысли о недопустимости крепостничества, то фигура Глеба Савиныча, ставшая центром трагедии крестьянской семьи, в которой обозначился распад патриархальных устоев быта, выражала страх перед наступлением буржуазных отношений. Проблематика романа Григоровича характерна для новой эпохи — эпохи так называемого «мрачного семилетия». В период реакции, отделившей конец 40-х гг. с его многозначительными историческими событиями — подавлением революций в Европе, смертью Белинского, арестом и осуждением петрашевцев — от общественного подъема второй половины 50-х гг., в литературе, задавленной цензурным террором, зрели новые идеи, мужали новые дарования.

Вопрос о буржуазном развитии, о соотношении европейской и русской жизни, вставший перед некоторыми писателями уже в 40-е гг., в начале 50-х гг. по-новому открывался в творчестве Островского, волновал Григоровича, Писемского, Гончарова, Салтыкова, Герцена.

Социально-политическая мысль, навеянная мировыми событиями, проникла в литературу. Стремление выразить большие эпохальные и национальные проблемы непосредственно в художественном творчестве, сквозь призму размышления о них показать ежесдневный быт народа привело к эволюции наиболее распространенных литературных жанров, в частности очерка.

Наблюдение народной жизни в конце 40-х—начале 50-х гг. и стремление увидеть за современным ее состоянием пути ее дальнейшего развития приводят Григоровича сначала от очерка к повести, выражающей нетерпимое отношение автора к крепостному праву, а затем к роману из народной жизни, в котором осуждение крепостного права сплетается со страхом перед разрушительным воздействием промышленности и города на деревню. Своеобразную эволюцию очерка под влиянием все глубже проникающей в него «общей» мысли, концепции русской жизни можно проследить в творчестве Тургенева. Под пером Тургенева очерк переродился в лирический и сатирический рассказ, связанный с другими рассказами единством предмета и ракурса изображения. Так из первоначального зерна, очерка «Хорь и Калпыч» (1847), вы-

<sup>34</sup> Толстой Л. П. Полн. собр. соч. (юбилейное), т. 66. М., 1953, с. 409.

росли «Записки охотника» — не роман, но цикл очерков, некое единое повествование, не имеющее единого сюжета.

Уже в рассказе «Хорь и Калиныч» Тургенев увидел крестьянство как «мир», как национальное, социальное и культурное единство. Хорь и Калиныч — яркие индивидуальные характеры. Писатель противопоставляет их. Они антиподы во всем: один беден, другой богат, один практический деятель, другой мечтатель и поэт, и т. д. Однако это характеры взаимно дополняющие: Хоря и Калиныча связывает дружба, стремление к общению, к взаимному духовному обогащению. От рассказа к рассказу, рисуя многообразие народных характеров, развертывая через судьбы крестьян картину бытия земледельцев Орловской и Курской губерний, Тургенев создает поэтический образ народного мира.

«Записки охотника» Тургенева — книга, ведущая свой генезис от «Мертвых душ», — в значительной степени противостояли поэме Гоголя. В «Записках охотника» также были очерчены «мертвые души», населяющие дворянские усадьбы, даны сатирические портреты типичных представителей поместного дворянства. Однако важнейшая конструктивная особенность этой книги состоит в том, что рядом с сатирическими образами носителей социального зла стоят «живые души» страдающих крестьян, исполненных высоких нравственных качеств, прекрасные, как сама природа, и страдающие от социального неустройства, что на этих героев перенесен главный интерес повествования. Автор, лирический голос которого произносил окончательный приговор над героями в «Мертвых душах», в «Записках охотника» обретает конкретность. Вместо всеобъемлющего, всеосозерцающего Поэта, в которого вся Россия «вперила свои очи», в «Записках охотника» повествователь действует в качестве одного из героев. Ему дана четкая социальная характеристика (он — барин), его взгляды, даже его психологические особенности выявляются во взаимоотношениях с другими героями книги. Он осуждает одних людей, с которыми встречается в своих блужданиях и поездках по родному краю, и проникается любовью и уважением к величю, нравственной чистоте и поэтической одаренности других. Обличение пороков крепостнической действительности сочетается в «Записках охотника» с лирическим изображением, любованием родной природой и народными типами.

Гуманистический лиризм «Записок охотника» органически вырос из реализма натуральной школы. Знаменательно, что выход в свет «Записок охотника» отдельным изданием в 1852 г. и опубликование Тургеневым статьи-некролога, в котором он стремился объяснить историческое значение Гоголя, совпали во времени и были восприняты обществом и властями как программные выступления писателя. Много размышляя над творчеством Гоголя после его смерти, Тургенев в духе критики Белинского решительно отвергал «тенденции примирения», которые находил во второй части «Мертвых душ», опубликованной в 1855 г.

Преданность «обличительному» направлению и сатирическому аспекту изображения действительности, борьба за последовательное развитие аналитических принципов в литературе и страстные поиски реально осуществимого идеала приводили к усвоению и переосмыслению писателями натуральной школы важнейшей идейно-типологической проблемы литературы предшествующего периода — проблемы сильной личности, несущей в себе самой начало отрицания. Имея в виду именно эту сторону творчества писателей 40-х гг., А. Григорьев утверждал, что они «дополнили» Гоголя Лермонтовым.<sup>35</sup>

К герою мысли — дворянину-протестанту деятели натуральной школы применили свой метод социального анализа.

Еще Лермонтов в «Герое нашего времени» рядом с титанической фигурой Печорина поставил образ пошлого молодого дворянина Грушницкого, который, принимая позу романтического отрицателя, является наивным низменным циником, эгоистом с непомерными претензиями.

«Печорины» второй половины 40-х—начала 50-х гг. зачастую низведены до уровня Грушницкого. Авторы подчеркивают либо безыдейность их протеста, их конфликта со средой («Бреттёр» Тургенева, 1847, «Богатый жених» А. Ф. Писемского, 1851—1852, и др.), либо беспочвенную «мечтательность» их устремленности к идеалу, их отрешенность от жизни и ее развития («Тарантас» Соллогуба, 1845; «Родственники» И. И. Панаева, 1847; «Идеалист» А. В. Станкевича, 1851, и др.). Даже в том случае, когда такое «снижение» героя не входило в расчеты автора, оно объективно ощутимо в образах протестующей личности, созданных в конце 1840-х—начале 1850-х гг. Н. Г. Чернышевский заявил в критической статье, посвященной творчеству Авдеева, что герой романа «Тамарин» (1852) — «Грушницкий, явившийся г. Авдееву во образе Печорина».<sup>36</sup>

Печорин как мерило, которым оценивается интеллектуальный герой, постоянно присутствует в произведениях 40-х—начала 50-х гг.; сравнение с ним является основанием оценки, масштабом значения изображаемой личности и ее «направления». Наряду с многочисленными повестями о героях, лишь поверхностно усвоивших идеи времени и фатально поддающихся под власть рутины,<sup>37</sup> возникали произведения о положении одаренной натуры, яркой индивидуальности в современном обществе. Своеобразно и сложно, в тесной связи с комплексом проблем,

<sup>35</sup> Григорьев А. Полн. собр. соч. и писем, т. 1. Пг., 1918, с. 125—127.

<sup>36</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, с. 214.

<sup>37</sup> Анализ этой линии повести натуральной школы см.: Манн Ю. Утверждение критического реализма. Натуральная школа. — В кн.: Развитие реализма в русской литературе, т. 1. М., 1972, с. 237—248; Кийко Е. И. Сюжеты и герои повестей натуральной школы. — В кн.: Русская повесть XIX века. Л., 1973, с. 267—296.

касающихся развития общества, материального и духовного прогресса, ставится этот вопрос в «Обыкновенной истории» Гончарова (1846).

Гончаров — писатель-социолог, представитель гоголевского направления. Он не только не претендует на образное воплощение идеала, но рассматривает опыты в таком роде как порождение фантазии людей, психический склад которых соответствует романтическому стилю, людей провинциальных, архаических. Гипертрофия значения любовного чувства соответствует, по мнению Гончарова, патриархально-крепостническому складу жизни, при котором изолированность семейных очагов и деревень, ограниченность и простота потребностей натурального хозяйства определяют близость людей к природе, к изначальным, элементарным формам бытия. Стремление к идеалу и литературный романтизм воплощались у Гончарова в тине патриархального «невежды» (ср. слова Пушкина о поэте Ленском: «он сердцем милый был невежда»), сельского мечтателя-романтика. Социально конкретизировалась у него и идея прогресса. Эта идея утратила у Гончарова отвлеченный характер и абсолютное значение. В его произведениях, и в частности в «Обыкновенной истории», в качестве представителя прогресса выступил делец, преследующий собственную выгоду, но способный служить и общему практическому делу. Чиновник или предприниматель — по своей психологии он буржуа, воистинный носитель идеи «дела», новых, более «организованных» форм общежития, более обезличенного и более деятельного образа жизни. Противопоставление отвлеченного мышления живой жизни, характерное для ряда повестей 40—50-х гг., у Гончарова заменяется социальным противопоставлением патриархального романтико-идеалистического сознания современному буржуазно-деловому. Обретя конкретное социальное наполнение, идея развития получает у Гончарова и реальное ограничение, лишается своей абсолютности. В «Обыкновенной истории» Гончарова сопоставлены и противопоставлены два бытовых уклада. Писатель убежден, что патриархальный быт уходит в прошлое, что его неизбежно должно сменить общество предпринимателей, «деловых людей». В произведении Гончарова соотнесены петербургская буржуазная цивилизация и патриархально-феодалные отношения, а также и человеческие типы буржуазного дельца и идеалиста-помещика, захолустного жителя. Люди буржуазного типа — петербургские чиновники-карьеристы и фабриканты уверены, что их жизнь разумна и естественна, но деревенские жители, воспитанные в традициях патриархального быта, видят темные стороны этого «усовершенствованного» существования и во многом судят о нем верно. Будущее за буржуазной прозой, она выражает прогресс; но исторически отменяя старые формы жизни, человечество отменяет и порожденную ими цивилизацию и ее ценности. Достигая нового, оно теряет часть приобретенного прежде. Палкий, архаичный романтик, не наде-

ленный у Гопчарова чертами идеального героя, в его произведении тем не менее добрее, ближе к природе, чем носитель исторического прогресса — деятельный современный человек. Подходя социально-аналитически к самой идее прогресса, Гончаров по-повому переосмыслил тип идеалиста — человека, «отставшего от века». Подобного героя он осветил двойственно. Ироническое отношение к его идеалам, решительное и бесповоротное признание их обреченности сочетается у писателя с сочувствием, со значительной долей признания их нравственного достоинства. Соответственно русский идеалист-романтик наделяется в «Обыкновенной истории» чертами простодушия и непосредственности. Так в литературе 40-х гг. рядом с традиционным образом «гордого» человека — идеалиста возникает новый тип: смиренный наивный идеалист.

Черты наивного романтизма приданы герою-идеалисту и Герцем в «Кто виноват?». В этой повести, значение которой для литературы 40-х гг. и дальнейшего литературного развития трудно переоценить, Герцено противопоставил двух героев мысли, представляющих как бы два типа носителей современного интеллектуального развития, и «измерил» их друг другом. Круциферский — отвлеченный идеалист-мечтатель, жаждущий гармонии. Мыслимое воплощение его романтического идеала — идиллия. Отрыв его мечтаний от действительности делает для него равно недоступными и прогнозы дальнейшего развития общества и приобщение к прозаической дисгармоничной реальности. Он может существовать лишь в искусственно созданном заповеднике семейной жизни, отгороженной от исполненных конфликтов общественного бытия, которое в своих реальных, недоступных идеальному сознанию формах воплощает идею развития. Мечта Круциферского об идиллии среди дисгармоничного мира оказывается такой же эфемерной, как все его мечты. Сознание человека, его духовный мир несут в себе все элементы мировой дисгармонии, так же как и залогов возможной в будущем гармонии. Таким образом, даже между двумя людьми в современном обществе не могут сложиться отношения невозмутимой идиллии. Так в характеристике Круциферского возникает тема наивности его идеализма — он сердцем «милый невежда». Круциферскому противопоставлен Бельтов — герой, воплощающий идею развития и дисгармонии современного общества. В литературе 40-х гг., столь богатой псевдопечоринскими и антипечоринскими фигурами, Бельтов — единственный герой, несущий «печоринскую» традицию и воплощающий ее в высоком трагическом ключе. Бельтову присущ «гигантизм» Печорина, на нем лежит печать «избранничества», отсвет высокой миссии. Вместе с тем Бельтов, как ни один герой 40—50-х гг., проникнут скепсисом, мучительным сознанием своего бессилия, неразрывно связанным с непомерной значительностью задачи, возложенной на него исторической действительностью.

Даже среди произведений натуральной школы роман «Кто виноват?» Герцена выделяется реальностью критического изображения картин низкого провинциально-помещичьего быта. Эта манера изображения действительности имеет огромное значение для характеристики Бельтова и его положения. Быт, окружающий его, не подходит ни под какие определения, не поддается разумному осмыслению. Такова современная русская жизнь. Осмысление ее само по себе является исторической задачей и гражданским долгом лучших умов России.

Решение этой актуальной задачи осложнено для Бельтова тем, что он стоит перед необходимостью сочетать умственную работу, процесс размышлений и создания социально-философских концепций, с непосредственной общественной деятельностью. Необходимость же такой деятельности диктуется и свойствами его особенной личности, и потребностями исторического развития. Вместе с тем условия для практического воплощения его идей еще не сложились, и Бельтов, ощущая всю тяжесть своей миссии, испытывает также невозможность преодолеть сопротивление среды, инерцию косного быта. Все это порождает его гамлетизм.

С того момента, как развитие его мысли, его личности приводит его к необходимости действия, поступков, он ощущает недостаточность самой своей мысли, ущербность ее в самом истоке. Таким образом, трагическое осознание косности действительности совмещается у него с чувством слабости собственных сил, с ощущением неполноты своего знания, относительности своих оценок. Это умение критически подойти к своей личности, к своим оценкам усугубляет полноту его отрицательного направления и более чем что-либо другое говорит о реалистичности исканий Бельтова, о его способности уважать действительность и не только мерить действительность идеалом, но и верить ему идеал.

В лице Бельтова Герцен как бы реабилитировал страдающего от своего практического бессилия трагического героя в качестве героя положительного. Неудовлетворенность собой, внутренняя разорванность, осознание необходимости гражданского — может быть, даже героического — деяния как своего долга и невозможность выполнить этот долг придавала герою Герцена ореол страдания, а сила личности героя и последовательность его отрицательного направления порождали его демонические черты, его исключительность, обрекали его на гордое одиночество. К Бельтову во многом может быть отнесена характеристика, данная Гете Гамлету: «Прекрасное, чистое, благородное, высоко нравственное существо, лишённое силы чувств, без коих не бывает героев, гибнет под бременем, которое ни нести, ни сбросить ему не дано: всякий долг для него священен, а этот тяжёл не в меру».<sup>38</sup> Эта близость образа Бельтова к гамлетическому типу многозначительна.

<sup>38</sup> Гете И. В. Собр. соч. т. 7. М., 1978, с. 199.



В рассказах Тургенева «Гамлет Шигровского уезда» (1849), «Дневник лишнего человека» (1850) и в «Кто виноват?» Герцена анализ «печоринского» типа хотя и сопровождался его осуждением, но давался на фоне оценки политического состояния общества и размышлений о духовной жизни современного поколения мыслящих людей. Эта специфика произведений Герцена и Тургенева о русском Гамлете во многом подготавливала проблематику идейно-психологического романа середины XIX в.

Мы видели, что, сознательно поставив перед собою цель коллективного исследования и литературного анализа социальной структуры современного общества, молодые писатели 40-х гг. раздвинули пределы предмета искусства, развили (в лице Белинского) эстетику реализма, ввели в русскую литературу совершенно новый жанр физиологического очерка. Дальнейшее развитие идей и художественных принципов натуральной школы во второй половине 40-х гг. привело к превращению индивидуального характера «маленького человека», так же как и протестующего дворянина, в средоточие социально-психологических противоречий русской жизни, анализ которых и сообщил повести значение ведущего литературного жанра.

Это, конечно, не значит, что развитие литературы в 1840-е гг. шло однолинейно, что в начале десятилетия не было повестей, а в конце его исчезли физиологические очерки. Любой исторический процесс сопровождается отклонениями, имеет «предвестия» и допускает неравномерность, сохранение «остаточных» явлений. Речь идет о логике развития, о смысле процесса и его ведущих тенденциях.

Расцвет реализма 1860-х гг., новая волна социально-политического очерка, мощная вспышка развития и обновления эпических форм в эту эпоху были бы невозможны без достижений реалистической литературы 1840-х гг.

Предчувствие Белинского, пытливо всматривавшегося в окружавших его молодых писателей и чаявшего найти среди новых имен имя гения, которым можно озаглавить послегоголевский период, оправдалось, но не так, как думал глава и теоретик натуральной школы. Величайшим инициатором литературных событий 60-х гг. стал Тургенев, первым поэтом и главой журналистики — Некрасов, создателями нового типа романа новой эпохи художественного познания человека — Достоевский и появившийся в литературе через несколько лет после смерти Белинского Л. Толстой. Развитие русской литературы во второй половине XIX в. привело к тому, что, сохраняя единство реалистической эстетической платформы, она резко осложнилась по общей своей структуре и новый ее этап не мог быть обозначен одним именем.

Эстетические открытия Белинского неразрывно связаны с живым процессом развития литературы. Будучи идейным главой реалистического направления, его вдохновителем, учителем и нелицеприятным судьей молодых литераторов-реалистов 40-х гг.. Бе-

линский менее всего был доктринером. Когда в начале 50-х гг. А. Григорьев, А. Дружинин и некоторые другие критики предприняли попытку пересмотреть основные положения эстетической теории Белинского и поколебать его авторитет, они прежде всего прибегли к своеобразному полемическому приему — пытались представить Белинского догматиком, критиком, фанатически отстаивавшим одну (сатирическую) линию в литературе в ущерб другим возможным ее направлениям.

Поэтому в высшей степени знаменательно, что в одной из первых крупных своих работ Чернышевский принципиально отстаивал мысль о преемственной связи передовой современной эстетической мысли с «критикой гоголевского периода», произвел строгий исторический анализ идейного генезиса и исторического значения деятельности Белинского.

«Очерки гоголевского периода» (1855—1856) Чернышевского явились первым актом исторической оценки литературы 40-х гг. и вместе с тем актом самосознания новой эпохи.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Авдеев М. В. 628  
   «Тамарин» 628  
 Агин А. А. 601  
 Азадовский М. К. 154, 338  
 Аксаков И. С. 478, 481  
   «Мы все страдаем и тоскуем...» 481  
 Аксаков К. С. 350, 476, 586, 589, 590  
   «Несколько слов о поэме Гоголя „Похождения Чичикова или Мертвые души“» 589  
 Аксаков С. Т. 522, 557  
 Александр I 13, 16, 17, 31, 41, 56, 75, 93, 121, 171, 200, 235, 248, 274, 284  
 Александр II 33  
 Алексеев М. П. 516  
 Алипанов Е. И. 393  
 Анакреон 143  
 Андреев А. М. 515  
 Андроников И. Л. 433  
 Андросов В. А. 359  
 Анненков П. В. 282, 610  
 Антокольский П. Г. 399  
 Антополини Ф. 206  
 Аракчеев А. А. 31, 161  
 Арапов П. Н. 206  
 Аргамаков А. В. 328  
 Ариосто Л. 240  
 Архипов В. А. 196, 198, 199  
 Ахматова А. А. 318  
 Ахшарумов Д. Д. 356, 482
- Базанов В. Г. 36, 43, 158, 164, 331, 337  
 Байрон Дж.-Г. 9, 28, 32, 128, 164, 168, 172, 173, 187, 238, 250—253, 257, 260, 263, 314, 337, 369, 370, 372, 414, 424, 426, 429  
   «Абидосская невеста» 370  
   «Беппо» 493
- «Гяур» 250  
 «Дон-Жуан» 250, 257  
 «Каин» 462  
 «Мазепа» 287  
 «Мелодии» 337  
 «Мрак» 373  
 «Паломничество Чайльд-Гарольда» 9, 250, 251, 253, 268  
 «Сон» 373  
 «Сонет к Шильону» 127  
 «Шильонский узник» 28, 127  
 «By the rivers of Babylon» («Нарекания Вавилонских») 337  
 «By the waters of Babylon» («У вод Вавилонских») 337, 338  
 «Oh! weep for those...» («О, плачь, о тех...») 338
- Бакунин М. А. 350, 353, 359, 477  
 Балакирев М. А. 406  
 Баласогло А. П. 482, 484, 485  
 Бальзак О. де 306, 569  
   «Отец Горио» 306  
   «Философские этюды» («Шагреневая кожа») 562
- Баратынский Е. А. 5, 6, 28, 32, 33, 90, 99, 150, 168, 170, 243, 290, 312, 313, 325—328, 330—333, 336, 338, 340, 342, 345, 358, 360, 365, 370, 380—392, 593  
   «Антикритика» 389, 390  
   «Бал» 371, 389, 390  
   «Богдановичу» 332, 333, 385, 386  
   «Бывало, отрок, звонким кликом...» 391  
   «Вера и неверие» см. «Отрывок»  
   «Весна» 327  
   «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова...» 389  
   «Гнедичу, который советовал мне писать сатиры» 336, 381  
   «Две доли» см. «Стансы» (1823)  
   «Дельвигу» (1819) 381

- «Дельви́гу». (1822) 380  
 «Истина» 386  
 «К чему невольнику мечтания  
 свободы...» 383  
 «Моя жизнь» 380  
 «Наложница» («Цыгалка») 371,  
 389, 390  
 «На посев леса» 391  
 «На смерть Гете» 367, 388  
 «На что вы дни! Юдольный мир  
 явления...» 388  
 «Н. И. Гнедичу» 382  
 «Осень» 391  
 «Отрывок» («Сцены из поэмы  
 „Вера и неверие“») 388  
 «Отчизны враг, слуга царя...»  
 384  
 «Пиры» 326  
 «Послание к барону Дельви́гу»  
 379, 336, 384  
 «Последний поэт» 391  
 «Последняя смерть» 387, 391  
 «Признание» 382, 385  
 «Приметы» 388  
 «Предрассудок! он обломок...»  
 388  
 «Разуверение» 382  
 «Рим» 312  
 «Смерть» 388  
 «Стансы» («Две доли», 1823) 385  
 «Стансы» (1827) 387  
 «Сумерки» 363, 392  
 «Сцены из поэмы „Вера и не-  
 верие“» см. «Отрывок»  
 «Там, где Семеновский полк...»  
 380  
 «Толпе тревожный день приве-  
 тел...» 388  
 «Уныние» 327  
 «Финляндия» 312, 327  
 «Цыганка» см. «Наложница»  
 «Что за звуки? Мимоходом...»  
 391  
 «Эда» 384, 385, 389  
 Барбье А.-О. 373  
 Барков Д. 49  
 Барт Н.-Т. 206  
 «Притворная неверность» 206,  
 222  
 Бартелеми Ж.-Ж. 77  
 «Путешествие молодого Апаалр-  
 сиса по Греции» 77  
 Батеньков Г. С. 150, 178  
 «Одичалый» 178  
 Батерий Ст. 283  
 Батюшков К. Н. 6, 19, 28, 33, 34, 42,  
 44, 47, 52, 78, 79, 88, 95—100, 102,  
 103, 135—149, 161, 168, 180, 215,  
 216, 242, 243, 311, 312, 324, 326,  
 327, 329, 382, 385, 485  
 «Бог» 145  
 «Богине Нсвы» 139  
 «Вечер. Подражание Петрарке»  
 145  
 «Вечер у Кантсмира» 79, 147,  
 179  
 «Воспоминание» 149  
 «К Дашкову» 145  
 «К друзьям» 142  
 «К Петину» 142  
 «К Тассу» 141  
 «Мечта» 140, 144  
 «Мои пенаты» 140, 329  
 «На развалинах замка в Швеции»  
 146, 147, 312  
 «Нечто о поэте и поэзии» 141,  
 143, 146  
 «Н. И. Гнедичу» 145  
 «Опыты в стихах и прозе» 137,  
 179  
 «Переход через Рейн» 312  
 «Послание графу Виельгорскому»  
 145  
 «Послание И. М. Муравьеву-  
 Апостолу» 140, 147—149  
 «Послание к моим стихам» 137,  
 139  
 «Послание к Н. И. Гнедичу» 140  
 «Предслава и Добрыня» 78  
 «Прогулка в Академию худо-  
 жеств» 79  
 «Прогулка по Москве» 78  
 «Путешествие в замок Сирей» 78  
 «Речь о влиянии легкой поэзии  
 на язык» 95, 143, 148  
 «Совет друзьям» 144  
 «Судьба Одиссея» 142  
 «Тень друга» 145  
 «Ты знаешь, что изрек...» 149,  
 216  
 «Умиравший Тасс» 142  
 «Элегия» 144  
 «Элизий» 142  
 Бегичев Д. Н. 522  
 «Семейство Холмских» 522  
 Белинский В. Г. 8, 20, 27, 72, 86,  
 88, 95, 102, 106, 110, 114, 123, 125,  
 127, 134—136, 141, 143, 146—149,  
 179, 182, 191—195, 201—203, 238,  
 247, 256, 258, 305, 343—346, 348—  
 351, 353—355, 358—360, 376, 378,  
 393, 411, 416, 425, 428, 441, 443—  
 445, 447—449, 453, 454, 461, 465, 466,  
 469, 471, 473—477, 480, 486, 487,  
 491, 492, 494—497, 500, 503, 509,  
 511, 516, 517, 531—537, 540—542,  
 545—547, 578—600, 605—615, 617,  
 620, 621, 624, 626, 627, 632  
 «Литературные мечтания» 349,  
 535, 580—582, 584, 586, 587

- «Мысли и заметки о русской литературе» 593  
«О русской повести и повестях Гоголя» 578  
«Письмо к Н. В. Гоголю, 15 июля 1847» 578  
«Стихотворения М. Лермонтова» 447
- Беляев А. П. 174  
Белецкий А. И. 599  
Бенедиктов В. Г. 346, 362, 363, 376—379, 475, 487, 491, 496, 586, 588  
«К черноокой» 372  
«Кудри» 377  
«Море» 376  
«Наездница» 377  
«Пиши поэт! Слагай для милой девы...» 378  
«31 декабря 1837» 378  
«Черные очи» 377
- Бенитцкий А. П. 37  
«Бедуин» 64  
«Ибрагим, или Великодушный» 64  
«На другой день» 64
- Бенкендорф А. X. 521  
Беранже П.-Ж. 414  
Березина В. Г. 36  
Берков П. Н. 20
- Бестужев (Марлинский) А. А. 43, 49, 126, 150, 151, 153—157, 161, 164, 166, 180—185, 188, 221, 245, 252, 258, 333, 339, 340, 346, 372, 376, 380, 383, 384, 426, 502, 503, 507, 512—516, 528, 586, 588  
«Аммалат-бек» 516  
«Вечер на бивуаке» 185  
«Вечер на кавказских водах» 513, 515  
«Взгляд на русскую словесность в течение 1824 года» 126  
«Взгляд на старую и новую словесность в России» 125  
«Второй вечер на бивуаке» 185  
«Дорожные записки» 181  
«Замок Венден» 183  
«Замок Нейгаузен» 183  
«Замок Эйзен» 183, 502  
«Изменник» 184, 185  
«Испытание» 515  
«Кавказские очерки» 516  
«Латник» 513, 515  
«Лейтенант Белозор» 515  
«Листок из дневника гвардейского офицера» 181, 182  
«Мореход Никитин» 515  
«Мулла-Нур» 516  
«Наезды. Повести 1613 года» 513  
«Письмо из Дагестана» 516
- «Поездка в Ревель» 181, 182  
«Ревельский турнир» 183  
«Роман в семи письмах» 185  
«Роман и Ольга» 184  
«Русские повести и рассказы» 503  
«Страшное гаданье» 513, 515  
«Фрегат „Надежда“» 515
- Бестужев М. А. 178, 187, 516  
«Что ни ветер шумит во сыром бору...» 178
- Бестужев Н. А. 49, 166, 180, 186, 187, 502, 516  
«Гуго фон Брахт» 186  
«Об удовольствиях на море» 187  
«Трактирная лестница» 187  
«Шлиссельбургская станция» 187
- Благый Д. Д. 47, 141  
Блок А. А. 98, 118, 431, 464, 466
- Блудов Д. Н. 42  
«Видение в какой-то ограде, изданное обществом ученых людей» 46
- Бобров С. С. 42
- Богданович И. Ф. 95, 182, 332  
«Душенька» 96, 246
- Богдан Хмельницкий 163, 166
- Борис Годунов 26, 84, 85, 163, 274—279, 285
- Борн И. М. 41, 137
- Боровкова-Майкова М. С. 47
- Боткин В. П. 350, 359
- Бочаров С. Г. 295, 618
- Брант Л. В. 613, 614
- Бриксман И. А. 197
- Бродский Н. Л. 414
- Брусилов И. 209  
«Письмо к приятелю о русском театре» 209
- Брусилов Н. П. 37  
«История бедной Марьи» 62  
«Линдор и Лиза, или клятва» 62  
«Мое путешествие, или приключение одного дня» 56
- Брюллов А. П. 593
- Брюллов К. П. 458
- Буало 99, 100  
«Искусство поэзии» 99  
«1-я сатира» 141
- Булгарин Ф. В. 315, 346, 358, 359, 520, 581, 586, 587, 594, 605—609  
«Дмитрий Самозванец» 525  
«Иван Выжигин» 502, 521  
«Мазепа» 525  
«Петр Иванович Выжигин» 502, 521
- Бунина А. П. 168
- Гурбоны, династия 8
- Буташев-Петрашевский М. В. 355, 356, 483

- Бутков Я. П. 595, 602—606  
 «Лепточка» 603  
 «Партикулярная пара» 603  
 «Петербургские вершины» 602, 608  
 «Почтенный человек» 604  
 «Сто рублей» 604  
 Бутурлин Д. П. 58  
 Бухмейер К. К. 338  
 Бюргер А.-Г. 108, 123  
 «Лепора» 122, 124
- Вакенродер В.-Г. 318  
 «Легенда о Рафаэле» 318  
 «Об искусстве и художниках» 366  
 Варламов А. Е. 407  
 Василий III 84  
 Вацуро В. Э. 318, 510  
 Вельтман А. Ф. 72, 525, 581  
 «Кощей бессмертный» 525, 528  
 «Лунатик» 528  
 «Светославич, вражий питомец» 528  
 «Сердце и думка» 529  
 «Странник» 528  
 Веневитинов Д. В. 50, 347, 348, 357, 366—368, 476  
 «Завещание» 367  
 «К Пушкину» 368  
 «Люби питомца вдохновенья...» 366  
 «Новгород» 366  
 «О состоянии просвещения в России» 347  
 «Поэт и друг» 367  
 «Три розы» 367  
 «Я чувствую, во мне горит...» 367  
 Вергилий 109  
 Верховский П. П. 142  
 Веселевский С. Б. 280  
 Веселовский А. Н. 108  
 Вигель Ф. Ф. 45, 106, 123  
 Вилад К.-М. 109  
 Вильмен А.-Ф. 358  
 Виноградов Б. С. 431  
 Виноградов В. В. 21, 460, 513, 614, 618  
 Винокур Г. О. 277  
 Винья А. де 462  
 «Элоа» 462  
 Вите Л. 525  
 Вовенарг Л. 382  
 Воейков А. Ф. 40, 44, 96, 98, 100, 101, 332, 505  
 «Дом сумасшедших» 100  
 Волконская З. А. 367  
 Волкопский М. С. 236  
 Волконский С. Г. 236
- Володин А. И. 416  
 Вольтер Ф.-М.-А. 78, 79, 242, 423  
 «Орлеанская девственница» 423  
 «Телема и Макар» 388  
 Воронцова-Дашкова Е. Р. см. Дашкова Е. Р.  
 Востоков А. Х. 41, 44, 93, 94, 96, 102  
 «История и баснь» 94  
 «Ода времени» 93  
 «Ода счастью» 93  
 «Опыты лирические» 93  
 «Повислад и Зора» 93  
 Врубель М. А. 464  
 Вссволожский Н. С. 49  
 Вяземский П. А. 19, 26, 28, 47, 71, 88, 98, 150, 164, 227, 252, 256, 325, 334—336, 358, 360, 378, 387, 394, 395, 534  
 «Негодование» 336  
 «Первый снег» 335  
 «Сибиряку» 336  
 «Уныние» 335
- Гагарин Г. Г. 606  
 Галактионов С. Ф. 593  
 Гальберг И. И. 41  
 Гальм Фр. см. Мюнх-Беллингаузел Ф.  
 Ган Е. А. 516  
 Гебель В.-А. 44, 341  
 Гегель Г.-В.-Ф. 348, 350, 353, 411, 415—417, 458, 535, 561, 613  
 Гейне Г. 475, 480, 484  
 Гельвеций К.-А. 229  
 Гердер И.-Г. 21, 238, 348, 357, 544, 560, 567  
 «Дневник моего путешествия» 544  
 Герцен А. И. 19, 170, 187, 249, 348, 350—354, 359, 361, 411, 414, 416, 421—423, 427, 445, 454, 465, 483, 484, 497, 558, 559, 587, 589, 597, 607, 622, 626  
 «Былое и думы» 351, 353, 413, 445  
 «Капризы и раздумья» 497, 608  
 «Кто виноват?» 355, 611, 621, 630, 632  
 «О месте человека в природе» 416  
 «О развитии революционных идей в России» 423  
 «Письма об изучении природы» 353  
 «Сорока-воровка» 63, 611, 621, 624  
 Герштейн Э. Г. 318  
 Геснер С. 341  
 Гете И.-В. 105, 108, 168, 173, 260, 267, 326, 366, 375, 631  
 «Лесной царь» 123  
 «Рыбак» 123  
 «Фауст» 462

- Гизо Ф.-П.-Г. 287, 288  
 Гиллельсон М. И. 48, 534  
 Гинзбург Л. Я. 99, 325, 412, 476, 486  
 Гиппиус В. В. 36, 498, 547, 569  
 Гладков Ф. В. 400  
 Глазунов А. К. 395  
 Глебов 396  
 Глипка М. И. 407  
 Глипка С. Н. 38, 58, 76  
 «Русские исторические и нраво-учительные повести» 75  
 Глинка Ф. Н. 44, 49, 57—59, 150, 152, 153, 157—159, 330, 337, 340, 341, 395  
 «Вельзен, или Освобожденная Голландия» 152, 158  
 «Горе и благодать» 159  
 «Зинобий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малорос-сия» 77, 78  
 «Опыты аллегорий, или иносказа-тельных описаний в стихах и в прозе» 159  
 «Опыты священной поэзии» 159  
 «Письма к другу» 77  
 «Письма русского офицера» 57—59, 181  
 Гнедич Н. И. 42, 44, 49, 94, 95, 122, 137, 138, 150, 162, 170, 252, 253, 330—332, 337, 342, 381  
 «Дон Коррадо де Геррера» 66  
 «О назначении поэта» 162  
 «Перуанец к испанцу» 95  
 «Рождение Гомера» 332  
 «Рыбак» 331, 341  
 Гоголь Н. В. 6, 18, 33, 72, 131, 132, 202, 238, 240, 305, 323, 338, 344, 346, 348—350, 354, 358, 360, 361, 449, 461, 471, 507, 512, 517, 519, 526, 529, 530—579, 583—585, 588, 590—597, 601, 605, 609, 628  
 «Арабески» 437, 503, 514, 539, 541, 542, 560  
 «Вечера на хуторе близ Дп-каньки» 51, 503, 505, 508, 510, 530, 531, 536—539, 544  
 «Вечер накануне Ивана Купала» 538  
 «Вий» 538  
 «В чем же наконец существо русской поэзии» 532  
 «Выбранные места из переписки с друзьями» 531, 532, 577, 578, 583  
 «Ганц Кюхельгарген» 530  
 «Гетьман» 503, 530  
 «Записки сумасшедшего» 318, 456, 539—541, 574, 618  
 «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» 538  
 «История Украины» 543, 546  
 «Картины мпра» 561  
 «Коляска» 360  
 «Майская ночь» 537, 538  
 «Мертвые души» 295, 299, 531, 532, 547, 548, 562, 565—574, 577, 584, 589, 607, 627  
 «Миргород» 503, 538, 541, 543, 585  
 «Невский проспект» 539, 540, 585, 587, 618  
 «Несколько слов о Пушкине» 531  
 «Нос» 360, 539, 540  
 «Ночь перед Рождеством» 538  
 «О преподавании всеобщей исто-рии» 542  
 «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления „Ревизора“...» 553  
 «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Ни-кифоровичем» 71, 538  
 «Портрет» 539, 540, 618  
 «Преуведомление для тех, кото-рые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“» 559  
 «Пропавшая грамота» 559  
 «Развязка „Ревизора“» 556, 557  
 «Ревизор» 201, 531, 539, 548—560, 562—566, 569  
 «Сорочинская ярмарка» 538  
 «Старосветские помещики» 538, 539  
 «Страшная месть» 538, 618  
 «Страшный кабан» 530  
 «Тарас Бульба» 184, 434, 503, 538—540, 543, 545—547, 575—577  
 «Театральный разъезд» 550, 557, 601, 603  
 «Утро делового человека» 360  
 «Шинель» 456, 493, 531, 574—577, 599, 601, 603, 612, 616  
 «Шлещер, Миллер и Гердер» 560  
 Голликов И. И. 188  
 Голлицын Д. А. 13  
 «О духе экономистов, или эконо-мисты, оправданные от обвине-ния в том, что их принципы легли в основу французской ре-волюции» 13  
 Гольдсмит О. 100  
 «Покинутая деревня» 110  
 Гомер 44, 109, 546, 589  
 «Илиада» 44, 124, 332  
 «Одиссея» 133  
 Гонзаго П. 206  
 Гончаров И. А. 72, 228, 473, 507, 626, 629, 630  
 «Милльон терзаний» 228  
 «Обыкновенная история» 611, 629

- Гораций 109, 258, 327  
 Горчаков В. П. 252  
 Горчаков Д. П. 45  
 Горький М. 425, 466  
 «В людях» 465  
 «Легкий человек» 425  
 Гофман Э.-Т.-А. 506  
 «Серационовы братья» 506  
 Грановский Т. Н. 348  
 Гребенка Е. П. 594  
 Грей Т. 29, 107, 108, 112, 326  
 «Элегия, написанная на сельском кладбище» 28, 107, 109, 326  
 Грессе Ж.-Б.-Л. 219  
 «Злой» 219  
 Греч Н. И. 38, 42, 315, 330, 359, 581, 586, 587, 594  
 Гречанинов А. Т. 407  
 Грибоедов А. С. 29, 30, 34, 103, 156, 168, 170, 202—235, 263, 420, 517, 518, 548, 549, 564  
 «Горе от ума» 29, 30, 150, 160, 202, 204, 205, 220, 221, 223—234, 548, 549, 582  
 «Грузинская ночь» 234  
 «Кальяичи» 234  
 «Лубочный театр» 222  
 «Молодые супруги» 221, 222  
 «Притворная коварность» 222  
 «Проба интермедии» 222  
 «Своя семья, или Замужняя невеста» 222  
 «Студент» 223  
 «Хищники на Чегеме» 234  
 «Юность вещей» 234  
 Григорович Д. В. 197, 361, 595, 597, 599, 608  
 «Антон Горемыка» 611, 620, 626  
 «Деревня» 611, 618, 619, 621, 624  
 «Лотерейный бал» 598, 599  
 «Переселенцы» 624  
 «Петербургские шарманщики» 598—600, 612, 615  
 «Рыбаки» 624, 625  
 Григорьев Ал. А. 475, 478—480, 482, 488, 491—493, 495, 613, 628, 633  
 «Видение» 493  
 «Встреча» 493  
 «Город» («Великодушный град! пусть тебя иной...») 482  
 «Город» («Да, я люблю его, громадный, гордый град...») 482  
 «К Лавинии» («Для себя мы не просим покоя...») 492  
 «К Лавинии» («Он вас любил, как эгоист больной...») 492  
 «Когда колокола торжественно звучат...» 482  
 «Нет, не рожден я биться лбом...» 482  
 «Об элементах драмы в нынешнем русском обществе» 492  
 «Олимпий Радин» 493  
 «Ответа» 493, 494  
 «Отрывок из сказаний об одной темной жизни...» 492  
 «Памяти одного из многих» 492  
 «Предсмертная исповедь» 493  
 Григорьев В. 338  
 Григорьян К. Н. 412  
 Громов П. П. 491, 492  
 Губер Э. И. 478—480, 485, 495, 499, 500  
 «Бессонница» 498  
 «Думал мужик: „Я хлеб продам“...» 498  
 «Мертвая красавица» 479  
 «Награда поэта» 479  
 «На покой» 498  
 «Новгород» 479  
 «Песня» 498  
 «Поэт» 479  
 «Проклятие» 480  
 «Прометей» 479  
 «Расчет» 480  
 «Судьба поэта» 479  
 «У люльки» 498, 499  
 «Цыганка» 479  
 «Я по комнате хожу...» 498  
 Гуковский Г. А. 34, 45, 118, 190, 282, 284, 325, 531  
 Гурилев А. Л. 395, 407  
 Гюго В. 33, 373, 432  
 «Восточные мотивы» 372  
 Давыдов Д. В. 90, 98, 185, 328—330, 335, 338, 339, 341, 360  
 «В альбом» 329  
 «Голова и Ноги» 328  
 «Другу-повеселу» 329  
 «Орлица, Турухтан и Тетерев» 328  
 «Река и Зеркало» 328  
 «Элегия» (I) 330  
 «Элегия» (VIII) 330  
 Давыдов И. И. 44  
 Даль В. И. 503, 508, 594  
 «Петербургский дворник» 598  
 «Русские сказки» 503  
 Данте 301  
 «Божественная комедия» 301, 568  
 Дантес Ж. 235  
 Даргомыжский А. С. 407  
 Дашков Д. В. 42  
 Дашкова Е. Р. 424  
 Дельнев А. А. 33, 49, 100, 102, 150, 168, 170, 243, 325—328, 331, 332, 334, 340—342, 358, 371, 380, 381, 384, 390, 395, 396, 500  
 «Влдение» 328  
 «Дифирамб» 326



- «Евгению» 326  
 «Изобретение ваяния» 342  
 «К Евгению» 326  
 «Когда, душа, просилась ты...» 327  
 «Конец золотого века» 342  
 «Купальницы» 342  
 «Отставной солдат» 342  
 «Поэт» 330  
 «Пушкину» 325  
 Делиль Ж. 100  
 «Сады» 100  
 Державин Г. Р. 23, 89—92, 97, 105, 119, 122, 156, 158, 190, 203, 213, 242, 324, 332, 337, 338, 366  
 «Анакреонтические песни» 89  
 «Атаману и войску донскому» 89  
 «Бог» 105  
 «Водопад» 105  
 «Гимн лироэпический на прогнание французов из отечества» 89  
 «Глас Санкт-Петербургского общества» 89  
 «Евгению. Жизнь званская» 90, 97  
 «На восшествие на престол императора Александра» 89  
 «Новгородский волхв Злогор» 89  
 «Памятник герою» 105  
 «Свобода» 97  
 «Фелице» 105  
 «Царь-девица» 89  
 Дядло Ш.-Л. 206  
 Дидро Д. 209  
 Дмитриев И. И. 30, 45, 80, 95, 96, 103, 105, 108, 117, 189—192  
 «Разговор прохожего с горлицею» 106  
 «Размышление по случаю грома» 105  
 Дмитриев М. А. 43, 44, 102, 103  
 Дмитрий Донской 85, 120  
 Дмитрий Самозванец см. Лжедмитрий I  
 Дмитрий, царевич 163  
 Добролюбов Н. А. 360, 408  
 Долгоруков И. М. 96  
 Достоевский Ф. М. 231, 240, 270, 295, 305, 358, 357, 361, 466, 475, 482, 517, 529, 578, 597, 602, 604, 605, 610—618, 620, 621, 632  
 «Бедные люди» 355, 456, 493, 610—612, 614—618, 624  
 «Бесы» 470  
 «Двойник» 355, 541, 610, 611, 617, 618  
 «Записки из подполья» 541  
 «Идиот» 318  
 «Маленький герой» 469  
 «Преступление и наказание» 435, 572  
 «Роман в девяти письмах» 618  
 «Хозяйка» 617, 618  
 Драйден Д. 110  
 Дрожжин С. Д. 409  
 Дружинин А. В. 488—490, 633  
 Дубенский Д. Н. 414  
 Дуров С. Ф. 356, 482—485  
 «Анакреон» 483  
 «В. В. Толбину» 484  
 Дурылин С. Н. 197, 441  
 Дюпати Ш.  
 Еврипид 217  
 Екатерина II 285  
 Ермак 163  
 Ермолаев А. И. 41  
 Ермолов А. П. 155  
 Ершов П. П. 379  
 Есенин С. А. 409  
 «О, Русь, взмахни крылами...» 409  
 Жадовская Ю. В. 498  
 «Грустная картина» 498, 499  
 Жандр А. А. 206, 222  
 «Венцеслав» 218  
 Жанлис С.-Ф. 294  
 Жирмунский В. М. 97, 98, 164, 251, 253  
 Жихарев С. П. 214  
 Жуковский В. А. 6, 19, 28—30, 32—34, 37, 39, 40, 44—47, 52, 65, 75, 88, 89, 95—100, 102—135, 137, 140, 145, 147, 156, 157, 161, 168, 171, 180, 219, 235, 237, 238, 243, 247, 311, 324—328, 332, 333, 336—339, 341, 360, 365, 370, 371, 376, 378, 385, 394, 408, 426, 485, 489, 505, 575, 576  
 «Вадим Новгородский» 63, 74, 108  
 «Вечер» 90, 112—114  
 «Вождю победителей» 121  
 «Гимн временам года» 110  
 «Дань горестной дружбы... Памяти Андрея Ивановича Тургенева» 74  
 «Двенадцать спящих дев» 125, 247  
 «19 марта 1823 года» 114  
 «Добродетель» 104  
 «Дружба» 111  
 «Жалоба» 115  
 «Императору Александру» 121  
 «К\*\*\*» 111  
 «Камюэнс» 132  
 «Кассандра» 123  
 «К К. М. Соковниной» 111  
 «К ней» 118  
 «К Тибуллу. На прошедший век» 104  
 «Лалла Рук» 130  
 «Листок» 118

«Любовь к отечеству» 133  
 «Людмила» 122, 125  
 «Маисское утро» 106, 108  
 «Марьяна роцца» 62, 63  
 «Мечты» 115  
 «Мотылек и цветы» 130  
 «На смерть Андрея Тургенева»  
 111  
 «Невыразимое» 129  
 «О поэте и его современном значении» 132  
 «Опустевшая деревня» 110  
 «Отрывки» 131  
 «Певец» 115  
 «Певец в Кремле»  
 «Певец во стане русских воинов»  
 112, 120, 121  
 «Песнь барда над гробом славян-победителей» 119  
 «Песня» 115, 118  
 «Печальное происшествие, случившееся в начале 1809 года» 63  
 «Письмо из уезда к издателю» 64  
 «Пловец» 118  
 «Порядок общественный» 133  
 «Путешественник» 118  
 «Рафаэлева мадонна» 131  
 «Роспись во всяком роде лучших книг» 109  
 «Светлана» 123—125  
 «Сельское кладбище» 28, 90, 97, 107—109, 112  
 «Славянка» 90, 130  
 «Стихи на новый, 1800 год» 104  
 «Стихи, сочиненные в день моего рождения» 111  
 «Странствующий жид» 133  
 «Таинственный посетитель» 130  
 «Теон и Эскин» 116  
 «Три пояса» 63, 108  
 «Три сестры» 63  
 «Узник к мотыльку» 118  
 «Царскосельский лебедь» 134  
 «Цвет завета» 130  
 «Цветок» 118  
 «Человек» 106, 107  
 Журавлева А. И. 415

Загоскин М. Н. 218, 219, 222, 346,  
 347  
 «Аскольдова могила» 524  
 «Добрый малый» 219  
 «Кузьма Рощин» 524  
 «Рославлев» 524  
 «Юрий Милославский, или Русские в 1812 году» 502, 523—525  
 Зейдлиц К. К. 112, 132  
 Зотов В. Р. 494, 495  
 «Жизнь и люди» 494

Ибрагимов Н. 396  
 Иван IV (Грозный) 26, 84, 85, 443, 444  
 Иванов А. И. 41  
 Иванова Н. Ф. 424  
 Измайлов А. Е. 37, 42, 192, 332, 333  
 «Бедная Маша» 61, 64  
 «Евгений, или Пагубное следствие дурного воспитания и сообщества» 64, 66  
 «Ибрагим и Осман» 64  
 Измайлов В. В. 53—55  
 «Путешествие в полуденную Россию» 53, 54  
 «Прекрасная Татьяна, живущая у подножья Воробьевых гор» 62  
 Измайлов Н. В. 6, 128, 287  
 Иезуитова Р. В. 119  
 Иов, патриарх 276, 278  
 Ильин Н. И. 209, 210  
 «Великодушие, или Рекрутский набор» 209  
 Исаковский М. В. 409  
 Истомина А. И. 206

Кавелин К. Д. 428  
 Каверин Д. 49  
 Кавос К. А. 206, 208  
 Казак Луганский см. Даль В. И.  
 Казотти П.  
 «Бояра Б...в и М...в» 66  
 Кайсаров А. С. 40  
 Калашников И. Т. 528  
 «Дочь купца Жолобова» 528  
 «Изгнанники» 528  
 «Камчадалка» 528  
 Кальдерон 240  
 Каменев Г. П. 41, 92, 101  
 «Громвал» 41, 92  
 «Инна» 61  
 Каменский П. П. 516  
 Кант И. 350, 415, 535, 561  
 Кантемир А. Д. 23, 29, 79  
 Канунова Ф. З. 540  
 Капнист В. В. 98, 108, 548, 549  
 «Ябеда» 548, 549  
 Каразин В. Н. 49, 330, 331  
 Карамзин Н. М. 6, 14—29, 33, 34, 37, 39, 48, 51, 53, 54, 57, 59—63, 73, 74, 78, 79—88, 95, 98, 103, 106, 108, 110, 111, 122, 135, 137, 147, 153, 156, 157, 167, 179, 190, 235, 237, 238, 241, 261, 274—287, 528  
 «Бедная Лиза» 25—27, 59—61, 208, 384  
 «Деревня» 59  
 «Евгений и Юлия» 61  
 «Известие о Марфе Посаднице» 74  
 «История государства Россий-

- эского» 25—27, 79—87, 180, 261, 279, 295
- «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» 25, 76, 84, 184
- «Мелодор к Филалету» 14, 15
- «Моя исповедь» 34, 59, 60
- «Наталья, боярская дочь» 76
- «О книжной торговле и любви к чтению в России» 22, 614
- «О любви к отечеству и народной гордости» 21, 22, 85
- «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» 74, 75
- «Остров Борнгольм» 59, 62
- «Отчего в России мало авторских талантов» 22
- «Письма русского путешественника» 52, 53, 57
- «Прекрасная царевна и щастливый Карла» 59
- «Рыцарь нашего времени» 34, 59, 60, 506
- «Сиера-Морена» 62
- «Филалет к Мелодору» 14—16
- «Чувствительный и холодный. Два характера» 34, 60
- Каратыгин В. А. 208
- «Добрый малый» 219
- Каратыгин П. А. 596
- «Натуральная школа» 596
- Карпенко А. И. 547
- Катенин П. А. 34, 102, 103, 150, 156—158, 208, 216—220, 222, 276, 333, 358
- «Андромаха» 158, 216, 217
- «Ахилл и Омир» 332
- «Леший» 154
- «Мстислав Мстиславович» 155
- «Наташа» 154
- «Ольга» 154
- «Сплетни» 219
- «Убийца» 154
- Катков М. Н. 350
- Катулл 143
- Каченовский М. Т. 428
- Кеневич В. Ф. 200
- Кенэ Ф. 13
- Кетчер Н. Х. 351
- Кийко Е. И. 628
- Киреевский И. В. 50, 347, 391
- Киреевский П. В. 536
- «Собрание русских песен» 536
- Кирпотин В. Я. 618
- Клопшток Ф.-Г. 109, 110, 326, 375
- Клюшников И. П. 350, 476—478
- «Медный всадник» 476
- «Собиратель моих элегий» 477
- «Элегия» 477
- Клюшников Н. П. 350
- Княжнин Я. Б. 182, 190
- Козлов И. И. 132, 345, 369, 370, 375, 426
- «Вечерний звон» 370
- «Чернец» 369, 370
- Козьма Прутков 377
- Колошин П. И. 152
- «К артельным друзьям» 152
- Кольцов А. В. 6, 360, 379, 393—409, 473, 496, 498
- «Ах, зачем меня...» 402, 409
- «Без ума, без разума...» 402
- «Бегство» 402
- «В непогоду ветер...» 399
- «В поле ветер воет...» 403
- «Вторая песня Лихача Кудри-вича» 398, 407
- «Горькая доля» 398, 407
- «Грусть девушки» 403
- «Деревенская беда» 398
- «Доля бедняка» 398, 406
- «Дума сокола» 399
- «Земное счастье» 395
- «Измена суженой» 398
- «Косарь» 396, 397, 405
- «Лес» 401
- «Много есть у меня...» 400
- «На что ты, сердце нежное...» 395
- «Не скажу никому...» 403
- «Не шуми ты, рожь...» 404, 406
- «Перепутье» 398
- «Песня пахаря» 397, 405, 409
- «Пора любви» 403, 404
- «Послание» 400
- «Последний поцелуй» 403, 406
- «Последняя борьба» 401
- «Приди ко мне...» 395
- «Путь» 399
- «Раздумья селянина» 398
- «Разлука» 403, 404
- «Расчет с жизнью» 400
- «Соловей» 395
- «Стенька Разин» 399
- «Так и рвется душа...» 399
- «Урожай» 397, 405, 409
- «Царство мысли» 396
- «Человек» 396
- «Что ты спишь, мужичок?» 405
- «Я был у ней...» 395
- Констан Б. 268, 414
- «Адольф» 268
- Корнель П. 158
- «Цинна» 158
- Корнилович А. О. 49, 151, 164, 180, 187, 188, 501, 502, 521
- «Андрей Безыменный» 188, 510
- «За богом молitava, а за царем служба не продают» 187
- «Об увеселениях российского двора при Петре» 187

- «О первых балах в России» 187  
«Татьяна Болтова» 187  
Короленко Ц. П. 320  
Корсак А. 396  
Костров Е. 73  
Коттен М. 267, 294  
«Матильда» 268  
Кохановская (Соханская) Н. С. 481  
Колдубу А.-Ф. 209  
Кочубей В. П. 126, 330  
Кошелев А. И. 50, 589  
Кошелев В. А. 589  
Крабб Дж. 173  
Краевский А. А. 360, 586  
Красов В. И. 350, 476—478, 485  
«Воспоминание» 478  
«Грусть» 478  
«Как до времени...» 478  
«Куликово поле» 476  
«Песня» (1835) 498  
«Песня» (1838) 498  
«Песня» (1839) 498  
«Песня Лауры» 478  
«Подражание восточному» 478  
«Стансы к Дездемоне» 478  
«Чаша» 476  
«Элегия» 478  
Крестовский Вс. В. 497  
Крешев И. П. 486  
Крылов И. А. 6, 29, 30, 95, 159,  
189—203, 210—212, 408, 593  
«Бедный Богач» 197  
«Бочка» 197  
«Волки и Овцы» 193, 195  
«Волк и Ягненок» 193, 195  
«Волк на псарне» 197, 199  
«Ворона и Курица» 197—199  
«Вороненок» 201  
«Две Собаки» 197  
«Демьянова уха» 193  
«Дуб и Трость» 191  
«Каиб» 56, 64  
«Камень и Червяк» 196  
«Клеопатра» 189  
«Кот и Повар» 193, 197  
«Крестьяне и Река» 197  
«Крестьянин в беде» 193  
«Крестьянин и Змея» 197  
«Крестьянин и Овца» 193  
«Крестьянин и Работник» 197  
«Крестьянин и Река» 197  
«Лев и Барс» 195  
«Лев и Волк» 195  
«Лев на ловле» 195  
«Лев, Серна и Лиса» 195  
«Лжец» 197  
«Лиса и Волк» 195  
«Лиса — строитель» 195  
«Лисица и Сурок» 203  
«Листы к Корни» 196  
«Мельник» 197  
«Мешок» 197  
«Модная лавка» 211  
«Мот и Ласточка» 197  
«Музыканты» 194  
«Муха и Пчела» 196  
«Недовольный гостями стихотворец» 191  
«Обезьяна» 196  
«Обезьяны» 197  
«Обоз» 197, 200  
«Орел и Пчела» 195, 196  
«Откупщик и Сапожник» 197  
«Охотник» 197  
«Павлин и Соловей» 191  
«Паук и Пчела» 196  
«Пестрые Овцы» 191, 195  
«Прогр» 190, 210  
«Подшип» («Трумф») 190  
«Проказники» 189  
«Разборчивая невеста» 191  
«Раздел» 197  
«Рыбьи пляски» 195  
«Слон на воеводстве» 202  
«Сочинитель в прихожей» 189  
«Старик и трое Молодых» 191, 196  
«Стрекоза и Муравей» 197  
«Стыдливый игрок» 191  
«Судьба игроков» 191  
«Три Мужика» 197  
«Урок дочкам» 211  
«Филомена» 189  
«Фортуна в гостях» 197  
«Чиж и Еж» 200  
«Щука» 195  
«Щука и Кот» 197, 200  
Кудрявцев П. Н. 355  
«Рассвет» 355  
Кузен В. 358  
Кукольник Н. В. 346, 475, 512, 586—  
588  
«Рука всевышнего отечество спаса»  
ла» 358  
Кулакова Л. И. 139  
Кулешов В. И. 6, 608  
Кулпков Н. И. 494  
Кулиш П. А. 575  
Кульчицкий А. Я. 600  
«Омнибус» 600  
Купреянова Е. Н. 483, 613  
Кутузов М. И. 121, 198—200  
Кутузова Е. И. 199  
Кюп Ц. А. 407  
Кюхельбекер В. К. 34, 43, 49, 102,  
106, 150, 152, 155—157, 161, 167—  
173, 177, 186, 188, 260, 325—328,  
331, 333, 340, 380, 501, 517  
«Агасфер» 172  
«Аде» 186  
«А. П. Ермолову» 169, 170  
«Армяне» 152, 168, 171, 172, 218  
«А. С. Грибоедову» 170

«Брату» 170  
 «Ветер» 171  
 «Взгляд на нынешнее состояние  
 российской словесности» 102  
 «Герой и певец» 170  
 «Грибоедову» 170  
 «Давид» 170, 172  
 «Дневник узника» 168, 173  
 «Европейские письма» 186  
 «Жизнь» 168  
 «Жребий поэта» 169  
 «Земля безглавцев» 186  
 «Зоровавель» 170, 172  
 «Иван — купецкий сын» 173  
 «Ижорский» 168, 173  
 «Кассандра» 172  
 «К Ахатесу» 168, 169, 337  
 «К богу» 169  
 «К Вяземскому» 170  
 «К Дельвигу» 168  
 «К Евгению» 170  
 «К Пушкину» 169, 170  
 «К Румько!» 337  
 «Кудеяр» 173  
 «Луна» 171  
 «Мечта» 327  
 «Моей матери» 173  
 «На смерть Якубовича» 170  
 «На 1829 год» 170  
 «Ницца» 169  
 «Ночь» 168, 171, 327  
 «О направлении нашей поэзии,  
 особенно лирической, в послед-  
 нее десятилетие» 126, 333, 336  
 «Осень» 168  
 «Пахом Степанов» 154, 173  
 «Пловец» 168  
 «Поэты» 169, 170, 330  
 «Пробуждение» 168  
 «Прокопий Ляпунов» 152, 171, 172  
 «Пророчество» 169, 170  
 «Седой волос» 327  
 «Сирота» 172  
 «Судьбою не был я лелсян...» 170  
 «Тепь Рылеева» 170  
 «Три тени» 170, 171  
 «Участь русских поэтов» 170  
 «Царское село» 168  
 «Элегия» 168  
 «Юрий и Ксения» 172, 173  
 «Memento mori» 168

Лагарп Ж.-Ф. 99, 100  
 «Лицей» 99

Лажечников И. И. 59, 503, 525—527,  
 581  
 «Басурман» 525—527  
 «Ледяной дом» 525—527  
 «Последний Новик» 525, 527  
 «Походные записки русского офи-  
 цера» 59

Ламартин А.-М.-Л. 326, 328  
 Ламот-Фуко Ф. 128  
 «Ундина» 128

Лауда С. С. 27  
 Ларошфуко Ф. 382  
 Лафайет М.-Ж.-П. 414  
 Лафонтен Ж. 106, 191, 192  
 Левин Ю. Д. 128  
 Лепин В. И. 7, 8, 20, 349, 578  
 Лермонтов М. Ю. 6, 118; 170, 177,  
 178, 184, 240, 305, 345, 350, 354,  
 360, 362, 363, 367, 369, 370, 379,  
 386, 391, 394, 400, 401, 408, 410—  
 475, 492, 496, 514, 517, 608, 628  
 «Азраил» 419, 425  
 «Ангел» 425  
 «Ангел смерти» 419  
 «Беглец» 444, 469, 470  
 «Бородино» 440—443  
 «Боярин Орша» 431, 433, 434, 466,  
 467  
 «Булевар» 434  
 «Вадим» 412, 431, 432—434, 442,  
 453, 503  
 «Валерик» 441, 442, 472  
 «Ветка Палестины» 452  
 «Видение» 427  
 «Выхожу один я на дорогу...»  
 451, 453, 472  
 «Герой нашего времени» 345, 410,  
 414, 420, 438—440, 444, 449, 452—  
 461, 466, 472, 504, 628  
 «Графиня Эмилия Белее, чем ли-  
 лия...» см. «Э. К. Мусиной-  
 Пушкиной»  
 «Дары Терека» 472  
 «Два великана» 412  
 «Демон» 410, 412, 419, 436, 444,  
 455, 460—472  
 «Джюлио» 419  
 «Дума» 401, 423, 433, 444, 445,  
 453—455, 488  
 «Есть речи — значенье...» 451  
 «Желанье» 428, 429  
 «Журналист, читатель и писатель»  
 410, 448, 449, 451  
 «Завещание» («Наедине с тобою,  
 брат...») 450, 472, 492  
 «Звуки» 413  
 «Из альбома С. Н. Карамзиной»  
 («Любил и я в былые годы...»)  
 469, 472  
 «Измаил-бей» 415, 429—431, 433,  
 434, 446  
 «Из Паткуля» 422  
 «Из-под таинственной холодной  
 полумаски...» 451, 453  
 «И скучно, и грустно...» 447, 453  
 «Испашцы» 420  
 «Исповедь» 419, 422, 433, 448, 466  
 «Кавказу» 423

- «Казачья колыбельная песня» 472  
«Как часто пестрою толпою окружен...» 447, 451  
«Каллы» 419  
«Кинжал» 448  
«Княгиня Лиговская» 434, 437—439, 456  
«Княжна Мери» 453—455, 457  
«Когда к тебе молвы рассказ...» 422  
«Когда я унесу в чужбину...» 422  
«К портрету» 424  
«Листок» 472  
«Любил и я в былые годы...» см. «Из альбома С. Н. Карамзинной»  
«Максим Максимыч» 457  
«Маскарад» 434—439, 443, 456, 461  
«М. А. Щербатовой» («На светские цепи...») 472  
«Мой дом» 451  
«Молитва» («В минуту жизни трудную...») 451  
«Молитва» («Я, мать божия...») 451  
«Монолог» 446  
«Моряк» 428  
«Мцыри» 412, 419, 433, 455, 458, 460, 466—468, 470, 472, 493  
«Наполеон» 422  
«На светские цепи...» см. «М. А. Щербатовой»  
«На севере диком стоит одиноко...» 447  
«Настанет день — и миром осужденный...» 422  
«Небо и звезды» 427  
«Не верь себе, мечтатель молодой» 410, 443, 448, 449, 451  
«Нищий» 424  
«Н. Ф. И...вой» 426  
«Она не гордой красотою...» 424  
«Они любили друг друга так долго и нежно...» 447  
«Опять народные впити...» 412  
«Отчего» 453  
«Памяти А. И. Одоевского» 442, 472  
«Парус» 419  
«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» 410, 412, 433, 444, 461  
«Пленный рыцарь» 450, 453  
«Поле Бородина» 440, 441  
«По произволу дивной власти...» 428  
«Последнее новоселье» 423  
«Последний сын вольности» 418, 420, 446  
«Послушай! вспомни обо мне...» 422  
«Поэт» 448  
«Предсказание» 412, 422, 431  
«Примите дивное посланье...» 428  
«Пророк» 448, 449, 472  
«Прощай, немытая Россия...» 423  
«Пусть я кого-нибудь люблю...» 413  
«Родина» 410, 442, 445—447, 451, 472  
«Романс» 429  
«Сашка» 424, 434, 437, 439, 452, 456, 471, 493  
«Свиданье» 450, 472  
«Силуэт» 424  
«Синие горы Кавказа, приветствую вас!» 429  
«Сказка для детей» 426, 469—472, 493  
«Слава» 417, 433  
«Смерть» («Закат горит огнистой полосой...») 413  
«Смерть поэта» 401, 423, 433, 442, 443  
«Сон» 451  
«Спор» 412, 415, 472  
«Странный человек» 420  
«Тамара» 472  
«Тамбовская казначейша» 460, 461  
«Три пальмы» 472  
«Тучи» 447  
«1831 июня 11 дня» 419, 422, 425, 426, 429  
«Ужасная судьба отца и сына...» 434  
«Умирающий гладиатор» 412, 423  
«У России нет прошедшего...» 432  
«Утес» 447, 472  
«Фаталист» 455  
«Хаджи-Абрек» 431  
«Чаша жизни» 427  
«Чума» 413  
«Чума в Саратове» 413  
«Э. К. Муспной-Пушкиной» («Графиня Эмилия Белее, чем лилия...») 424  
«Элегия» 426  
«Я жить хочу! хочу печали...» 428  
«Я не достоин, может быть...» 422  
«Menschen und Leidenschaften» 420

Лесажа А.-Р. 67

Лесков Н. С. 72, 529

Лессинг Г.-Е. 124, 209

Лжедеп.приий I 274, 276, 279, 282, 283

Лобанов М. Е. 191

Ломоносов М. В. 23, 97, 98, 103, 105,  
122, 153, 156, 158, 337, 338, 366  
Лопухин А. А. 429  
Лопухина В. А. 424  
Лопухина М. А. 452  
Лотман Ю. М. 40, 45, 99, 103  
Луначарский А. В. 418  
Львов П. Ю. 75  
    «Памятники российских героев  
    осьмагонадесят века» 75  
Львов Ф. П. 45  
Майков А. Н. 486—488, 490  
    «Барышне» 493  
    «Весенний вечер» 486  
    «Две судьбы» 493, 494  
    «Деревня» 486  
    «Куда как надоел элегий совре-  
    менных Плаксивый тон...»  
    «Машенька» 493, 494, 617  
    «Осень» 486  
Майков В. И. 192  
Майков В. Н. 356, 474, 484  
Майков Л. Н. 26, 138  
Макаров П. И. 53  
    «Письма из Лондона» 53  
Макогоненко Г. П. 289  
Максимов Д. Е. 457, 463, 467  
Максимович М. А. 349, 414, 543, 547  
    «Малороссийские песни» 536  
Макферсон Д. 73, 110, 119  
    «Песни Оссиана» 73  
Малов М. Я. 428  
Мани Ю. В. 563, 628  
Мануйлов В. А. 412  
Марин С. Н. 328  
Маркс К. 7  
Марлицкий А. см. Бестужев (Мар-  
лицкий) А. А.  
Мармонтель Ж.-Ф. 100, 108, 267  
    «Лоретта» 292  
    «Школа дружбы» 268  
Мартынов И. И. 37  
    «Филон» 56  
Масальский К. П. 525  
    «Стрельцы» 525  
Матвеев А. 167  
Машинский С. О. 543  
Маяковский В. В. 466  
Мей Л. А. 497  
    «Русалка» 497  
    «Хозяин» 497  
Меллхова Л. С. 467  
Мерзляков А. Ф. 39, 40, 42, 44, 96,  
102, 213, 396  
Мериме П. 525  
Мерсье Л.-С. 209, 602  
Миллер Г.-Ф. 544, 560  
Милонов В. М. 94, 101, 102  
    «К Рубеллио» 94  
Мильвуа Ш. 28, 110, 112, 242, 320, 328

«La chute des feuilles» («Падение  
листьев») 28  
Мильтон Д. 110, 169  
    «Потерянный рай» 462  
Михаил Павлович, вел. кн. 520  
Михаил Тверской, кн. 167  
Михайлов М. Л. 486  
Михайлова Е. Н. 437  
Михайловская Н. М. 36  
Михайловский Н. К. 487  
Мнишек М. 283  
Мойер И. Ф. 114  
Мойер (Протасова) М. А. 112, 114  
Мольер Ж.-Б.-П. 209, 285  
    «Смешные жеманницы» 211  
Момбелли Н. А. 356  
Монтескье Ш.-Л. 80, 179  
Мординов А. С. 155, 162  
Мордовченко Н. И. 45, 47, 331, 448,  
608  
Мусоргский М. П. 407  
Мур Т. 240, 370, 372  
Муравьев М. Н. 73, 96, 138, 139, 142,  
192, 238, 272  
    «Опыт о стихотворстве» 138  
    «Оскольд» 73  
Муравьев Н. М. 48, 85, 89, 151, 247  
Муравьев Н. Н. 66  
    «Всеволод и Велеслава» 66  
Мышицкий Н. А. 516  
Мюнх-Беллингаузен Ф. 132  
Надеждин Н. И. 350, 359, 510  
Найдич Э. Э. 437, 461  
Наполеон I 8, 13, 31, 57, 79, 80, 200,  
248, 259, 314, 422  
Нарежный В. Т. 66—72, 501, 505,  
507, 521, 522  
    «Арстион, или Перевоспитание»  
    70  
    «Бурсак» 71  
    «Гаркуша» 72  
    «Два Ивана, или Страсть к тяг-  
    бам» 71  
    «Дмитрий Самозванец» 212  
    «Кровавая ночь, или Конечное  
    падение дома Кадмова» 212  
    «Похождения князя Гаврилы Си-  
    моновича Чистякова» 67—70  
    «Рогольд» 73  
    «Славянские вечера» 75, 76  
    «Черный год, или Горские  
    князья» 70  
Нартов А. К. 188  
Невзоров М. И. 53, 55  
    «Путешествие в Казань, Вятку и  
    Оренбург в 1800 году» 53, 55  
Некрасов Н. А. 178, 197, 262, 360,  
361, 363, 379, 408, 474, 475, 491,  
494—497, 595, 597, 607

- «В дороге» 496, 500, 608  
 «Вино» 496  
 «Вчерашний день, часу в шестом...» 497  
 «Еду ли ночью по улице темной...» 496  
 «Колыбельная песня» 608  
 «Кому на Руси жить хорошо» 262, 408  
 «Мечты и звуки» 496  
 «Мороз Красный нос» 262  
 «На улице» 497  
 «Огородник» 496, 500  
 «Петербургские углы» 599  
 «Псовая охота» 497  
 «Пьяница» 496, 608  
 «Русские женщины» 262  
 «Стишки, стишки...» 496  
 «Тройка» 500  
 «Чиновник» 497, 600  
 «Я за то глубоко презираю себя...» 498  
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 108, 117  
 Немцевич Ю.-У. 163  
 Неупокоева И. Г. 460  
 Никитенко А. В. 601  
 Никитин И. С. 400, 409  
 «Ехал из ярмарки ухарь-купец...» 409  
 «Запумела, разгулялась...» 409  
 «Наследство» 409  
 «Отвяжись тоска...» 409  
 «Песня бобыля» 409  
 Николай I 5, 235, 296, 343, 358, 401, 444, 520  
 Ницше Ф. 411  
 Новалис 367  
 Новиков Н. И. 153  
 Новицкая А. С. 206  
 Новый поэт см. Панаев И. И.  
 Ободовский П. Г. 396  
 Оболенский Е. П. 170  
 Овидий 109  
 Огарев Н. П. 178, 249, 351, 361, 399, 465, 466, 478, 481, 482, 484, 485, 495, 498  
 «Город» 482  
 «Господин» 493, 494  
 «Деревенский сторож» 492, 498  
 «Деревня» 493  
 «Дилижанс» 492  
 «Дорога» 498  
 «Друзьям» 481  
 «Желание покоя» 482  
 «Изба» 498  
 «Кабак» 498  
 «Мгшовец» 482  
 «Монологи» 481  
 «Ночь» 482  
 «Ночь туманная темна...» 482  
 «Осненное чувство» 482  
 «Прометей» 482  
 «Разлад» 481  
 «Разорванность» 481  
 «Слава» 482  
 «С моей измученной душою...» 481  
 «Смутные мгновенья» 481  
 «С полуночи ветер холодный подул...» 482  
 «Среди могил я в час ночной...» 481  
 «Туман над тусклою рекой...» 482  
 «1849 год» 481  
 «Упование» 481  
 «Хандра» 481  
 «Цветок» 482  
 «Юмор» 482  
 Одоевский А. И. 150, 170, 174—178, 340  
 «Василько» 176, 177  
 «Венера небесная» 176  
 «Воскресение» 176  
 «Два пастыря» 176  
 «Дева 1610 года» 176  
 «Зосима» 176  
 «Из Мура» 176  
 «Иоанн Преподобный» 176  
 «Кулья» 176  
 «На смерть Грибоедова» 177  
 «Неведомая странница» 175, 176  
 «Недвижимы, как мертвые в гробах...» 175  
 «Ответ на послание Пушкина» см. «Струн вещей пламенные звуки...»  
 «Сетование» 177  
 «Сон поэта» 174  
 «Струн вещей пламенные звуки...» 174—176  
 «Тризна» 175  
 «Умиравший художник» 176, 177  
 «Что вы печальны, дети слов...» 175, 177  
 «Что за кочевья чернеются...» 176  
 Одоевский В. Ф. 50, 180, 346, 347, 388, 394, 501, 502, 512, 516—520, 581  
 «Бал» 518  
 «Бригадир» 518  
 «Дом сумасшедших» 519  
 «Елладий» 504, 517  
 «Записки гробовщика» 519  
 «Записки доктора» 519  
 «Игоша» 519  
 «Импровизатор» 518  
 «Княжка Зизи» 518, 520



- «Княжна Мими» 518, 520  
«Насмешка мертвеца» 518  
«Пестрые сказки» 503, 518, 520  
«Повести о том, как опасно целовать водиться со стихийными духами» 519  
«Последний квартет Бетховена» 517  
«Русские ночи» 519  
«Саламандра» 519  
«Себастиан Бах» 517  
«Сильфида» 519  
«Старик, или Остров Панхай» 517  
«Opere del Cavaliere Giambatista Piranesi» 517  
Озеров В. А. 169, 204, 212—218, 240  
«Дмитрий Донской» 212—215  
«Поликсена» 215—217  
«Фингал» 215  
«Эдип в Афинах» 212, 213  
«Ярополк и Олег» 212—214  
Ознобишин Д. В. 372  
«Вазантазена» 372  
Окен Л. 561  
Оленин А. Н. 38  
Олин В. Н. 45  
Омарова Д. А. 229  
Орлов В. Н. 41, 42, 93  
Орлов М. Ф. 48, 58, 151  
Оссиан 45, 63, 73, 74, 110, 119  
Остолопов Н. Ф. 66  
«Евгений, или нынешнее воспитание» 66  
Островский А. Н. 509, 529  
Павел I 24, 39, 93, 167, 248  
Павлов М. Г. 349, 414, 428  
Павлов Н. Ф. 503, 509, 516, 521  
«Аукцион» 520  
«Демон» 520  
«Именины» 520  
«Маскарад» 520  
«Миллион» 520  
«Новые повести» 520  
«Три повести» 520  
«Ятаган» 520  
Павлова К. К. 491  
«Блещет дол оледенелый...» 492  
«Двойная жизнь» 494  
«Монах» 492  
«Рудокоп» 492  
«Старуха» 492  
«Три души» 492  
Пальм А. И. 356, 473, 482, 486, 498—500  
«В альбом М. В. Г.» 473  
«Обоз» 498  
«Отрывок из рассказа» 493  
«Перед грозой» 485  
«Напутное желание» 485  
«Русские картины» 498, 499  
Панаев В. И. 341  
Панаев И. И. 475, 516  
«Актеон» 608  
«Барышня» 608  
«Барышня» 608  
«Онагр» 608  
«Петербургский фельетонист» 598, 600  
«Родственники» 628  
«Тля» 598, 608  
Панов Н. А. 409  
Парни Э.-Д. 110, 143—148, 242, 326, 329, 382  
«Элегия» 112  
Пассек В. В. 351  
Перовский А. А. см. Погорельский А.  
Петр I 16, 19, 79, 85, 120, 163, 187, 237, 285, 287, 296, 297, 584  
Петр III 167  
Петров В. П. 182, 336  
Петрашевский М. В. см. Буташевич-Петрашевский  
Петрунина Н. Н. 299, 307, 531  
Печерин В. С. 373  
«Pot-pourri» («Торжество смерти») 373  
Пигарев К. В. 12  
Пиროгов Н. И. 428  
Писарев Д. И. 227  
Писемский А. Ф. 626  
«Богатый жених» 628  
Плавильщиков П. А. 209  
«Ермак» 212  
Плетнев П. А. 96, 102, 126, 127, 290, 325, 326, 332, 336, 358, 360, 380  
«Гробница Державина» 334  
«Заметка о сочинениях Жуковского и Батюшкова» 96  
«Миних» 334  
Плещеев А. Н. 356, 474, 478, 482—484, 485  
«Возьми барабан и не бойся...» 484  
«Вперед! без страха и сомнения...» 483  
«К чему мечтать о том, что будет с нами...» 483  
«Любовь певца» 484  
«На зов друзей» 483  
«Сон» 483  
«Страдал он в жизни много...» 483  
«Страничка» 483  
Плещеева А. И. 115  
Пнин И. П. 41, 42, 137  
«Волль невинности, отвергаемой законам» 41

- «Итак, Радищева не стало...» 93  
 «Ода на правосудие» 93  
 «Опыт о просвещении относительно к России» 41  
 «Послание к В. С. С.» 93  
 Погодин М. П. 50, 347, 350, 357, 414, 502, 514, 542, 560  
 «Исторические афоризмы» 559  
 «Корыстолюбец» 511  
 «Невеста на ярмарке» 510  
 «Нищий» 504, 509  
 «Повести» 503, 510  
 «Преступница» 510  
 «Психологические явления» 510  
 «Счастье в несчастии» 510  
 «Черная немочь» 509  
 Погорельский А. 180, 503, 505—507  
 «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» 502, 505, 506  
 «Исидор и Анюта» 505  
 «Лафертовская маковница» 504, 505  
 «Магнитезер» 507  
 «Монастырка» 507, 522  
 «Пагубные следствия необузданного воображения» 506  
 «Черная курица, или Подземные жители» 506  
 Подгаецкая И. Ю. 90, 118  
 Подолинский А. И. 345, 371, 372, 375, 426, 496  
 «Борский» 372  
 «Гурия» 372  
 «Див и Перя» 371, 372  
 Покровский М. М. 277  
 Полевой Н. А. 284, 287, 297, 346, 358, 359, 363, 371, 387, 502, 509—512, 514, 520  
 «Аббадонна» 540  
 «Блаженство безумия» 511  
 «Живописец» 512  
 «История русского народа» 287, 295  
 «Клятва при гробе господнем» 525  
 «Мечты и жизнь» 503  
 «Мешок с золотом» 511  
 «Рассказы русского солдата» 511  
 «Эмма» 512  
 Полежаев А. И. 178, 346, 363, 374, 375  
 «А. П. Лозовскому» 375  
 «Демон вдохновенья» 375  
 «Духи зла» 375  
 «Песнь пленного ирокезца» 374  
 «Песнь погибающего пловца» 374  
 «Сашка» 374, 437  
 «Четыре нации» 375  
 Полонский Я. П. 486, 490, 493  
 «В гостиной» 493  
 «Встреча» 493  
 «Вызов» 490  
 «Затворница» 490  
 «Зимний путь» 493  
 «Колокольчик» 490  
 «Песня цыганки» 490  
 «Последний разговор» 493  
 «Солнце и Месяц» 490  
 «Уже над ельником...» 493  
 Помяловский Н. Г. 602  
 Попомарев С. И. 547  
 Попугаев В. В. 41  
 «Надежда» 93  
 «Счастье» 93  
 Портнова Н. А. 105  
 Порфприй Байский см. Сомов О. М.  
 Прокопович Ф. см. Феофан Прокопович  
 Прокопович-Антонский А. А. 44  
 Проперий 143, 327  
 Протасова А. А. 112  
 Протасова Е. А. 124  
 Протасова М. А. см. Мойер М. А.  
 Пугачев Е. И. 20, 255, 298, 299, 303, 308—310, 433  
 Пушкин А. С. 6, 18, 19, 21, 23, 25—30, 33—35, 47, 52, 79, 82, 86, 90—92, 97, 100, 102, 109, 114, 116, 118, 120, 121, 125—128, 132, 135, 136, 143, 149, 150, 157, 158, 160, 164, 165, 168—170, 172, 173, 180, 184, 194, 203, 218, 221, 225, 234—325, 327, 330, 341, 342, 345, 357—361, 363—366, 368, 370, 380—382, 384, 385, 387, 389, 390, 393—395, 397, 408, 410, 414, 418, 420, 426, 442, 444, 469, 473—475, 496, 505, 517, 519, 521, 526, 529—534, 536, 537, 541, 548, 565, 567, 579, 581, 586—588, 593, 594, 609  
 «Ангел» 269  
 «Анджело» 285, 286, 581  
 «Арап Петра Великого» 287, 296, 502, 530  
 «Барышня-крестьянка» 293, 295  
 «Бахчисарайский фонтан» 240, 250, 369  
 «Бова» 245, 251  
 «Борис Годунов» 27, 31, 82, 184, 204, 207, 233, 240, 274—288, 364, 523, 546  
 «Бородинская годовщина» 303  
 «Братья разбойники» 250, 254, 255  
 «Вадим» 250  
 «В. Л. Давыдову» 312  
 «Вновь я посетил тот уголок земли...» 323  
 «Во глубине сибирских руд...» 174  
 «Вольности» 247—249

- «Воспоминание» («Когда для  
смертного умолкнет шумный  
день...») 320
- «Воспоминания в Царском Селе»  
(«Вспоминавшем смущен-  
ный...») 321, 322
- «Воспоминания в Царском Селе»  
(«Навис покров угрюмой по-  
щи...») 243
- «Все в жертву памяти твоей...»  
320
- «Выстрел» 290, 293, 296
- «Герой» 318
- «Горюшь ли ты, лампада наша...»  
152
- «Граф Нулин» 283—286, 437, 461
- «Гроб Анакреона» 44
- «Гробовщик» 289, 293, 295
- «Два чувства дивно близки  
нам...» 272
- «19 октября» («Роняет лес багря-  
ный свой убор...») 322
- «Демон» 269, 375, 376, 462
- «Деревня» 247—249
- «Домик в Коломне» 437, 461, 493
- «Дубровский» 298—300, 305
- «Евгений Онегин» 31, 100, 241, 245,  
246, 250, 254, 256—273, 276, 286,  
290, 291, 389, 418, 437, 453, 454,  
530, 573, 629
- «Жил на свете рыцарь бедный...»  
312, 317
- «Заклинание» 320
- «Заметки по русской истории  
XVIII века» 285
- «Игорь и Ольга» 243
- «История Петра» 240, 305
- «История Пугачева» 274, 298, 300,  
304, 307, 308, 311
- «История села Горюхина» 292, 294,  
295
- «Кавказский пленник» 164, 250—  
253, 258, 264, 369, 372
- «Каменный гость» 294
- «Капитанская дочка» 274, 297,  
307—311, 359, 503, 527, 531, 546
- «К\*\*\*» («Я помню чудное мгно-  
венье...») 320
- «Карелия, или Заточение Марфы  
Иоанновны Романовой» 99
- «К вельможе» 312, 314, 315, 386
- «К морю» 312—314, 337
- «К Наталье» 245
- «К Овидию» 312, 313
- «К Чаадаеву» 152, 247—249
- «Лицелию» 213, 313
- «Мелкий всадник» 79, 240, 273,  
274, 298, 300, 305, 306, 470, 534,  
562
- «Метель» 295
- «Мечтателю» 328
- «Монах» 245
- «Мордвинову» 336
- «Моцарт и Сальери» 294
- «Моя родословная» 297, 300, 302,  
315
- «Мстислав» 250
- «На выздоровление Лукулла» 312
- «Наполеон» 312
- «На холмах Грузии лежит ночная  
мгла...» 321
- «Не дай мне, бог, сойти с ума»  
318
- «Не пой, красавица, при мне...»  
320
- «Новель» см. «Сказки (Noël)»  
(«Ура! в Россию скачет...»)
- «О народной драме и драме  
„Марфа Посадница“» 275
- «О поэтическом слоге» 255
- «О причинах, замедливших ход  
нашей словесности» 255
- «Песня западных славян» 93
- «Песнь о вещем Олеге» 312
- «Пиковая дама» 298, 306, 531, 541
- «Повести Белкина» 51, 274, 288—  
295, 503, 530, 531
- «Погасло дневное светило» 334
- «Под небом голубым страны своей  
родной...» 320
- «Подражания Корану» 238, 316
- «Полтава» 285, 287, 296, 299, 530
- «Пора, мой друг, пора! покоя  
сердце просит...» 142
- «Поэт и толпа» 376
- «Пророк» 316, 317
- «Прощание» 321
- «Разговор книгопродавца с поэ-  
том» 386
- «Роман в письмах» 290—294
- «Роман на кавказских водах» 299
- «Рославлев» 307, 524
- «Руслан и Людмила» 245—247,  
249, 256, 283, 285, 292, 328, 332
- «Русский Пелам» 299
- «Сказки (Noël)» («Ура! в Россию  
скачет...») 166
- «Скупой рыцарь» 294
- «Соловей и кукушка» 333
- «Соловей и роза» 395
- «Стансы» («В надежде славы и  
добра...») 296
- «Станционный смотритель» 289,  
292—294, 616, 617
- «Стихи, сочиненные ночью во  
время бессонницы» 319
- «Странник» 318
- «Талит» 215
- «Товарищам» 244

- «Урал в Россию скачет...» см.  
 «Сказки (Noël)»  
 «Утопленник» 312  
 «Цыганы» 250, 254, 257, 342, 372  
 «Элегия» («Безумных лет угасшее  
 веселье...») 270  
 «Я помню чудное мгновенье...»  
 см. «К\*\*\*»
- Пушкин В. Л. 42, 44, 47, 96, 98  
 «К В. А. Жуковскому» 98, 100  
 «К Д. В. Дашкову» 100  
 «К камину» 100  
 «Опасный сосед» 100
- Пыпин А. Н. 151, 563
- Радищев А. Н. 14, 16, 17, 52, 54, 92,  
 137, 153, 237, 297, 310, 311  
 «Осмынадцатое столетие» 14, 16  
 «Путешествие из Петербурга в  
 Москву» 17, 52, 54
- Раевский А. Н. 260, 263, 269  
 Раевский А. Ф. 43  
 Раевский В. Ф. 43, 150, 152, 153,  
 159—161, 176, 178, 338  
 «Мое прощание друзьям Кислово-  
 му и Приклонскому» 152, 160  
 «О рабстве» 160  
 «О солдате» 160  
 «О существе законов Монтескье»  
 160  
 «Послание П. Я. Приклонскому»  
 160  
 «Смеюсь и плачу» 160
- Раевский Н. Н. 137  
 Разин С. Т. 255, 399  
 Разоренов Е. А. 409  
 Рамлер К.-В. 109  
 Расин Ж. 156, 158, 205, 217, 240  
 «Эсфирь» 156
- Рахмаинов И. Г. 191  
 Рахмаинов С. В. 407  
 Рафаэль 131  
 «Сикстинская мадонна» 131
- Резанов В. И. 109  
 Рейсер С. А. 481  
 Рембрандт 458  
 Реморова Н. В. 128  
 Репнин Н. В. 41  
 Ригас К. 337  
 Римский-Корсаков Н. А. 395  
 Ричардсон С. 266, 267, 294  
 «История сэра Чарльза Гранди-  
 сона» 268  
 «Клариса» 268
- Родзянко А. Г. 386  
 «Дра века» 386
- Родзянко С. 40, 105, 113  
 Ростопчина Е. П. 424, 475  
 Ротчев А. Г. 373
- Рубинштейн А. Г. 395, 407  
 Руссо Ж.-Ж. 55, 80, 107, 126, 130,  
 267, 423  
 «Новая Элоиза» 268, 274
- Рылеев К. Ф. 27, 34, 43, 49, 102, 126,  
 150, 151, 153, 155, 157, 161—167,  
 170, 174, 176, 334, 338—340, 384,  
 395, 507  
 «А. А. Бестужеву» 163  
 «Александру I» 161, 162  
 «А. П. Ермолову» 161, 162  
 «Богдан Хмельницкий» 165, 166  
 «Видение» 161—163  
 «Войнаровский» 157, 164, 165, 287  
 «Гражданин» см. «Я ль буду в ро-  
 ковое время...»  
 «Гражданское мужество» 162, 336  
 «Державин» 162  
 «Думы» 163—166  
 «Ивап Сусанин» 165  
 «К временщику» 94, 151, 161  
 «Мазепа» 165  
 «Мне тошно здесь, как на чуж-  
 бине...» 167  
 «Паливайко» 165, 166  
 «О, милый друг, как внятен голос  
 твой...» 167  
 «Петр Великий в Острогжске»  
 164  
 «Смерть Ермака» 163  
 «Я ль буду в роковое время...»  
 162, 167
- Рылецов Н. И. 409  
 Рыскин С. Ф. 409
- Сазопов Н. И. 351  
 Салтыков-Щедрин М. Е. 202, 356,  
 361, 399, 405, 408, 482, 597, 604, 605,  
 626  
 «Занутое дело» 355  
 «История города Глухова» 295  
 «Противоречия» 355
- Самарин Ю. Ф. 590, 601, 613, 618  
 Санд Ж. 352—354, 361  
 «Предисловие к роману Сенанкура  
 „Оберман“» 354
- Сатин Н. М. 351  
 Сахаров И. П. 536  
 «Сказания русского народа» 536
- Свечин Н. 219  
 «Злой» 219
- Святослав, кн. 120  
 Семенко И. М. 129, 325  
 Семенова Е. С. 206  
 Сепковский О. И. 359, 581, 587, 594  
 Сен-Симон А.-К. 411  
 Скатов Н. Н. 6  
 Скафтымов А. П. 614  
 Скотт В. 9, 27, 84, 188, 238, 289, 293,  
 504, 523, 541, 542, 545, 546

- «Айвенго» 545  
 «Карл Безрассудный» 535  
 Слащева Л. Е. 450  
 Слепушкин Ф. Н. 393  
 «Слово о полку Игореве» 45, 73, 75, 155, 468  
 Слонимский А. Л. 220, 221  
 Смирдин А. Ф. 359, 593, 594  
 Соколов А. Н. 460  
 Соллогуб В. А. 594, 606—608  
 «Тарантас» 606—608, 628  
 Соловьев Вл. С. 411  
 Сомов О. М. 43, 49, 127, 154, 332, 333 358, 501, 502, 507, 508  
 «Бродящий огонь» 508  
 «Вывеска» 507  
 «Гайдамак» 504, 507, 508  
 «Греция» 337  
 «Исполин-рак» 507  
 «Киевские ведьмы» 508  
 «Кикимора» 508  
 «Купалов вечер» 508  
 «Матушка и сынок» 508  
 «Недобрый глаз» 508  
 «Оборотень» 508  
 «О романтической поэзии» 507  
 «Приказ с того света» 507, 508  
 «Русалка» 508  
 «Сватовство» 508  
 «Сказка о кладах» 508  
 «Сказка о Медведе-Костоломе» 508  
 «Сказка о Никите Вдовичиче» 508  
 «Странный поединок» 507  
 «Юродивый» 508  
 Сосницкий И. И. 206  
 Соути Р. 123  
 «Rudiger» («Адельстан») 123  
 Соханская Н. С. см. Кохановская Н. С.  
 Сохацкий П. А. 12  
 Спешнев Н. А. 356  
 Спиро С. П. 578  
 Срезневский Изм. И. 536  
 «Запорожская старина» 536  
 Станкевич А. С. 628  
 «Идеалист» 628  
 Станкевич Н. В. 349—351, 353, 354, 358, 394, 416, 476, 477  
 Стасов В. В. 395  
 Стендаль 306  
 «Красное и черное» 306  
 Степанов А. П. 523  
 «Постоялый двор» 523  
 Стерн Л. 56  
 «Сентиментальное путешествие» 60  
 Суворов А. В. 120  
 Сумароков А. П. 76, 158, 182, 192  
 Сумароков П. 30  
 «Досуги крымского судьи или второе путешествие в Тавриду» 53  
 «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии» 53  
 Суриков И. З. 409  
 «В зеленом саду соловушка...» 409  
 «В степи» 409  
 «Голова ли ты, головушка...» 409  
 «Эх, ты, доля...» 409  
 Суханов М. Д. 393  
 Сухоруков В. Д. 151  
 Сушкова Е. А. 424  
 Тассо Т. 141, 169  
 «Освобожденный Иерусалим» 141  
 Татищев В. Н. 86  
 Твардовский А. Т. 409  
 «Василий Теркин» 441  
 Тепляков В. Г. 373  
 «Любовь и ненависть» 373  
 Теребенев И. И. 41  
 Тибулл 143, 327  
 Тик Л. 366  
 «Об искусстве и художниках» 366  
 Тимковский И. О. 38, 41  
 Тимофеев А. В. 373, 375  
 «Колыбельная песенка» 373  
 «Последнее разрушение мира» 373  
 «Последний день» 373  
 «Последняя песенка» 373  
 «Художник» 373, 512, 540  
 Тихонов Н. С. 451  
 Тойбин М. И. 288  
 Толстой А. К. 497  
 Толстой Л. Н. 18, 58, 187, 198, 296, 305, 319, 354, 357, 429, 466, 490, 504, 522, 529, 578, 632  
 «Анна Каренина» 262, 270  
 «Война и мир» 262, 297, 307, 401, 472  
 «Записки сумасшедшего» 318  
 «Исповедь» 318  
 «Казак» 429  
 «Роман русского помещика» 18  
 Толстой Я. Н. 49  
 Тома А. 94  
 «Общежитие» 94  
 Томашевский Б. В. 23, 24, 100, 111, 135, 136, 143, 147, 245, 246, 293, 299, 316, 493  
 Томсон Д. 100  
 «Времена года» 110  
 Тредиаковский В. К. 23, 237  
 Трефолов Л. Н. 400  
 Трошинский Д. П. 536  
 Туманский В. И. 328, 336  
 «Век Елисаветы и Екатерины» 332, 386  
 «Видение» 328

- Туманский Ф. С. 18  
 Тураев С. В. 415  
 Турбин В. Н. 467  
 Тургенев Ал. И. 39, 40, 130  
 Тургенев Анд. И. 40, 101, 113  
 Тургенев И. С. 262, 351, 361, 400, 428, 466, 478, 480, 486, 529, 587, 595, 597, 599, 607, 626, 627  
 «Андрей» 493  
 «Бреттер» 628  
 «Весенний вечер» 486  
 «Гамлет Щигровского уезда» 355, 632  
 «Грустно мне, но не приходят слезы...» 480  
 «Дворянское гнездо» 262, 583  
 «Деревня» 480  
 «Дневник лишнего человека» 355, 632  
 «Долгие, белые тучи плывут...» 480  
 «Записки охотника» 262  
 «Когда я молюсь...» 480  
 «Один, опять один я...» 480  
 «Осень» 486  
 «Параша» 493, 494  
 «Помещик» 493, 494, 608  
 «Поп» 493  
 «Разговор» 493  
 «Толпа» 480  
 «Хорь и Калиныч» 626  
 «Человек, каких много» 492  
 Тынянов Ю. Н. 45, 168, 172, 460, 618  
 Тютчев Ф. И. 90, 98, 360, 367, 378, 488, 489, 520  
 «А. Н. М.» («Нет веры к вымыслам чудесным...») 389  
  
 Уваров С. С. 38, 349  
 Удодов Б. Т. 459  
 Уланд Л. 123  
 Улыбышев А. Д. 49  
 «Письмо к другу в Германию» 59  
 Усакина Т. И. 357  
 Усок И. Е. 415, 430  
 Успенский Гл. И. 397  
 Успенский Н. В. 197  
 Ушаков В. А. 521  
 «Киргиз-кайсак» 521  
  
 Федор Иоаннович 274, 277  
 Федоров Б. М. 49, 341  
 Федоров В. М. 208—210  
 «Лиза, или Торжество благодарности» 208  
 Фейербах Л. 350, 356  
 Феокрит 535  
 Феофан Прокопович 237  
  
 Феррельт С., фон 56, 57  
 «Путешествие критики, или Письма одного путешественника, описывающего другу своему разные пороки, которых большею частью был очевидным свидетелем» 56, 63  
 Фесслер И. А. 479  
 Фет А. А. 486, 488—491  
 «Бура на небе вечером...» 490  
 «Вакханка» 488  
 «Диана» 488  
 «За кормою струйки выются...» 490  
 «Замок Рауфенбах» 488  
 «Как идет вам чепчик новый...» 489  
 «Кенкеты, и мрамор, и бронза...» 489  
 «Кот поет, глаза прищура...» 489  
 «Лирический пантеон» 488  
 «Мелодии» 490  
 «На двойном стекле узоры...» 489  
 «Облаком волнистым...» 489  
 «Одалиска» 488  
 «Похищения из гарема» 488  
 «Свеж и душист твой роскошный венок...» 489  
 «Серенада» 488  
 «Талисман» 493  
 «Тихая, звездная ночь...» 490  
 «Ты говоришь мне: прости...» 489  
 «Удавленник» 488  
 «Уж, серпы на плеча заложив...» 488  
 «Улыбка томительной скуки» 490  
 «Фантазия» 489  
 «Эти думы, эти грезы...» 489  
 «Я в моих тебя вижу все снах...» 489  
 «Я жду... Соловьиное эхо» 489  
 Фирдоуси 133  
 «Рустем и Зораб» 133  
 Фихте И.-Г. 350, 415  
 Флориан Ж.-П.-К. 106, 108  
 Фомвизин Д. И. 12, 29, 56, 536, 549  
 «Выбор гувернера» 12  
 «Недоросль» 232, 291, 548, 549  
 Фосс И.-Г. 341  
 Фридлиндер Г. М. 456, 531, 541, 618  
 Фридман Н. В. 135, 136, 148  
 Фролова Г. В. 320  
 Фурман А. Ф. 137  
 Фурье Ш. 356, 411, 484  
  
 Хвостов Д. И. 42, 47, 49  
 Хвоцинская Н. Д. 495  
 Хемпицер И. И. 95, 192  
 Херасков П. М. 104, 105, 182  
 «Нравоучительные оды» 105

Хмельницкий Н. И. 218, 219, 221, 222  
Хомяков А. С. 366, 476, 589

Цейтлин А. Г. 595  
Цейтлин М. А. 177  
Цергелев Н. А. 49, 332—334  
Цыганов Н. Г. 396, 500  
Цпцперон 44

Чаадаев П. Я. 263, 269, 359, 534  
Чайковский П. И. 113  
«Пиковая дама» 113  
Чарторыйский А. 13  
«Мемуары» 13  
Чернышевский Н. Г. 116, 310, 311,  
343, 349, 357, 358, 360, 394, 403,  
531—535, 573, 579, 589, 594, 622,  
633  
«Очерки гоголевского периода  
русской литературы» 633  
Чистова И. С. 604  
Чичагов П. В. 200  
Чулков М. Д. 124  
«Абевега русских суеверий» 124

Шаликов П. И. 18, 55, 396  
«Другое путешествие в Малорос-  
сию» 55  
«Путешествие в Малороссию» 55  
Шан-Гирей А. П. 427, 462  
Шаплен Ж. 168  
Шапошников Н. 45  
Шарышкин Д. М. 268, 292  
Шатобриан Ф.-Р. 116, 252  
«Рене» 252  
Шатров Н. М. 103  
Шаховской А. А. 46, 156, 208, 211,  
218—222, 225, 524  
«Коварный» 219  
«Новый Стерн» 46, 210  
«Пустодомы» 220  
«Расхищенные пубы» 46  
«Урок кокеткам, или Липецкие  
воды» 46, 218, 219  
Шевырев С. П. 50, 347, 359, 366—  
368, 377, 378, 387, 411, 593  
«Две чаши» 367  
«Звуки» 367  
«Лилия и роза» 367  
«Мудрость» 368  
«Послание к А. С. Пушкину» 368  
«Цыганка» 372  
«Цыганская пляска» 372  
Шекспир В. 152, 168, 173, 205, 240,  
274—278, 281—286, 289, 293  
«Гамлет» 431  
«Король Генрих IV» 277, 281, 289  
«Мера за меру» 285

«Ричард III» 277, 278  
Шеллинг Ф. 350, 357, 415, 416, 432,  
517, 535, 561  
Шиллер Ф. 66, 82, 102, 108, 111, 123,  
124, 128, 152, 206, 209, 260, 326,  
366, 375, 414  
«Ивиковы журавли» 123  
«Кубок» 123  
«Орлеанская дева» 126, 127  
«Рыцарь Тогенбург» 123  
«Шильонский узник» 127  
Шимкевич К. 491  
Ширинский-Шихматов С. А. 45, 47,  
103, 156, 168  
Шишков А. С. 20—25, 42, 44, 45, 100,  
103, 154, 213, 242  
«Рассуждение о старом и новом  
слоге» 20, 24, 44  
Шлецер Х.-А. 544, 560  
Штейнгель В. И. 27  
Штранге М. М. 11, 12, 15

Щепкин М. С. 557, 622  
Щербина Н. Ф. 486—488, 490  
«Герой» 487  
«Письмо» 487  
«Признание пророка» 488  
«Современная вакхическая песня»  
488  
«Тимон Афинский» 487  
«Человек поколения» 488  
«Ямб» 488  
Щербинин М. П. 49

Эйхенбаум Б. М. 116, 296, 372, 438,  
449, 460  
Энгельс Ф. 7  
Эшенбург И.-И. 112  
«Теория поэзии» 112

Юм Д. 82  
Юнг Э. 45, 100, 106, 107  
Юсупов Н. Д. 315

Языков Д. И. 41, 42  
Языков Н. М. 118, 150, 243, 330, 338,  
339, 358, 360, 363, 365, 368, 475  
«Баян к русскому воину» 339  
«Водопад» 339, 374  
«Песни баяна» 339  
«Песнь барда во время владыче-  
ства татар в России» 339  
«Элегия» 339  
Якимович Т. К. 596  
Якубович А. И. 170  
Ямпольский И. Г. 491, 497  
Eichstädt H. 128

# ОГЛАВЛЕНИЕ

От редактора . . . . .		5
Введение	( <i>Е. Н. Купреянова</i> ) . . . . .	7
Глава первая.	Основные направления и течения русской литературно-общественной мысли первой четверти XIX в. ( <i>Е. Н. Купреянова</i> ) . . . . .	11
Глава вторая.	Литературные объединения и журналы первой четверти XIX в. ( <i>Р. В. Иезуитова</i> ) . . . . .	36
Глава третья.	Проза 1800—1810-х гг. ( <i>Н. Н. Петрунина</i> ) . . . . .	51
Глава четвертая.	Принципы художественного повествования в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина ( <i>Л. Н. Лузянина</i> ) . . . . .	80
Глава пятая.	Поэзия 1800—1810-х гг. ( <i>Р. В. Иезуитова</i> ) . . . . .	88
Глава шестая.	В. А. Жуковский. ( <i>Р. В. Иезуитова</i> ) . . . . .	104
Глава седьмая.	К. Н. Батюшков ( <i>К. Н. Григорьян</i> ) . . . . .	135
Глава восьмая.	Поэзия декабристов ( <i>Я. Л. Левкович</i> ) . . . . .	150
Глава девятая.	Проза декабристов (романтическая повесть первой половины 1820-х гг.) ( <i>Н. Н. Петрунина</i> ) . . . . .	179
Глава десятая.	И. А. Крылов баснописец ( <i>Ю. В. Стенник</i> ) . . . . .	189
Глава одиннадцатая.	Драматургия начала XIX в. Творчество А. С. Грибоедова. Комедия «Горе от ума» ( <i>С. А. Фомичев</i> ) . . . . .	204
Глава двенадцатая.	А. С. Пушкин ( <i>Е. Н. Купреянова</i> ) . . . . .	235
Глава тринадцатая.	Поэзия пушкинского круга ( <i>В. Э. Вацуро</i> ) . . . . .	324
Глава четырнадцатая.	Основные направления и течения русской литературно-общественной мысли второй четверти XIX в. ( <i>Е. Н. Купреянова</i> ) . . . . .	343
Глава пятнадцатая.	Поэзия 1830-х гг. ( <i>В. Э. Вацуро</i> ) . . . . .	362
Глава шестнадцатая.	Е. А. Баратынский ( <i>В. Э. Вацуро</i> ) . . . . .	380
Глава семнадцатая.	А. В. Кольцов ( <i>В. А. Топков, О. В. Ласунский</i> ) . . . . .	393
Глава восемнадцатая.	М. Ю. Лермонтов ( <i>Т. П. Голованова</i> ) . . . . .	410
Глава девятнадцатая.	Поэзия 1840-х гг. ( <i>И. С. Чистова</i> ) . . . . .	473
Глава двадцатая.	Проза второй половины 1820-х—1830-х гг. ( <i>Н. Н. Петрунина</i> ) . . . . .	501
Глава двадцать первая.	Н. В. Гоголь ( <i>Е. Н. Купреяновч</i> ) . . . . .	530
Глава двадцать вторая.	Натуральная школа и проза начала 1850-х гг. ( <i>Л. М. Логман</i> ) . . . . .	580
Указатель имен и названий произведений . . . . .		634



**ИСТОРИЯ  
РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ**

том второй

**От сентиментализма  
к романтизму и реализму**

---

*Утверждено к печати  
Институтом русской литературы  
(Пушкинский Дом)  
АН СССР*

Редакторы издательства **Е. А. Смирнова и К. Н. Феноменов**  
Художник **Л. А. Яценко**  
Технический редактор **Н. Ф. Соколова**  
Корректоры **Г. А. Александрова, Л. М. Бова,**  
**Ф. Я. Петрова и Т. Г. Эдельман**

---

Сдано в набор 31.07.80.  
Подписано к печати 20.02.81. М-27837.  
Формат 60 × 90<sup>1/16</sup>. Бумага типографская № 1.  
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.  
Печ. л. 41=41 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 44.15.  
Тираж 50 000. Изд. № 7394. Тип. зак. 1664.  
Цена 3 р. 10 к.

---

Издательство «Наука», Ленинградское отделение  
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1

Ордена Трудового Красного Знамени  
Первая типография издательства «Наука»  
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12