

ПРОБЛЕМЫ  
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ЛИТЕРАТУРЫ







# ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

*Сборник статей,  
посвященный памяти  
профессора А. Н. Соколова*

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКОВСКОГО  
УНИВЕРСИТЕТА  
1971



Печатается по постановлению  
Редакционно-издательского совета  
Московского университета

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:  
*В. И. Кулешов*  
(ответственный редактор),  
*Р. М. Самарин, А. Г. Соколов*

**АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ  
СОКОЛОВ**  
(1895—1970 гг.)

Доктор филологических наук профессор Александр Николаевич Соколов — один из крупных советских литературоведов, автор многочисленных ценных исследований по истории русской литературы, поэтике, стилистике, опытный преподаватель и воспитатель.

Особенностью пути А. Н. Соколова в науку является то, что он свою педагогическую деятельность начал в средней школе. Много лет преподавал в Московском областном педагогическом институте, а с 1942 года стал доцентом филологического факультета Московского государственного университета и принимал самое активное участие в его жизни. С 1950 года почти 15 лет заведовал кафедрой русской литературы и в 1952—1956 годах был деканом филологического факультета университета.

Как искусный и вдумчивый педагог Александр Николаевич всегда сочетал поиски новых, прогрессивных методов преподавания с исследованием исторически сложившегося опыта лучших русских словесников. Он, замечательный организатор педагогической работы, умел объединять усилия ученых разных научных интересов и сложившихся исследовательских характеров.

Александр Николаевич начал печататься в 20-х годах. В его многочисленных работах проявилась широта научных интересов и строгая марксистско-ленинская научность.

Одной из основных научных проблем, над которой работал А. Н. Соколов, явилась русская поэма как литературный жанр. Начав с отдельных разновидностей поэмы, которым были посвящены специальные статьи («Лермонтов и русская романтическая

поэма», «Композиция „Демона“», «Южные поэмы Пушкина», «Полтава» Пушкина и «Петриады», «Поэмы А. Н. Радищева»), исследователь разработал историю этого жанра в русской литературе за сто лет его развития. Этому посвящена вышедшая в свет в 1955 году монография А. Н. Соколова «Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века». Привлекая огромный, в значительной мере не исследованный и даже неизвестный материал, автор проследил эволюцию жанра поэмы от классицизма до романтизма и показал национальное своеобразие русской поэмы, тесно связанной с развитием русской общественно-исторической жизни. Монография А. Н. Соколова была отмечена положительными отзывами в советской и зарубежной печати. С этой же темой связаны и некоторые более поздние работы А. Н. Соколова: «Полтава» Пушкина и жанр романтической поэмы» (1962 г.), «Лермонтов и судьбы русской поэмы» (1964 г.).

Александра Николаевича интересовали закономерности русского литературного процесса в целом. Очерки по истории поэмы оказались своеобразным подступом к еще более обширному труду: курсу истории русской литературы XIX века (первая половина). В итоге получился вузовский учебник, который А. Н. Соколов выпустил в Издательстве МГУ в 1960 году (в настоящее время вышло его третье издание). По единодушному мнению критики, это лучшее капитальное вузовское руководство по истории русской литературы XIX века.

А. Н. Соколов — один из авторитетнейших советских лермонтоведов, чьи выводы и наблюдения вошли в научный оборот и стали достоянием советского литературоведения. Особенно ценны выводы А. Н. Соколова относительно устойчивости лермонтовского романтизма, вобравшего в себя опыт реалистической обрисовки сложных человеческих характеров и вместе с тем не утратившего своих специфических черт как самостоятельного художественного метода. Творчеству Лермонтова посвящено до десяти работ А. Н. Соколова.

Среди публичных выступлений А. Н. Соколова с докладами и лекциями следует отметить его доклад (в соавторстве с С. В. Никольским и Б. Ф. Стахеевым) на Четвертом международном съезде славистов в Москве: «Некоторые особенности романтизма в славянских литературах».

Пожалуй, самым важным качеством научных работ А. Н. Соколова при богатстве привлекаемого материала, обилии мыслей и

наблюдений является строгая систематичность мышления автора, стремление уточнить все понятия и термины, которыми оперирует наука и сам исследователь. Именно эта особенность придает его построениям осознанный, доказательный характер. Эту задачу А. Н. Соколов ставил в таких своих работах, как «Художественный метод и литературное направление» (выступление на дискуссии о реализме в мировой литературе 12—18 апреля 1957 года в Институте мировой литературы им. А. М. Горького); «Литературное направление (опыт статьи для терминологического словаря)»; «Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения (доклад на Межвузовской конференции по стилистике, состоявшейся в МГУ в 1962 г.); «Литературный процесс и вопросы терминологии» (статья в сборнике «Славянская филология», подготовленном филологическим факультетом МГУ к Пятому международному съезду славистов в Софии). Концептуальность, последовательность в исканиях и выводах сообщают трудам А. Н. Соколова ту подлинную научность, которая является в высшей степени поучительной и для молодых и для опытных литературоведов. Его работы наилучшим образом доказывают, какой сложной и точной наукой является литературоведение. Эти качества свойственны всем работам А. Н. Соколова. Но особенно ярко они проявились в его трудах по поэтике, стилистике искусства слова. Об эволюции исследовательского мастерства автора в этой области можно судить по его статьям: «Наблюдения над стилем Лермонтова» (1941 г.) и «Художественный образ в лирике Лермонтова» (напечатанной в сборнике статей о Лермонтове, выпущенном издательством «Наука» в 1964 г.).

В 1968 году в издательстве «Искусство» вышла в свет монография А. Н. Соколова «Теория стиля». В этой книге раскрываются эстетические богатства русской классической и современной литературы, анализируется значение и соотношение таких основных литературоведческих понятий, как стиль, метод и направление.

В середине 60-х годов по инициативе А. Н. Соколова в журналах прошли плодотворные дискуссии о проблемах романтизма (см. статью А. Н. Соколова «К спорам о романтизме» в журнале «Вопросы литературы», 1963, № 7).

Принципы марксистского конкретного историзма, на которых строится методология всех исследований А. Н. Соколова, не терпят никаких фальсификаций, и это, естественно, привело ученого к необходимости принять участие в той идеологической борьбе,



которая ведется сейчас в мире вокруг проблем русской литературы. Под редакцией А. Н. Соколова и с его авторским участием в издательстве МГУ вышел сборник статей под названием «Против буржуазных и ревизионистских концепций истории русской литературы» (1963 г.).

А. Н. Соколов был членом редколлегии «Известий АН СССР» (ОЛЯ), журнала «Филологические науки», принимал участие в работе терминологической комиссии при Советском комитете славистов, состоял членом Всесоюзной Пушкинской комиссии и Комиссии по истории филологической науки при Отделении литературы и языка Академии наук СССР.

Как известный литературовед А. Н. Соколов приглашался читать лекции и для обмена опытом в зарубежные страны. Он посетил Чехословакию, Данию и ГДР.

Советское правительство высоко оценило работу А. Н. Соколова. Он был награжден орденами «Знак почета» и «Трудового Красного Знамени».

В предлагаемый сборник включены статьи советских и зарубежных ученых по тематике, в значительной степени отражающих многообразные интересы А. Н. Соколова.

*Ответственный редактор*

## СПИСОК ПЕЧАТНЫХ РАБОТ А. Н. СОКОЛОВА

### *Книги, статьи, рецензии и редактирование*

#### 1928 г.

1. Рец.: Путеводитель по русской литературе XIX века. Составил И. Н. Розанов. М., «Работник просвещения», 1928. — «Вестник просвещения», 1928, № 9, стр. 165—166.

#### 1929 г.

2. Русский язык. Методическая проработка программного материала (для преподавателей V—IX классов), в. 1. М., «Работник просвещения», 1929 [совместно с К. А. Алавердовым, П. И. Колосовым, В. И. Маштаковым и др.].

3. Рец.: Бархин К. Б. Культура слова. Методическое пособие для преподавателей II ступени. М., «Работник просвещения», 1929. — «Русский язык в советской школе», 1929, № 1, стр. 171—172.

4. Рец.: Пушкин А. С. Борис Годунов. Вступительная статья, редакция и примечания Д. Д. Благого. М.—Л., Госиздат, 1929; Пушкин А. С. Поэмы. Редакция, сопроводительная статья и примечания Д. Д. Благого. М.—Л., Госиздат, 1929. — «Русский язык в советской школе», 1929, № 6, стр. 188—189.

#### 1930 г.

5. К методике заданий по литературе. — В кн.: «Русский язык в школе второй ступени». Сборник методических статей, в. 2. М., «Московский рабочий», 1930, стр. 5—23.

6. Рец.: Гуревич А. Я. и Слетова А. Н. Кабинет русского языка и литературы в школе II ступени. М.—Л., ГИЗ, 1929. — «Русский язык в советской школе», 1930, № 1, стр. 196—198.

7. Рец.: Рюмин С., Сахаров А. и Сахаров В. Пособие для работы по литературе для II ступени. 6-я группа. М.—Л., ГИЗ, 1928; изд. 2, 1929 — «Русский язык в советской школе», 1930, № 1, стр. 194—195.

#### 1931 г.

8. В помощь ФЗС. Литература. М., Учпедгиз, 1931 [совместно с А. Д. Богинской, Е. Г. Богатыревой, П. И. Колосовым и др.].

9. На новых путях. Рабочая книга по литературе для 5-го года ФЗС. М.—

Л., Учпедгиз, 1931 [совместно с А. Д. Гречишниковой, П. И. Колосовым, Л. С. Мирским, Н. В. Поповой].

10. На новых путях. Рабочая книга по литературе для 6-го года ФЗС. М.—Л., Учпедгиз, 1931 [совместно с А. Д. Гречишниковой, П. И. Колосовым, Л. С. Мирским, Н. В. Поповой].

11. Воспитание средствами литературы как методическая задача. — «Русский язык в советской школе», 1931, № 2—3, стр. 148—160.

#### 1932 г.

12. Русский язык. Учебник для 5-го года ФЗС и первого года ШКМ. М.—Л., Учпедгиз, 1932 [совместно с Н. В. Поповой].

13. Учебник русского языка. Для техникумов и ФЗУ на базе семилетки. М.—Л., Учпедгиз, 1932 [совместно с С. Кочетовым и М. Якубович].

14. Рец.: «Русский язык» Р. И. Аванесова, Б. В. Неймана, Л. Б. Перельмуттер и В. Н. Сидорова. — «За коммунистическое просвещение», 21 сентября 1932 г.

15. Рец.: Два учебника по литературе (Абрамович Г. Л., Багинская А. Д. [и др.]. Учебник по литературе для 6-го года ФЗС и 2-го года ШКМ под редакцией А. М. Еголина. М.—Л., Гос. уч.-пед. изд., 1932; Адамович О., Веселовский Т. [и др.]. Учебник по литературе для 6-го года ФЗС и 2-го года ШКМ. Бригадир-редактор Шувалов П. И. М.—Л., Гос. уч.-пед. изд., 1932. — «За коммунистическое просвещение», 29 ноября 1932 г.

#### 1934 г.

16. Методическая записка к стабильному учебнику грамматики. М., Учпедгиз, 1934.

#### 1936 г.

17. От комической поэмы к социально-психологическому роману (о композиции «Евгения Онегина»). — В кн.: «Труды Орехово-Зуевского педагогического института», кафедра языка и литературы, 1936, в. 1, стр. 68—94.

#### 1937 г.

18. Методические указания для заочников к программе по русской литературе XVIII века. Для отделения языка и литературы учительских институтов, в. 20. М., Наркомпрос РСФСР, 1937.

#### 1938 г.

19. Теория литературы. Конспективный курс. Для заочников факультета языка и литературы пединститутов. Первый курс. М., Наркомпрос РСФСР, 1938 [совместно с Г. Л. Абрамовичем].

20. Батальная живопись А. С. Пушкина (к изучению стиля «Полтавы»). — «Литература в школе», 1938, № 2, стр. 64—73.

21. Русская литература XVIII века. Программа и методические указания для заочников. Для отделений языка и литературы учительских институтов, в. 68. М., Наркомпрос РСФСР, 1938.

#### 1939 г.

22. «Полтава» Пушкина и «Петриады». — В кн.: Пушкин А. С. Временник пушкинской комиссии, 4—5. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1939, стр. 57—90.

23. Программа и методические указания для заочников педагогических институтов. Факультет языка и литературы. Русская литература XVIII века. М., Наркомпрос РСФСР, 1939. [Автор методических указаний Соколов А. Н.]

#### 1940 г.

24. Теория литературы. Конспект курса для заочников факультета языка и литературы педагогических институтов, изд. 2, переработанное. М., Наркомпрос РСФСР, 1940 [совместно с Г. Л. Абрамовичем].

25. Рец.: О типе вузовской хрестоматии по литературе (Цейтлин А. Г. Хрестоматия по русской литературе XIX в., чч. 1 и 2. М., Учпедгиз, 1937—1938 гг.). — «Литература в школе», 1940, № 6, стр. 91—93.

#### 1941 г.

26. Романтические поэмы Лермонтова. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Сборник статей, под редакцией Н. А. Глаголева. М., Учпедгиз, 1941, стр. 79—108.

27. Наблюдения над стилем Лермонтова. — «Русский язык в школе», 1941, № 3, стр. 8—13.

28. Композиция «Демона». — «Литературная учеба», 1941, № 7—9, стр. 56—72.

29. Методические указания. — В кн.: «Программы и методические указания для заочников педагогических институтов. Факультет языка и литературы. Русская литература XVIII века», изд. 2, исправленное и дополненное. М., Наркомпрос РСФСР, 1941, стр. 11—40.

#### 1942 г.

30. Методические указания. — В кн.: «Программы и методические указания для заочников педагогических институтов. Факультет языка и литературы. Русская литература XVIII века», изд. 3. М., Наркомпрос РСФСР, 1942, стр. 11—40.

#### 1946 г.

31. А. Н. Веселовский — основоположник исторической поэтики. — «Ученые записки МГУ», 1946, в. 107. Роль русской науки в развитии мировой науки и культуры, т. III, кн. 2, стр. 161—172.

32. О романтизме Лермонтова. — «Ученые записки МГУ», 1946, кн. 2, в. 118, стр. 108—123.

33. Русская литература XVIII века. Программы и методические указания для заочников педагогических институтов. Факультет литературы и языка. М., 1946 (Научно-методический кабинет по заочному обучению).

#### 1947 г.

34. Введение в литературоведение. Программа и методические указания для заочников педагогических институтов. Факультет языка и литературы, 1947 (Министерство Просвещения РСФСР).

#### 1949 г.

35. Лермонтов и русская романтическая поэма. — «Ученые записки МОПИ». 1949, т. XIII, в. 1, стр. 86—128.



## 1950 г.

36. Героическая поэзия декабристов. — «Известия АН СССР», ОЛЯ, 1950, т. IX, в. 6, стр. 439—454.

37. Рец.: Орлов Вл. Русские просветители 1790—1800-х годов. М., Гослитиздат, 1950. — «Советская книга», 1950, № 10, стр. 91—95.

38. Рец.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950. — «Советская книга», 1950, № 12, стр. 85—91.

## 1951 г.

39. К. Ф. Рылеев (1795—1826). — В кн.: «Лекции по истории русской литературы XIX века», под редакцией А. Н. Соколова [и др.], в. 1. Изд-во МГУ, 1951, стр. 85—106.

40. Поэты-декабристы. — В кн.: «Лекции по истории русской литературы XIX века», под редакцией А. Н. Соколова [и др.], в. 1. Изд-во МГУ, 1951, стр. 43—84.

41. Южные поэмы Пушкина. — В кн.: «Пушкин в школе». Сборник статей, под редакцией Н. Л. Бродского и В. В. Голубкова. М., Изд-во АПН РСФСР, 1951, стр. 234—256.

42. Поэмы А. Н. Радищева. — «Вестник МГУ», серия общественных наук, 1951, № 7, стр. 129—144.

43. Ред.: Лекции по истории русской литературы XIX века, в. 1. Изд-во МГУ, 1951 [совместно с Е. С. Ухаловым и Я. Е. Эльсбергом].

## 1952 г.

44. Михаил Юрьевич Лермонтов. Из курса лекций по истории русской литературы XIX века. Изд-во МГУ, 1952.

45. Ред.: Цейтлин А. Г. Иван Александрович Гончаров. Из курса лекций по истории русской литературы XIX века. Изд-во МГУ, 1952.

## 1954 г.

46. Ред.: Николай Васильевич Гоголь. Сборник статей. М., 1954 (МГУ, филологический факультет).

47. Рец.: «Литературное наследство», т. 59. Декабристы-литераторы, I. М., Изд-во АН СССР, 1954 — «Известия АН СССР», ОЛЯ, 1954, т. XIII, в. 5, стр. 480—482.

## 1955 г.

48. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд-во МГУ, 1955.

## 1956 г.

49. Ред.: Московский университет в воспоминаниях современников. Составитель и автор примечаний Р. А. Ковнатор. Изд-во МГУ, 1956 [совместно с П. А. Зайончковским].

## 1957 г.

50. Михаил Юрьевич Лермонтов, изд. 2, исправленное. Изд-во МГУ, 1957.

51. От романтизма к реализму. Из курса лекций по истории русской литературы XIX века. Изд-во МГУ, 1957.

52. Ред.: Пустовойт П. Г. Иван Сергеевич Тургенев. Из курса лекций по истории русской литературы XIX века. Изд-во МГУ, 1957.

53. Ред.: Вопросы литературного процесса в «Истории русской литературы» (тт. I—X). («История русской литературы», тт. I—X. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941—1954). — «Вопросы литературы», 1957, № 7, стр. 243—250.

54. Ред.: «Литературное наследство», т. 60. Декабристы-литераторы, II, книга первая. То же, книга вторая. М., Изд-во АН СССР, 1956. — «Известия АН СССР», ОЛЯ, 1957, т. XVI, в. 5, стр. 485—488.

#### 1958 г.

55. Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., Изд-во АН СССР, 1958 (IV Международный съезд славистов. Доклады Академии наук СССР. Советский комитет славистов) [совместно с С. В. Никольским и Б. Ф. Стахеевым].

56. К вопросу об эволюции романтического стиля М. Ю. Лермонтова. — В кн.: «Сборник статей по языкознанию. Профессору Московского университета академику В. В. Виноградову». Изд-во МГУ, 1958, стр. 281—295.

57. Ред.: Виноградов И. И. Проблемы содержания и формы литературного произведения. Изд-во МГУ, 1958.

#### 1959 г.

58. Художественный метод и литературное направление. — В кн.: «Проблемы реализма. Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе 12—18 апреля 1957 г.». М., Гослитиздат, 1959, стр. 489—496.

59. О задачах литературоведения в свете решений XXI съезда КПСС. Высказывания ученых. — «Известия АН СССР», ОЛЯ, 1959, т. XVIII, в. 4, стр. 297—298.

#### 1960 г.

60. История русской литературы XIX века, т. 1. Изд-во МГУ, 1960 [авторы глав: о Пушкине — Д. Д. Благой, о Грибоедове — В. И. Кулешов].

61. Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. — В кн.: «Исследования по славянскому литературоведению и стилистике». Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 179—220 [совместно с С. В. Никольским и Б. Ф. Стахеевым].

62. «Горе от ума». — «Что читать», 1960, № 4, стр. 30—31.

63. Иван Никанорович Розанов [Литературовед. 1874—1959. Некролог]. — «Известия АН СССР», ОЛЯ, 1960, т. XIX, в. 2, стр. 174—175.

64. Программа «Введение в литературоведение» (для филологических факультетов государственных университетов). Изд-во МГУ, 1960 (Министерство высшего и среднего специального образования РСФСР) [совместно с Г. Н. Поспеловым].

#### 1961 г.

65. Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения. — В кн.: «Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы». Изд-во МГУ, 1961, стр. 57—64.

#### 1962 г.

66. «Полтава» Пушкина и жанр романтической поэмы. — В кн.: Пушкин А. С. «Исследования и материалы», т. 4. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 154—172.

67. Литературное направление (Опыт статьи для терминологического словаря). — «Известия АН СССР», ОЛЯ, 1962, т. XXI, в. 5, стр. 401—410.

68. Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения. — «Научные доклады высшей школы». Филологические науки, 1962, № 3, стр. 29—42.

#### 1963 г.

69. В плену старых традиций («История русской литературы» А. Стендера-Петерсена). — В кн.: «Против буржуазных и ревизионистских концепций истории русской литературы». Изд-во МГУ, 1963, стр. 5—42.

70. К итогам конференции. — В кн.: «М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества», под редакцией А. Н. Соколова и Д. А. Гиреева. Орджоникидзе, 1963, стр. 210—214.

71. Какво е отношението на поетиката към славянското езикознание и литературознание? — В кн.: «Славянска филология». Материали за V международен конгрес на славистите, т. II. София, НА БАН, 1963, стр. 211—212.

72. Литературный процесс и вопросы терминологии. — В кн.: «Славянская филология», в. 5, под редакцией С. Б. Бернштейна, Н. М. Шанского и Е. З. Цыбенко. Изд-во МГУ, 1963, стр. 335—368.

73. Знать и любить литературу (Стенограмма совещания в МГУ). — «Вопросы литературы», 1963, № 1, стр. 164—166.

74. Николай Кириякович Пиксанов [К 85-летию со дня рождения и 60-летию научно-педагогической деятельности литературоведа]. — «Научные доклады высшей школы». Филологические науки, 1963, № 3, стр. 232—233 [совместно с Б. В. Михайловским].

75. К спорам о романтизме. — «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 118—137.

76. Ред.: Лермонтов М. Ю. Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963 [совместно с Д. А. Гиреевым].

77. Ред.: Против буржуазных и ревизионистских концепций истории русской литературы. [Сборник статей]. Изд-во МГУ, 1963.

78. Рец.: Писатель и литературный процесс («История русской литературы в трех томах». Главный редактор Д. Д. Благой [и др.], т. II. Литература первой половины XIX века). М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963. — «Вопросы литературы», 1963, № 11, стр. 203—211.

#### 1964 г.

79. Художественный образ в лирике Лермонтова. — В кн.: «Творчество М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814—1964». «Наука», 1964, стр. 172—201.

80. Лермонтов и судьбы русской поэмы. — «Вестник МГУ», серия VII, филология, журналистика, 1964, № 4, стр. 3—20.

81. Главное внимание — методологии. — «Вопросы литературы», 1964, № 9, стр. 137—143.

#### 1965 г.

82. История русской литературы XIX века, изд. 2, исправленное, т. I. Изд-во МГУ, 1965 [авторы глав: о Пушкине — Д. Д. Благой, о Грибоедове — В. И. Кулешов].

83. О поэтике Феофана Прокоповича. — В кн.: «Проблемы современной филологии». Сборник статей к семидесятилетию академика В. В. Виноградова. «Наука», 1965, стр. 443—449.

84. Советское лермонтоведение юбилейного года. — «Известия АН СССР», ОЛЯ, 1965, т. XXIV, в. 1, стр. 251—258.

1966 г.

85. Из истории «легкой поэзии» (от «Душеньки» к «Катиньке»). — В кн.: «Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры» (к 70-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР П. Н. Беркова). М.—Л., «Наука», 1966, стр. 320—328.

1967 г.

86. К спорам о романтизме. В кн.: «Проблемы романтизма». М., «Искусство», 1967, стр. 5—41.

1968 г.

87. Теория стиля. М., «Искусство», 1968.

88. Спецкурс по Гоголю. «Филологические науки», 1968, № 3, стр. 114—116.

1970 г.

89. История русской литературы XIX века, изд. 3, т. I. М., «Высшая школа», 1970 [авторы глав: о Пушкине — Д. Д. Благой, о Грибоедове — В. И. Кулешов].

*Составила Г. К. Белоусова*



Р. А. БУДАГОВ

## СЛОВО *ИСКУССТВО* В РУССКОМ ЯЗЫКЕ НА РУБЕЖЕ XVIII— XIX ВЕКОВ

В своей книге «Теория стиля» А. Н. Соколов прекрасно показал, что значит «стиль как явление искусства»<sup>1</sup>. Но когда само слово *искусство* стало «явлением искусства»? Когда существительное *искусство* перестало означать «опыт» (эксперименция), как то было еще в начале XVIII века, и стало постепенно вовлекаться в круг новых понятий — *мастерство*, а затем и *художественное мастерство*, определенная область творческой художественной деятельности человека. Процесс перелома в семантической истории слова *искусство* произошел на рубеже XVIII—XIX веков. В последующих строках и пойдет речь об этом периоде в эволюции самого слова *искусство*.

В русском литературном языке это слово появляется не раньше второй половины XVII века<sup>2</sup>. Позднее, в 1704 году, в «Лексиконе трехязычном» Поликарпова *искусство* поясняется, как «опыт, эксперименция». Такое же толкование сохраняется и через 60 лет в «Словаре на шести языках», изданном в Петербурге в 1763 году. Здесь рядом со словом *искусство* ставятся лат. *experientia*, фр. *experieuce*, нем. *Erfahrung*, англ. *experience*. *Искусство* продолжает истолковываться с помощью существительного *опыт*, которое приводится на разных языках.

Пройдет еще столетие и Ф. И. Буслаев напишет: «...*вкус* и *искусство* (*ис-куство*) происходят от одного корня *кусити* (санскр. *куш. ехрегигі*). С понятием искусства соединяется мысль об обмане, прельщении, что видно из родственных с ним слов: *искусить, искуситель, искушение*»<sup>3</sup>. И уже в наше время М. Фасмер этимоло-

<sup>1</sup> А. Н. Соколов. Теория стиля. М., «Искусство», 1968, стр. 206.

<sup>2</sup> См. В. В. Виноградов. Семнадцатитомный академический словарь современного русского литературного языка и его значение для советского языкознания. «Вопросы языкознания», 1966, № 6, стр. 13.

<sup>3</sup> Ф. И. Буслаев. О преподавании отечественного языка. Л., 1941, стр. 176.

логически связывает *искусство* с *искус*, *искусный*, *искусить*, укр. *кусити* «испытывать»<sup>4</sup>. Эти справки показывают, как далеко ушло в более позднее время слово *искусство* в своем семантическом развитии. Произошел довольно резкий разрыв смысловой преемственности между исходным и последующими этапами исторического становления лексемы.

На протяжении почти всего XVIII века слово *искусство* осмысляется не только как «опыт», но и как «знание» (умение, мастерство), полученное с помощью опыта, с помощью практики. Л. Л. Кутина приводит примеры подобных значений *искусства* в научном стиле того времени: «*искусство* свидетельствует, что воде повольно есть и невозбранно тещи от мест высоких к местам низким». Воздух «может быть тепел и холоден, что нам ежедневное *искусство* подтверждает»<sup>5</sup>. В 1740 году Антиох Кантемир, публикуя свой перевод книги Фонтенеля «Разговор о множестве миров», пояснял слово *экспериенция*: «искус, искусство, знание, полученное через частое повторение какого действия»<sup>6</sup>.

Итак, более старое значение слова *искусство* — «опыт», затем «знание, полученное при помощи опыта», позднее — «знание вообще», «мастерство». Впрочем, историческая последовательность перечисленных значений не всегда строго выдерживалась: порой значение «опыт» встречалось еще и тогда, когда «мастерство» стало доминировать в полисемии *искусства*. И все же в целом последовательность трех значений не вызывает сомнений, хотя они могли и сосуществовать на протяжении всего XVIII века.

В «Наказе» (1762 г.) Екатерины II читаем: «В городах обитают мещане, которые упражняются в ремеслах, в торговле, в художествах и науках»<sup>7</sup>. Эти занятия признавались мещанскими, тогда как дворянам рекомендовалась военная служба и правосудие. Здесь в один ряд ставятся ремесла, торговля, художества и науки. Если же вспомнить, что Екатерина II была примерной читательницей сочинений Дидро и Вольтера (хотя и толковала их на свой лад), то станет ясно, откуда идет разграничение ремесел (*métiers*), художеств (*arts*) и наук (*sciencé*), которое проводил примерно в ту же эпоху Дидро в издаваемой им совместно с Д'Аламбером «Энциклопедии» (1751—1772 гг.)<sup>8</sup>.

Возникает другой вопрос: как же выражалось понятие «художественное творчество» в XVIII столетии? Было бы неправильно поставить вопрос иначе: как передавалось современное понятие об

<sup>4</sup> См. М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка, т. 2. М., «Прогресс», 1967, стр. 141.

<sup>5</sup> Л. Л. Кутина. Формирование терминологии физики в России. М.—Л., «Наука», 1966, стр. 53—54.

<sup>6</sup> «Разговоры о множестве миров господина Фонтенелла, Парижской Академии наук секретаря. С французского перевел и потребными примечаниями изъяснил князь Антиох Кантемир», изд. 3. СПб., 1802, стр. 20 (первое издание — в 1740 г., перевод был осуществлен в 1730 г.).

<sup>7</sup> Цит. по кн.: А. В. Западов. Новиков. М., «Молодая гвардия», 1968, стр. 52.

<sup>8</sup> D. Diderot. Oeuvres complètes. Paris, 1877, XIII, pp. 372—373.

искусстве в ту эпоху? Современного понятия об искусстве тогда еще не существовало, поэтому и в языке не могло бытовать соответствующее слово. Понятие же ремесла — старое понятие. Оно имело соответствующее лексическое выражение. Само же ремесло весьма многообразно. В XVIII веке дифференцировали, в частности, *ремесла и художества*.

Действительно, *художество* (множественное число *художества*) — вот то слово, которое по-своему выполняло функцию будущей новой семантики *искусства*. Пока же *искусство* сохраняло лишь старую группу трех значений, тесно между собой связанных (они только что были рассмотрены), *художество* именовало не просто «ремесло», а «художественное ремесло», а в конце века и «художественное творчество».

Приведем доказательства. Во втором томе «Истории эстетики. Памятники мировой эстетической мысли» (М., «Искусство», 1964) имеется раздел (стр. 723—831), посвященный эстетическим взглядам русских писателей и ученых XVIII века. Здесь наряду с широко известными именами Ломоносова и Сумарокова, Радищева и Кантемира, Новикова и Державина, Тредиаковского и Карамзина приводятся суждения и менее известных авторов той же эпохи. Оказывается, однако, что ни у кого из них, кроме Карамзина, еще не употребляется слово *искусство* в новом значении — «определенный вид художественного творчества» или «художественное творчество» (вообще). У всех названных авторов в этом осмыслении выступает существительное *художество* (чаще всего во множественном числе — *художества*).

Этот факт тем более примечателен, что во всех фрагментах речь идет об эстетических взглядах писателей и ученых, переводчиков и архитекторов, где слову *искусство*, казалось бы, должно было быть отведено значительное место. Но это слово либо вовсе не встречается в упомянутых текстах, либо осмыслиется в уже известных нам старых значениях. *Искусство* в смысле «художественное творчество» или «определенный вид художественного творчества» формируется лишь в самом конце XVIII века в процессе оттеснения на второй план трех его старых значений.

Вот лишь несколько иллюстраций. Из сочинений Г. Н. Теплова (1717—1779 гг.), ученого, переводчика, деятеля музыкальной культуры: «Все науки и *художества* начало свое восприняли не чувствительно и не приметно в роде человеческого...» (стр. 762)<sup>9</sup>. Из выступления дипломата Д. А. Голицына (1734—1803 гг.): «Архитектура не есть *художество* подражания» (стр. 766). Из трактата секретаря Академии художеств П. П. Чекалинского (1751—1817 гг.): «Рассуждение о свободных *художествах*». Из сочинений Н. И. Новикова (1744—1818 гг.): «*Художества* и науки столь медленно шествуют, что государство, в котором оные начинают произрастать... необходимо должно пребыть долгое время без вся-

<sup>9</sup> Страницы в скобках — сноски на цитированное издание «Памятники мировой эстетической мысли», т. 2.

кой перемены в управлении» (стр. 785). В ряде случаев слово *художества* сопровождается эпитетом *изящные* и противопоставляется *художествам механическим* (стр. 769).

Но если в русском языке слово *искусство* примерно до конца 80-х годов XVIII века еще не встречается в значении «художественное творчество», то оно постепенно как бы «подводится» к этому осмыслению. В таких контекстах *искусство* функционирует уже в знакомом нам значении «мастерство», «умение» (последний семантический этап перед вовлечением слова в круг собственно художественных понятий). У того же Чекалинского: «Со всем тем новейшие художники не уступают ни в *искусстве*, ни в разуме древним... *Механические художества* во многом превосходят бывшие у греков» (стр. 769). В этом этюде, написанном в 1792 году, *искусство* означает еще «мастерство», но вместе с тем и нечто более специальное: то, что противостоит механическим художествам, то, что отличает новых мастеров кисти от старых (античных).

Еще ближе к новой семантике слово *искусство* подходит в таком, например, тексте А. П. Сумарокова (1787 г.): «Человеческая статуя подобный человеку вид имеет; довольно *искусства* ради человека, что он камень человеку уподобляет. Естество выше *искусства*, но *искусство* ближе к естеству, нежели человечество к боже-ству. И хотя бы и никакой иной пользы от свободных не было хитростей; так и сей довольно, что мы изощряем ими разум, и перед прочими тварями являем свое преимущество...» (стр. 756). Здесь это слово уже совсем близко к новому значению. В контексте с «человеческой статуей» оно почти достигает этого нового осмысления, но вместе с тем оно же не вполне порывает и с более старым смыслом «мастерство» (умение): именно мастерство, «изощряя разум», отличает человека от «прочих тварей».

Таким образом, в русском литературном языке XVIII века лексема *искусство* встречается либо в старых трех значениях («опыт», знание, полученное с помощью опыта, «мастерство» или «умение»), либо в обособившемся третьем из перечисленных значений. Это последнее оказывается уже на пороге сематического скачка: *мастерство* (вообще) > *мастерство в определенной области* > *мастерство в определенной области художественного творчества* > *художественное творчество* (вообще).

В новом значении слово *искусство*, по-видимому, впервые появляется у Карамзина. В 1793 году он пишет: «Нечто о науках, *искусствах* и просвещении», где сравниваются уже не «науки и *художества*», как у его предшественников, а «науки и *искусства*». В этой же статье писатель подробно рассматривает вопрос об отражении «натуры в *искусстве*»<sup>10</sup>. Слово *искусство* вовлекается в сферу номинаций разнообразных видов художественной деятельно-

<sup>10</sup> Н. М. Карамзин. Соч., т. VII. СПб., 1834, стр. 23—24. Статья Карамзина, опубликованная в 1793 году, через три года вышла вторым изданием и имела успех. См. Я. Грот. Карамзин в истории русского литературного языка. «Филологические разыскания», изд. 2, т. I. СПб., 1876, стр. 130—131.



сти человека. Оно продолжает сохранять и старое значение «мастерство» (аналогичная полисемия типична и для современного языка), но теперь выступает вперед его новое осмысление.

Если теоретикам XVIII века стихотворство представлялось прежде всего наукой («труднейшая наука между многими другими»<sup>11</sup>), то к концу этого века стихотворство стали относить к искусству. И все же новое значение слова *искусство* сравнительно медленно завоевывало позиции. Сама лексема становится все более и более полисемантической, и среди многих других значений еще теряется ее художественное осмысление. По данным «Словаря языка Пушкина», слово *искусство* встречается у поэта 107 раз и только 21 раз в смысле «художественное творчество» вообще. Чаще же это «система приемов, методов какой-нибудь отрасли деятельности» (52 раза). В «Евгении Онегине», например:

В дуэлях классик и педант,  
Любил методу он из чувства,  
И человека растянуть  
Он позволял не как-нибудь,  
Но в строгих правилах *искусства*,  
По всем преданьям старины.

Приведем еще одно доказательство сравнительно медленного распространения и закрепления в языке художественного значения слова *искусство*.

В 1789—1794 годах в первом издании «Словаря Академии российской» слово *искусство* (дается в написании *изкуство* как производное от *изкусъ*) определяется так: «1) Знание, свѣденіе, способность делать что согласно с правилами. Для отправления должности посланника требуется великое *изкуство* в политикѣ. 2) Наука, знаніе упражненіем приобрѣтенное. Стихотворство есть *изкуство* писать стихи. Военное *изкуство*. 3) Тоже что *изкусъ* в 1 знач. Ежедневное *изкуство* научаеѣт»<sup>12</sup>. Третья часть «Словаря», в которой дается приведенное определение, была опубликована в 1792 году. Через 17 лет, в 1809 году, выходит в свет вторая часть второго издания этого же «Словаря». Только что воспроизведенная дефиниция здесь почти целиком повторяется, хотя само слово приводится уже в написании *искусство*<sup>13</sup>. Тем самым намечается известный отход *искусства* от *изкусъ*. Однако семантический «шаг в сторону» был пока еще очень несмелым: в издании 1809 года, под рубрикой третьей, повторяются замечания, перекочевавшие сюда из предшествующего издания: «3) Тоже что *изкусъ*».

Придет еще почти 40 лет и даже в академическом лексиконе 1847 года (третье издание) мало что изменится по сравнению с двумя предшествующими публикациями этого же словаря.

Вот вся словарная статья: «*Искусство*. 1) Отличное знание,

<sup>11</sup> «Памятники мировой эстетической мысли», т. 2, стр. 764.

<sup>12</sup> «Словарь Академии российской», ч. 3. СПб., 1792, стр. 1108—1109.

<sup>13</sup> «Словарь Академии российской по азбучному порядку расположенный», ч. 2. СПб., 1809, стр. 1164.

способность делать что-либо согласно с правилами. *Искусство в политике.* 2) Правила, ведущие к познанию чего-либо. *Военное искусство. Изыщные искусства»*<sup>14</sup>.

В середине прошлого века *искусство* уже строже отделяется от науки (в 1809 году второе его значение начиналось с науки), но собственно художественный смысл слова по-прежнему не выделяется в самостоятельную единицу. И здесь о нем приходилось догадываться на основе приводимых иллюстраций (*изыщные искусства* в 1847 году, *стихотворство есть искусство* в 1809 году).

Разумеется, словари отставали от живого движения языка. После Карамзина слово *искусство* в его художественной функции стало все чаще и чаще встречаться у писателей — Пушкина, Жуковского, Лермонтова, Гоголя... И все же настороженное отношение составителей словарей (и прежде всего академических) к новому значению слова свидетельствует, что само новое значение медленно пробивало дорогу. Этимологические связи *искусства* тянули слово назад, к его старому смыслу, еще достаточно прочному в конце XVIII века. Потребность же в номинации новых явлений приводила к иному осмыслению многих старых слов, в том числе и такого характерного и важного для анализируемой эпохи, каким было *искусство*.

Промышленный переворот конца XVIII века, дифференциация разных ремесел, возникновение фабрик и разнообразные другие факторы развития общества не могли не сказаться и в лексике языка. Былое неразличение опыта и искусства, мастерства и искусства стало так же невозможно в русском языке, как оказалась невозможной и старая «несобранная» полисемия европейских слов *art* и *kunst*, долгое время обозначавших и ремесло и собственно искусство. Семантическое развитие русской лексики проходило не изолированно, хотя и осуществлялось прежде всего с помощью своих национальных ресурсов. Влияние внешних факторов подготавливалось изнутри — движением словаря, внутренней расстановкой значений в смысловой структуре слова. Развитие языка создавало благоприятные условия для социальных воздействий на его же лексику. Внешние и внутренние факторы выступали во взаимной обусловленности.

На рубеже XVIII—XIX веков слово *искусство* постепенно прорывает со своей старой жизнью в языке: сначала ослабевают, а затем и совсем рвутся его былые этимологические связи. Слово вступает на новый путь семантического развития. Он не сразу был осознан говорящими и пишущими (отсюда и осторожность составителей лексиконов). Но путь этот оказался вполне реальным. Именно в эту эпоху существительное *искусство*, продолжая сохранять полисемию, вместе с тем становится важнейшим средством номинации общего понятия «художественной деятельности человека». его «художественного творчества».

<sup>14</sup> «Словарь церковнославянского и русского языка», т. 2. СПб., 1847, стр. 137.

**П. А. НИКОЛАЕВ**

## **К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ**

Вопрос об эстетическом восприятии есть часть проблемы художественного познания. Его разрешение помогает понять предпосылки и результаты творческого процесса, специфику искусства.

В современной трактовке данного вопроса существуют, в основном, две тенденции. Одна, признающая объективный характер эстетических категорий (прежде всего прекрасного), отрицает плодотворность тезиса об «ассоциации идей», сопутствующих эстетическому восприятию: в таком тезисе видится опасность теоретико-эстетического субъективизма. Сторонники другой тенденции, напротив, считают учение об «ассоциации идей» единственно верно разъясняющим природу эстетического восприятия как специфически человеческого духовного акта.

Именно споры вокруг указанного тезиса породили в конечном счете такие распространенные определения среди эстетиков, как «природники», «общественники», «новая эстетическая школа» и т. д.

Начало этих споров относится к давнему времени, и среди имен, которые теперь часто упоминаются в этой связи, можно встретить и многих позитивистов, и Дарвина, и Плеханова. Последний вспоминается чаще всего.

Мне уже приходилось писать о том, что одним ученым плехановское положение об «ассоциации идей», определяющих содержание эстетического восприятия, кажется основополагающим для научного понимания прекрасного, а другим подобный тезис представляется одной из основных причин слабостей современной эстетической науки<sup>1</sup>.

Это странное противоречие уже само по себе достаточное

---

<sup>1</sup> См. П. А. Николаев. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. М., «Искусство», 1968, стр. 73.

основание для того, чтобы соответствующий историко-теоретический материал получал более детальное освещение.

Этим целям и служат настоящие заметки, в которых приводятся дополнительные факты и соображения, объясняющие концепцию Плеханова и, как думается, помогающие увидеть ее последовательность и плодотворность. Мысль об «ассоциации идей» связана у Плеханова с его пониманием прекрасного. Поэтому, когда он, например, анализировал знаменитые формулы Чернышевского, его больше всего интересовало стремление теоретика «согласить» объективное существование прекрасного с субъективными воззрениями на него.

Рассматривая первые варианты статьи Плеханова «Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского», видишь, как он вначале вообще сомневался в правильности положения «прекрасное есть жизнь». Художники, замечает Плеханов, часто заблуждаются в своих понятиях о красоте. «Где же критерий? Определение «прекрасное есть жизнь» еще не дает его. Ведь там— жизнь, как ее понимают люди»<sup>2</sup>. Он с сочувствием пишет о желании Чернышевского раскрыть «субъективный» аспект проблемы, обращает особое внимание на слова о «прекрасной жизни... по нашим понятиям», дополняющие первую формулу, но остается неудовлетворенным результатами стремления Чернышевского «согласить» объективное существование прекрасного и возвышенного с субъективными воззрениями человека на них и объявил теоретическую позицию Чернышевского противоречивой. Ему показалось, что вторая формула несколько категорична, вследствие чего неожиданно ставит под сомнение самое идею объективного существования красоты. Поэтому Плеханов соответственно и рассматривает, например, конкретные возражения Чернышевского идеалистам относительно их «упреков» прекрасному в действительности. Прочитывая слова Чернышевского: «Почти всякая женщина в цвете молодости кажется большинству красавицею, потому говорить здесь было бы можно разве о неразборчивости эстетического чувства большинства людей, а не о том, что красота редкое явление», Плеханов пишет: «Хорошо. Стало быть, красиво только то, что нам кажется красивым?»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Архив Дома Плеханова, № 5582, ед. хр. Т 66, л. 44 (далее — АДП).

<sup>3</sup> АДП, № 5582, ед. хр. Т 66, лл. 45—46. Критические замечания Плеханова касались и других моментов аргументации Чернышевского в его полемике с идеалистами. Из неопубликованных материалов, относящихся к этому вопросу, приведу следующие замечания Плеханова: «Чернышевский возражает Фишеру, доказывая, что «наше эстетическое чувство, подобно всем другим, имеет свои нормальные границы относительно продолжительности и интенсивности своего напряженного состояния и что в этих двух смыслах нельзя называть его ненасытным или бесконечным». Это все так, но можно объявлять очень ограниченными требования к действительности и в то же время находить, что действительность их не удовлетворяет. Тут надо обратить внимание на историю искусства. Чернышев[ский] говор[ит]: мы восхищаемся же Горацием и Вергилием, хотя в них масса недостатков. Так. Но почему восхищаемся? Они

Плеханов ошибается, не видя диалектики Чернышевского. Очевидно, тут возможно такое объяснение. Плеханов предъявляет второму тезису Чернышевского требования, на которые в состоянии ответить лишь историко-материалистическое воззрение. В трактовке Чернышевского «жизни... по нашим понятиям» Плеханов видит влияние идеалистических сторон мировоззрения просветителя. Научному материалисту кажется, что глубоко и верно мотивировать связь между формулой «прекрасное есть жизнь» и тезисом о прекрасной жизни «как она должна быть» можно только в том случае, когда осознаны принципы исторического материализма, когда в словосочетание «наши понятия» вложено подлинно научное содержание.

Анализ этой проблемы увел бы нас далеко в сторону от темы данного сообщения, однако учесть сказанное необходимо для того, чтобы понять теоретическую ориентацию Плеханова, его диалектическую предпосылку в изучении природы эстетического восприятия.

Важно постоянно иметь в виду, что, защищая положение об «ассоциациях идей», непременно участвующих в эстетическом восприятии, Плеханов никогда даже невольно не подвергал сомнению объективное бытие прекрасного, а первой формуле Чернышевского придавал универсальное значение.

Может быть, сильнее всего об этом свидетельствуют его указания на конкретно-чувственный характер восприятия прекрасного. Плехановская гносеология в этом смысле опирается на положение Энгельса о том, что наши восприятия соответствуют предметной природе воспринимаемой вещи. Особенно показательны в этом отношении подготовительные заметки Плеханова к работе об эстетике Чернышевского. Постоянно выявляя ошибки А. Скабичевского, не понявшего знаменитой формулы, Плеханов, в частности, записывает: «Скабическому: из определения «прекрасное есть жизнь» становится понятно, почему в области прекрасного нет отвлеченных мыслей, а есть только индивидуальные существа — жизнь мы видим только в действительных, живых существах, а отвлеченные общие мысли не входят в область жизни»<sup>4</sup>.

хотя отчасти удовлетворяют нашему «идеалу». Романтики восхищались Гюго, хотя в нем много недостатков. Они даже и не замечали их. Можно сказать: эстетическое чувство их удовлетворялось малым. Это будет правда. Но несмотря на это, романтики все-таки не удовлетворялись действительностью: действительность была недостаточно эстетична для них» (АДП, № 5582, ед. хр. Т 66, л. 46).

<sup>4</sup> АДП, № 5582, ед. хр. Т 66, л. 47. Плеханов, конечно, тоже пользовался словами *красота, прекрасное* в общеупотребительном смысле, но при этом он считал необходимым подчеркнуть, что явление, обозначенное этими словами, не относится к собственно эстетической области, не отвечает эстетическим потребностям (см., например, его замечание в статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» о гражданах эпохи революции, который не интересовался собственно эстетическими потребностями, восхищаясь больше всего «красотою гражданского подвига». Г. В. Плеханов. Собр. соч., т. XIV. М., Госиздат, 1925, стр. 116; дальнейшие ссылки на это издание — в тексте).

Важность такого рода замечаний состоит в том, что они опровергают бытующие до сих пор в нашей и зарубежной научной литературе суждения, согласно которым Плеханов видит причину превращения объективного предмета в предмет эстетического восприятия не благодаря его конкретно-чувственному существованию (как это видит Чернышевский), а лишь под влиянием «ассоциаций идей», возникающих у человека<sup>5</sup>.

Плеханов вовсе не абсолютизировал «ассоциации» в указанном смысле. Подобная абсолютизация помешала бы ему искать объективные определения прекрасного. А именно этими поисками он был занят в «Письмах без адреса», полемически обращенных, как известно, к толстовскому трактату «Что такое искусство?», автор которого заявлял: «...объективного определения красоты нет»<sup>6</sup>.

И тем не менее Плеханов, исследуя законы эстетического восприятия, не только одобрительно отнесся к тезису Дарвина об «ассоциациях идей», но и сосредоточил на нем преимущественное внимание. Для этого были гносеологические и исторические причины. Следует указать, например, на учение об общественной психологии, которое достаточно убедительно обосновывало теорию ассоциаций. Научный материализм объявил способность ассоциативных представлений человека, объясняющую логику всякого, в том числе и эстетического чувства, одним из законов коллективной психологии. Причем, это общий закон, исторически не локализованный, и потому Плеханову было необходимо показать не только ошибочность той «изоляция» логики чувств от ассоциативных представлений, которую допускали многие европейские психологи XIX века (например, Теодул Рибо), и распространить положение Дарвина об ассоциациях у цивилизованных народов на эпоху первобытной культуры<sup>7</sup>. Это также вызвало упреки Плеханову. Здесь критическое отношение к плехановским «ассоциациям идей» вытекает из стремления сблизить эстетику Плеханова с позитивистской. В данном случае внешние основания были: позитивисты придавали большое значение ассоциациям. Однако позитивизм (в любом из своих вариантов) не выдвинул относительно данного вопроса соображений, которые бы по существу совпадали с плехановскими.

Приведу два примера из русской литературно-эстетической мысли. Первый из них заключает в себе, правда, лишь косвенное доказательство расхождения Плеханова с позитивистской трактовкой ассоциаций, но тем не менее заслуживает внимания в данном случае.

Понятие «ассоциация идей» было известно русской эстетике до Плеханова. Оно было популярно (именно благодаря влиянию

<sup>5</sup> См., например, Ганс Кох. Марксизм и эстетика. М., «Прогресс», 1964, стр. 103, 214, 226.

<sup>6</sup> «Вопросы философии и психологии», 1897, ноябрь — декабрь, стр. 1016.

<sup>7</sup> Сб. «Проблемы общественной психологии». М., «Мысль», 1965, стр. 109.

позитивизма) и в литературной критике, особенно в работах тех, кто ратовал, скажем, за «социологизацию» пейзажа в художественных произведениях. Так, Шелгунов (один из самых активных защитников позитивистской теории «экспериментального романа») писал: «Степной город г. Гончарова важен для вас и потому, что в вашем воображении возникает картина знойной пустыни с собаками, лежащими ленивыми кучами, ... важен он вам потому, что возбуждает ассоциацию идей социального характера, рисует вам спячку мозга»<sup>8</sup>. Поэтому Шелгунов, высоко оценивая «человеческое» содержание пейзажа, никогда не мог увидеть и иную художественную функцию пейзажа — быть правдивым изображением природы. Плеханов-критик не был столь односторонен и остался свободен от шелгуновского социологизаторства в данном вопросе. В его статьях можно нередко встретить сочувственные характеристики таких пейзажных подробностей, которые не являются социологически-иллюстративными, а интересны своей сложностью художественного содержания и функции<sup>9</sup>.

Но есть и более прямое свидетельство несовпадения плехановской точки зрения с позитивистской относительно теории «ассоциации идей».

Обратившись, например, к «Основам позитивной эстетики» Луначарского, мы не раз встретим в ней суждения типа: дикие скалы (и т. п.) наводят мысль о «гордом уединении»<sup>10</sup>. Но в конкретном рассмотрении ассоциаций (стремясь даже классифицировать их) применительно к эстетическим впечатлениям Луначарский остается на биологической точке зрения, что неудивительно, поскольку для Луначарского сама эстетика — «отрасль биологии как науки о жизни вообще»<sup>11</sup>.

Понятно, что такая точка зрения не служит препятствием, как может сначала показаться (и как принято чаще всего считать в современной «эстетической школе») для некоторых верных теоретико-эстетических выводов. Луначарский прав, когда утверждает, что ощущения вкуса и запаха нельзя исключать из эстетики. И Чернышевский и Плеханов могли бы подписаться под словами Луначарского о том, что главные элементы прекрасного — в здоровой жизни и что другая эстетическая категория — безобразное — характеризует собой явления вырождающейся жизни. В этом вопросе большинство позитивистов следует принципам материалистической эстетики.

---

<sup>8</sup> Н. В. Шелгунов. Избранные литературно-критические статьи. М.—Л., 1928, стр. 43.

<sup>9</sup> Из неопубликованных материалов укажу на плехановские заметки на полях сочинений А. Левитова (Библиотека Дома Плеханова, шифр Д. 6282). А. И. Левитов. Собр. соч., т. I, стр. 43, 70, 249, 387, 427, 429, 430, 596; т. II, стр. 506.

<sup>10</sup> А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 7. М., «Художественная литература», 1967, стр. 86.

<sup>11</sup> Там же, стр. 43.

Но как только Луначарский приступает к исследованию познавательных факторов, сопутствующих эстетическому восприятию, вступает в действие концепция самодовлеющего биологизма. Теоретик устанавливает различие типов ассоциаций в пределах психофизиологических представлений людей. Одни — низшие — ассоциации связаны с «представлением наслаждения» (спелый плод красив, потому что вкусен, женскую красоту особенно сильно чувствуют мужчины, а мужскую — женщины), другие — самые важные — «симпатические ассоциации» («наслаждение в созерцании лиц одного с ними пола») <sup>12</sup>.

Именно поэтому, когда Луначарский переходит к характеристике искусства как разновидности эстетического познания и творчества и когда он уже не может не учитывать социальные факторы, его теоретико-эстетическая позиция сильно напоминает то, что мы называем «социальным дарвинизмом». Он видит связь законов художественной эволюции с «общественно-биологической» структурой базиса, признавая одновременно наличие «имманентного закона развития искусства» <sup>13</sup>.

Плеханов же не разделял идеи «социального дарвинизма», ибо полагал, что принципы естественных наук не подходят для изучения эстетических воззрений, являющихся формой общественного сознания. Он воспользовался тезисом Дарвина только в целях социологического переосмысления данного понятия. Расхождения со знаменитым естествоиспытателем возникли сразу — вследствие особого понимания историческим материалистом общественных причин, порождающих «ассоциации», и содержания последних.

Дарвин, обнаружив способность к ассоциативности эстетических ощущений лишь у цивилизованного человека, тем самым определил общие, родовые качества людей, воспринимающих красоту, поскольку эти качества можно понять, проследив их проявление на всех исторических этапах человеческого развития. В итоге у Дарвина и его последователей получилось так, что эстетическое восприятие — акт, специфичный не столько для человека, сколько для животного мира вообще. Отсюда, в конечном счете, в русской эстетической литературе получили распространение мысли, подобные утверждению Вл. Вельямовича о том, что «половой подбор объясняется чувствительностью животных к красоте» <sup>14</sup>.

Большое значение плехановской трактовки «ассоциации идей» состояло именно в том, что она ставила под серьезное сомнение мысль о совпадении физиологических и эстетических ощущений. Правда, Плеханов, как известно, не отрицал биологических предпосылок эстетических чувств (здесь еще одна из причин того,

<sup>12</sup> А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 7, стр. 70—71.

<sup>13</sup> Там же, стр. 94—95.

<sup>14</sup> Вл. Вельямович. Психофизиологические основания искусства. СПб., 1878, стр. 3.



почему в своей теории ассоциативности восприятий он отталкивается от тезиса именно естествоиспытателя). И тут он не отступал от научной методологии: основоположники марксизма в своих исследованиях генезиса человеческого сознания всегда учитывали биологический процесс формирования органов чувств, от которого зависит в значительной степени способность человека мыслить и чувствовать. Стало быть, у Плеханова были серьезные гносеологические причины, когда он, давая определение эстетических понятий, отталкивается от теоретического опыта Дарвина. Следует иметь в виду и то, что признание биологических предпосылок эстетического чувства служило препятствием для обоснования абсолютной автономности последнего. В научной литературе были нередки случаи, когда заявления о том, что физиология не имеет никакого отношения к эстетическому чувству, преследовали цель доказать эту автономность (например, в книге А. Евлахова «Реализм или ирреализм?»), а потом определять искусство как продукт «незаинтересованного» эстетического созерцания.

Но, повторяю, Плеханов говорил о биологических факторах лишь как о предпосылках эстетического восприятия. Но, приступая к исследованию природы эстетического восприятия в целом, он начинал «переводить» категории Дарвина на язык научной социологии и в конечном счете вступал в прямую полемику с «социальным дарвинизмом». Он отметил «упущение» Дарвина, не увидевшего «ассоциации идей» в эстетическом восприятии первобытного человека и даже подчеркнул их исключительную роль в первобытном обществе. Он допустил при этом некоторые преувеличения, когда писал о «сложности» ассоциативных идей в доисторическую эпоху (то есть Плеханов, как он сам писал в связи с аналогичными случаями, здесь «перегибал палку», поскольку она была перегнута в другую сторону).

Но характерно и другое. Даже в тех случаях, когда он приводил примеры, демонстрирующие самодовлеющую роль «ассоциации», он обнаруживал диалектический подход к проблеме. Так, в его ссылке на свидетельство английского этнографа Скулькрафта (о краснокожих племенах североамериканского запада, любящих украшения из когтей серого медведя вследствие представления об этих предметах как символах свирепости и храбрости) обращает на себя внимание оттенок предположения, отсутствие однозначного решения вопроса («гораздо вероятнее обратное предположение, т. е. что эти предметы сначала носились как вывеска храбрости и силы и только потом ...начали вызывать эстетические ощущения»; стало быть, последние возникают «иногда» именно под влиянием «ассоциаций» — XIV, 7—8) — это лишний раз доказывает, что Плеханов отнюдь не исключал возможность эстетического восприятия и помимо «ассоциаций идей».

Но именно благодаря указанным коррективам, внесенным в концепцию Дарвина, Плеханов смог высказать немало суждений о первобытном искусстве, имеющих теоретическое значение и для

понимания позднейших, более зрелых форм эстетического творчества.

Конечно, десятилетия, последовавшие со времени написания «Писем без адреса», должны были выявить некоторые фактические неточности в освещении Плехановым конкретного этнографического материала. Однако время не отбросило некоторые выводы именно в силу их теоретической значимости. Таково, в частности, суждение Плеханова об игре как источнике, а иногда и содержания искусства. Теория «ассоциаций идей» помогла Плеханову проследить на материале первобытного искусства зависимость между трудом, игрой и искусством. Давно утвердившийся в науке благодаря Платону, а затем Канту и Шиллеру вывод о том, что искусство иногда выступает в форме игры, Плеханов считал нужным дополнить положением: игра — «дитя труда». Это дополнение отличает точку зрения материалистов от взглядов на искусство — игру, не имеющую цели вне себя. Если бы не было подобного дополнения, Плеханов оказался бы в глубоком противоречии со своей общей теорией прекрасного, ибо по логике шиллеровско-кантовской концепции следовало отрицать объективный источник эстетических чувств и, следовательно, объективность прекрасного. В этом убеждают все трактовки теории Шиллера—Канта в философско-эстетической литературе той поры<sup>15</sup>. Плеханов, связывая проблему игры с проблемой труда, в конечном счете избегает указанного противоречия. Он поставил вопросы о том, каково содержание игры, подготавливающей искусство или являющейся его разновидностью, о том, как формы труда непосредственно подготавливают искусство, диалектически подойдя к проблеме утилитарного и эстетического в первобытном обществе. В ассоциативности эстетических восприятий доисторического человека он увидел не одно лишь утилитарное содержание. Если генетически утилитарные потребности и предшествуют эстетическим, они вовсе не стождествляются с ними.

Художественные результаты эстетического восприятия порождаются совокупностью практических и духовных целей и импульсов первобытного человека и, не теряя своей утилитарной первоосновы, иногда заключают в себе зародыши искусства в собственном смысле слова. Именно в силу таких сложных предпосылок художественная деятельность смогла уже тогда, а тем более впоследствии обрести относительную самостоятельность. Плеханов одним из первых ученых обосновал вывод о первобытном искусст-

---

<sup>15</sup> Укажу на одно из типичных логических построений в тогдашней литературе. Шиллер глубоко прав, увидев сущность искусства и человеческой жизни в игре: человек только тогда человек, когда играет: «Отсюда становится понятным и то, что эстетические суждения как суждения об отражениях в чувстве типически-человеческого должны иметь всеобщее значение, хотя и не допускают объективного обоснования» (см. статью Н. Молчанова о книге Георга Зиммеля о Канте (Лейпциг, 1904) в «Вопросах философии и психологии», 1905, май—июнь, стр. 477).

ве как общественном явлении в широком смысле этого слова, как одном из факторов духовной связи между людьми<sup>16</sup>.

Все это, несомненно, способствовало выработке верного взгляда на специфику и содержание искусства в эпоху цивилизации и влияло на научное изучение его исторических форм.

---

<sup>16</sup> Эта его заслуга тем более важна, что в начале XX века в специальной литературе была распространена мысль о «совершенно утилитарном свойстве» первобытного искусства (см., например: А. М. Е в л а х о в. Реализм или ирреализм?, т. I. М., 1914, стр. 8).

А. КОВАЧ

(Румыния)

## О ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ РОДОВ

Теория литературы добилась значительных успехов в исследовании литературных родов и жанров, понимаемых не как результат внешней, формальной классификации, а как отражение внутренних закономерностей искусства. Опираясь на ценное теоретическое наследие — от Аристотеля до Лессинга, Гегеля и Белинского, — марксистская эстетика и литературоведение прежде всего разграничили названные два понятия. Первое из них — понятие рода — рассматривается сегодня как лирический, эпический и драматический способы или принципы отражения действительности, а второе — понятие жанра и его видов — как постоянно меняющиеся и развивающиеся художественные формы. Сам факт кристаллизации этих двух понятий различного плана кажется нам принципиально важным, так же как и мысль о безграничном богатстве возможных форм искусства как следствие бесконечности самой изменяющейся и развивающейся действительности, с одной стороны, и бесконечного разнообразия творческих индивидуальностей — с другой. Значительные успехи достигнуты в разработке отдельных жанров (например, поэмы, романа, очерка).

Но указанная выше трактовка понятий рода и жанра не стала общепринятым достоянием науки. Их критерии определяются не только по-разному, но и противоречиво. На вопрос: каковы те важнейшие принципы и критерии, которые лежат в основе различения литературных родов или определения жанров — нельзя найти сегодня достаточно убедительного ответа. Выдвигаются и обсуждаются различные критерии, основанные на таких факторах, как эстетические свойства самой изображаемой действительности и ее объем, типы композиции, оригинальная личность писателя-творца и т. д. Но соотношение этих принципов, а в некоторых случаях и их сущность далеко не выяснены. В своей работе мы попы-

таемся более точно определить критерии и закономерности литературных родов (о родах и пойдет речь в предлагаемой статье). Однако считаем необходимым сначала обратиться к некоторым важным для данной проблемы моментам эстетической мысли прошлого.

В теории литературы уже отмечалось существование двух линий в трактовке понятия литературных родов и их закономерностей. Представители первой линии, берущие свое начало в «Поэтике» Аристотеля, объясняют закономерности родов определенными свойствами самой отражаемой действительности и различными способами ее отражения в зависимости от разнообразия использованных средств.

Вторая линия, по распространенному мнению, берущая свое начало в философии Платона (как будет видно ниже, это мнение можно принять лишь с некоторыми оговорками), объединяет тех теоретиков, которые видят основание и источник существования литературных родов только в личности художника-творца, понимаемой, как правило, абстрактно, или же переносят разработку проблемы из области эстетики в область психологии. Нельзя не заметить исключительно важную черту этой концепции, а именно акцентирование внимания на значении индивидуальности творца для определения закономерностей литературных родов. Румынский литературовед Ливиу Русу считает эту вторую линию даже более плодотворной, чем первая<sup>1</sup>. Хотя эта общая оценка и не соответствует, на наш взгляд, действительному положению вещей, мысль о важнейшей роли творческой личности, в большой мере определяющей закономерности литературных родов, мы считаем актуальной. Вместе с тем мы должны отметить, что этот верный сам по себе принцип оказывается у представителей второй линии мало плодотворным для истолкования родов. Причина этого заключается в том, что личность творца не рассматривается в данном случае с эстетической точки зрения, а берется в общем плане, в аспекте психически-духовном или биологическом. Но история искусства опровергает эту теорию: один и тот же темперамент, то есть один и тот же человек, творец (Шекспир или Гёте, Пушкин или Гюго, Гоголь или Караджале) создает, почти как правило, произведения, принадлежащие к различным литературным родам. Поэтому, признавая заслуги представителей второй линии, состоящие в признании ведущей роли творческой личности в самом возникновении литературных родов, мы считаем все же, что несравненно более глубокой и плодотворной оказалась первая, аристотелевская, линия, которая связывала интересующий нас комплекс проблем прежде всего с отражением реальной действительности, не отрывая от нее личность творца — субъективный фактор, благодаря которому только и существует эстетическое освоение действительности. Идя по этому пути можно найти и более прочное основание для определения литературных родов.

<sup>1</sup> L. R. u. s. i. Estetica poeziei lirice. «Casa școalelor» (Cluj), 1944, p. 10.

Нужно сказать, что большинство теоретиков именно так понимает вопрос и ищет в «Поэтике» Аристотеля опоры для своей концепции. Связывая понятие литературного рода с определенными типами изображения человека, способами обрисовки характера, с различными формами выражения, композиции, структуры произведения, эти теоретики либо отрицают существование единого принципа, специфического критерия литературных родов, либо пытаются найти такой критерий. Эта последняя позиция, с нашей точки зрения, методологически более верна. Однако выдвинутые до сих пор критерии представляются нам несостоятельными.

Очень распространенным в понимании родов является критерий сюжетности, повествования, действия. По этой концепции существуют два основных типа изображения человека: либо при помощи сюжета, в развитии действия (эпос или драма), либо в отдельном состоянии субъективного переживания (лирика). Как нетрудно заметить, этот принцип разграничения не применим к соотношению драматического и эпического родов, в которых действие, сюжет в одинаковой мере играют существенную роль. Попытки выйти из этого противоречия — найти реальную границу между эпикой и драмой — заставили теоретиков воспользоваться аристотелевским определением эпического и драматического родов с помощью принципов повествования и действия. Однако они не развили самую суть концепции. Из этого определения вырастает теория о том, что в романе на первом месте стоят события, а в драме — характеры. Однако эта теория не соответствует внутренним тенденциям развития искусства: ее опровергают, например, не только существование эпического театра, но и тот бесспорный факт, что герои эпического произведения в подавляющем большинстве случаев раскрываются прежде всего в действии. Таким образом, наличие или отсутствие сюжета не может служить гранью между эпическим и драматическим родами. Более того, сюжет или его элементы, как известно, довольно частое явление и в произведениях лирического рода (сошлемся хотя бы на такие стихотворения, как «Для берегов отчизны дальней» Пушкина, «Тройка» Некрасова, «Голубой цветок» Эминеску).

Несостоятельность выдвижения на первый план в определении литературных родов принципа сюжетности или способов создания художественного образа (ибо как определить тогда понятие метода?) выясняется и при попытке некоторых теоретиков выделить новые литературные роды. Добавление к общепризнанным трем родам «историко-художественного» и «сатирического» приводит к тому, что, например, к сатирическому роду относят лирические произведения Ювенала, эпические произведения Рабле, Щедрина, Горького. На самом же деле все три рода имеют сатирические жанры (сатира и эпиграмма — в лирическом, определенный вид рассказа или романа — в эпическом, сатирическая комедия — в драматическом роде).

Для того чтобы избежать теоретического разнобоя и неуверен-

ности в определении литературных родов, мы считаем необходимым выдвинуть на первый план один основной критерий их определения. С нашей точки зрения, таким критерием является способ, форма выражения эстетической оценки и место авторского «я» в художественном произведении по отношению к изображенному в нем миру, действительности. Этот принцип определяет, как будет видно в дальнейшем, и преобладающую роль сюжета в эпике и драме. С другой стороны, литературные роды обусловлены закономерностями восприятия, психологией читателя или зрителя, а также самим предметом изображения — отсюда известная ограниченность объема в драме и в особенности в лирике.

В теоретическом плане этот основной принцип фактически вырисовывается уже у Аристотеля. В «Поэтике» он писал, что, подражая одними и теми же средствами одному и тому же, можно рассказать о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных. Вот в каких трех различных заключается всякое подражание, как мы сказали с самого начала, именно в средстве (предмете) и способе, так что в одном отношении Софокл мог бы быть тождествен с Гомером, ибо они оба воспроизводят людей достойных, а в другом с Аристофаном, ибо они оба представляют людей действующими и притом драматически действующими<sup>2</sup>.

В приведенном отрывке эпический, лирический и драматический роды различаются в зависимости от соотношения между творцом и изображаемым явлением, то есть признается своеобразная объективизация в эпическом роде, присутствие поэта как личности в лирике. На первый взгляд этот принцип соотношения между авторским «я» и действительностью как будто не присутствует в третьем роде, в котором изображенные персонажи представлены как таковые в действии. Но личность творца не упоминается здесь именно потому, что она отсутствует как личная форма «изложения», как способ выражения субъективного авторского отношения.

Интересно отметить, что подобную же «аристотелевскую» мысль мы находим и у «родоначальника» второй линии — Платона. Говоря об отношении автора к изображаемым событиям, он отмечает, что оно «прямое» в начале «Илиады», где повествование ведется от лица автора, и «подражательное» в дальнейшем, когда оно переходит как будто к старцу-жрецу или другому какому-нибудь герою. При этом Платон замечает, что «рассказ, построенный на подражании, всецело принадлежит... трагедии и комедии, другой рассказ — от лица самого поэта, — главным образом ты его найдешь в дифирамбах, смешанный же тип рассказа в эпической поэзии...»<sup>3</sup>. Как мы видим, отмеченный здесь принцип отно-

<sup>2</sup> См. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Соцэкгиз, 1955, стр. 45—46.

<sup>3</sup> Сб. «Античные мыслители об искусстве». М., Соцэкгиз, 1935, стр. 79.

шения авторского «я» к изображаемому соответствует духу поэтики и философии Аристотеля и противоречит тем идеалистическим концепциям, которые, отталкиваясь от «духа» платоновской философии и не учитывая его конкретных высказываний, определяют роды как некие ипостаси духа, психологические типы творцов-художников.

Рациональное зерно античной философии развивается в работах философов и эстетиков нового времени.

Огромной обобщающей силой и авторитетностью обладает концепция Гегеля. Выделяя в поэзии три «вида» или способа изображения, немецкий философ считает, что первый из них, эпос, повторяет в себе принцип изобразительного искусства. Здесь предмет появляется в скульптурных образах, происходящее «в своем внешнем способе проявления становится событием, которому вещь сама по себе свободно отдается, поэт же отступает»<sup>4</sup>. Эпика в целостном действии и в характерах «выставляет самую объективность в ее объективности», с этой действительностью певец «не должен вступать ни в какую безусловно субъективную связь ни с точки зрения самого сюжета, ни с точки зрения рассказа»<sup>5</sup>. В противоположность эпике лирика делает «наглядной не внешнюю реальность предмета, а наличие и действительность его в субъективном чувстве»<sup>6</sup>. Что же касается драматической поэзии, то она «в себе объединяет объективность эпоса с субъективным принципом лирики в более непосредственной данности, изображая в себе замкнутое действие»<sup>7</sup>.

Мы напомнили некоторые основные высказывания философа-диалектика о литературных родах для того, чтобы указать на присутствующий в его трактовке принцип соотношения авторского «я» и объективного мира. Правда, этот принцип затемняется некоторыми особенностями системы Гегеля. При этом идеалистическая оболочка (субъект — воплощение духа) легко снимается, например, в определении лирического рода, которое оказывается наиболее полным и сохраняющим свое значение и сегодня. По существу ценно и определение эпического рода, его основного элемента — объективности. Но здесь, и особенно в определении драматического рода, дают себя знать отрицательные черты спекулятивной системы, ради которой Гегель исключает из эпического рода субъект как проявление авторского «я» и без всякого на то основания превращает драматический род в третий элемент триады, синтезис.

Существенные черты в рассмотрении теории родов в духе отмеченной нами концепции вносит Белинский. Используя не только традиции Гегеля, но и Аристотеля и в качестве критика, теснее связывая теорию с художественной практикой, Белинский во мно-

<sup>4</sup> Гегель. Соч. М., Соцэкгиз, 1958, стр. 224.

<sup>5</sup> Там же, стр. 25.

<sup>6</sup> Там же, стр. 290.

<sup>7</sup> Там же, стр. 329.



гих своих формулировках избегает налета абстрактности и спекулятивности. В статье «Разделение поэзии на роды и виды», определяя эпический род поэзии, Белинский пишет: «Здесь не видно поэта: мир, пластически определенный, развивается сам собою, а поэт является только как бы простым повествователем того, что свершилось само собою»<sup>8</sup>. Это «как бы» очень верно и тонко указывает на то, что в произведениях такого рода авторское «я» все же присутствует, как «я» повествователя, выражающего более или менее скрыто свою оценку. Все же в эпическом произведении действительность, как правило, изображается внешне по отношению к творцу, личная и прямая оценка изображаемого может даже отсутствовать. Идеал автора находит в основном свое выражение в картинах жизни, мира, в объективных художественных образах и их системе.

В лирической поэзии, по мнению критика, внешнему явлению предшествует чувство, желание, намерение, которое подчеркивает внутреннюю сущность изображаемого. «Здесь личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, все принимаем и понимаем»<sup>9</sup>. Используя опыт предшественников, в частности Гегеля, Белинский блестяще раскрыл особенности лирической поэзии, в которой субъективное не растворяется в «предмете», как в эпике, а, напротив, творческая личность, авторское «я» включает в себя объект, ассимилирует его и выражает все свои впечатления от непосредственного столкновения с объектом. «Содержание лирического произведения не есть уже развитие объективного происшествия, но сам субъект и все, что проходит через него»<sup>10</sup>.

Относительно драматического рода проводивший до сих пор критерий не используется Белинским, а заимствованное у Гегеля определение драмы как единства субъективного и объективного, как синтез эпического и лирического нас сегодня не удовлетворяет. Дело в том, что названное единство является таким общим явлением в искусстве, что его в том или ином виде находим в произведениях всех родов и жанров. Гегелевские идеи насчет объективности эпики и субъективности лирики оказываются плодотворными потому, что они конкретизируются в определенных явлениях искусства — в событии, в личности автора и понимаются как элементы структуры произведения. Если понятия события, действия, душевного состояния трактовать как общефилософские, как категории самой жизни, то они ничем не могут прояснить существо интересующего нас вопроса. Но Белинский и при характеристике драматического рода шел в сторону поэтики, в сторону структуры самого произведения, хотя и не так решительно, как в трактовке других двух родов. В какой-то мере противореча сам себе, критик утверждает что «драма не допускает в себя никаких лирических

<sup>8</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 9.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же, стр. 45.

излияний; лица должны высказывать себя в действии: это уже не ощущение и созерцание — это характеры»<sup>11</sup>.

Опираясь на это теоретическое наследие и более последовательно проводя наметившийся здесь принцип, мы приходим к выводу о том, что основной закономерностью литературного рода является место авторского «я» по отношению к изображенной действительности и способ эстетической оценки. В лирическом роде личность поэта на первом плане, только через нее мы воспринимаем явления действительности; в эпическом роде творческое «я» находится на втором плане, но присутствует в авторском тексте, независимо от того, ведется ли повествование в первом или третьем лице, а в драматическом роде «я» творца (как форма, как конкретная структурная единица) исчезает, здесь характеры появляются перед нами только в диалогах, которые и обнажают их в подвижном конфликтном действии. Это не значит, конечно, что в драматическом роде эстетический идеал, личность автора совсем не находят своего выражения, они отражаются в образах, в их соотношении. Но это выражение не прямое (встречаемые часто ремарки и указания художнику-декоратору представляют собой в этом отношении несущественное исключение). Выражение оценки личности творца и его идеал через сами образы являются также свойством произведений эпического рода, но в них все же присутствует в косвенной или более или менее скрытой форме и авторское «я», которое в лирике выражает и передает все от своего имени. Таким образом, с точки зрения родовых различий синтезом можно считать не драму, а скорее эпос, поэтому для нас не должен явиться неожиданностью тот факт, что в современной прозе авторское (лирическое) «я» со второго плана часто передвигается на первый, из тени на свет и почти соперничает с эпическим объективным миром произведения. Но все же в огромном большинстве случаев авторское «я» в эпическом роде и сегодня находится на втором плане и косвенно, опосредствованно, а не прямо выражает эстетическую оценку. Значит, сегодня нужно принимать во внимание не только наличие авторского «я» как элемента повествовательной структуры, но только его подчиненное, зависимое положение по отношению к изображаемому объективному миру, но и его эстетическую оценочную функцию.

Само собой разумеется, что выдвигаемая здесь основная закономерность литературных родов не только не отождествляется с понятиями другого порядка, но и легко и ясно отграничивается от них. Например, такие общие понятия, как «лиризм» или «драматичность» восходят в этимологическом плане к терминам родов и жанров, но имеют независимое от них эстетико-психологическое содержание. Лирическое, если оно является частью самой изображаемой действительности, принадлежит «объекту» и, естественно, не составляет основы литературного рода. Даже у тако-

---

<sup>11</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, стр. 52.

го объективного писателя, как Лев Толстой, и к тому же в жанре романа-эпопеи мы встречаем в образах многих героев, в особенности в образах Наташи, Пьера, Андрея, широкую передачу лирического, то есть внутреннего мира чувствований. Сильный личный и мощный драматический элементы романов Достоевского, поскольку они характеризуют опять-таки мир персонажей, созданных автором, а не являются основным способом эстетической оценки, не превращают эти произведения в жанр лирического или драматического рода. То же самое можно сказать о повествовании от первого лица, о внутреннем монологе и других лирических элементах прозы XX века. Мучительное сознание века, большая обнаженность состояний мира заставляют Хемингуэя, например, обращаться к вышеуказанным приемам именно для передачи определенного содержания. На наш взгляд, не случайно в романах «Прощай, оружие», «Иметь или не иметь» в первых же фразах используется местоимение *мы*, как бы указывая на то, что личная форма, лирический элемент относится к героям этих книг (в первом романе: «В тот год поздним летом мы стояли в деревне...», а во втором, после обращения к читателю с вопросом, представляет ли он себе Гавану рано утром: «Так вот, мы шли с пристани...»). Лирический элемент здесь, может быть, самая важная часть изображаемого. И дело не меняется и тогда, когда рассказ ведется от первого лица единственного числа: вспомним о протесте Хемингуэя против отождествления центрального героя его произведений с ним самим, его высказывание о том, что он не отвечает за поступки своих героев.

В литературе социалистического реализма лиризм прозы также обнажает, раскрывает новые глубины, каждый раз, естественно, другие, и главное — с высоты нового гуманизма. В лирической прозе современных советских писателей, в творчестве Ч. Айтматова, например, сильная лирическая струя — это форма раскрытия душевного благородства людей, прошедших трудный, но реальный путь воплощения идеала, то есть опять-таки прежде всего качество изображаемого мира, и только потом — выражение авторского «я», авторской оценки, сочувствия героизму и революционному самопожертвованию.

Подобная же ситуация наблюдается в произведениях Томаса Манна, румынского писателя Камила Петреску, в которых повествование часто ведется от первого лица, и многих других писателей. Но здесь важна не грамматическая форма и не способ эстетической оценки, а качество самого содержания, сложная внутренняя духовная жизнь современности, об этом свидетельствует и то, что элементы такого же лирического порядка мы встречаем у «чисто» эпических писателей, у которых способ повествования от первого лица используется реже.

С точки зрения эстетической, принципиальное различие между объективным и субъективным элементами, точнее, между реальным зерном и его закономерной, необходимой эстетической оцен-

кой в произведении является, на наш взгляд, необходимым и в другом отношении. Если не проводится такая грань, то теряется всякий объективный критерий и открывается простор различным спекуляциям, унижающим искусство и искажающим правду жизни. Эстетическую основу экспериментов «нового романа» составляет как раз субъективистское смешение этих двух важных, но по существу принципиально различных элементов искусства.

Выдвигаемый нами основной критерий позволяет объяснить и другие «сложные» случаи, нужно только помнить, что речь идет об основных, преобладающих элементах произведений искусства с точки зрения названных критериев, поскольку взаимопроникновение литературных родов, а отчасти и видов искусства — одно из самых характерных явлений нашего времени. Но если перед нашими глазами пройдут лучшие произведения всей мировой литературы вплоть до наших дней, существование лирического, эпического и драматического родов остается несомненным. Этого не опровергают исключения, поскольку их пока не больше того, чем требуется для подтверждения закона. Да, лиро-эпическая поэма может возникнуть на грани двух родов, хотя большинство поэм с полным основанием можно отнести к одному из них. Да, существуют эпические элементы, голос автора в современных драмах, больше того, некоторые пьесы созданы на грани искусства и философии, искусства и публицистики. Мы признаем и приветствуем синтез и взаимопроникновение, как возможный, ведущий к созданию подлинных ценностей путь в искусстве. Но считаем, что эти тенденции в художественной практике нашего времени пока не привели к исчезновению литературных родов, а только к их взаимному обогащению.

Долговечное существование трех родов объясняется тем, что творческое «я» писателя с точки зрения способа выражения эстетической оценки может занять по отношению к отраженному объекту только одно из трех возможных положений: явное проявление на первом плане — в лирике; скрытое положение или второй план — в эпическом роде и отсутствие его как такового — в драме, где названная оценка выражается только в самих образах и в их системе. Эта основная закономерность и придает устойчивость литературным родам, и поэтому развитие выражается до сегодняшнего дня главным образом в расширении и переплетении этих основных принципов, что и приводит к созданию отдельных произведений на стыке двух или даже трех родов, но сама закономерность, сами роды остаются неизменными.

Подчеркнув более настоятельно значение этой первой основной закономерности литературных родов, поскольку она оставалась до сих пор в тени, вместе с тем нужно учитывать и второй названный выше принцип — значение сюжета, композиции и еще некоторых факторов, определяющих другие стороны структуры художественного образа, принцип, который явился и является для разных исследователей не только первым, но и единственным.

Правда, выше отмечалось, в связи с другими вопросами, что сюжет вместе с непосредственным фактом действительности, схваченный как будто во всей своей голой прозаической эпичности, все чаще проникает в современную лирику, особенно начиная с Маяковского, Квaziмодо, Аттилы Йожефа, Т. Аргези. Но все же значение этого элемента не является преобладающим в лирике, и более пристальный взгляд легко обнаружит, что «факт» или сюжет в современной лирике является носителем, символом более общих и более глубинных лирических значений. Значит, лирика, сама укрепляясь, обогащается за счет эпики, подобно тому, как расширяет возможности прозы входящий в нее лиризм.

С другой стороны, сюжет, хотя и не строится уже по единственному хронологическому принципу, все же остается основным средством воплощения образа в эпических жанрах. В поисках более верного выражения человеческих отношений и чувств, характеров сюжет часто подчиняется не логике времени, а другим, возможно более содержательным художественным принципам. Современный роман в поисках новых форм и в стремлении заменить устаревшие сюжеты, то упрощает их до уровня хроники, то осложняет пересечением временных планов или использованием мифологических, фантастических событий. Но, как правило, сюжет наличествует везде. Тут можно сослаться на Франса, Барбюсса, Грина, Камю, Сартра, не говоря уже о таких романистах, как Шолохов и многие другие писатели, создающие большую литературу.

**В. А. ЗВЕГИНЦЕВ**

## **СТИЛЬ В ЛИНГВИСТИКЕ И В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

Одну из своих недавних книг — «Теория стиля» — А. Н. Соколов посвятил, пожалуй, самой сложной, запутанной и противоречивой проблеме, означенной в названии книги. Эта проблема в одинаковой мере волнует и литературоведов (и даже шире — представителей всех искусствоведческих дисциплин) и лингвистов. Она объединяет интересы литературоведов и лингвистов, но вместе с тем нередко служит яблоком раздора, вызывая между ними споры, недоразумения и несогласия. А. Н. Соколов рассматривает проблему стиля в универсальном аспекте. Он пишет: «Наш предмет — стиль как явление искусства, в том числе и художественной литературы. Наша работа должна быть теорией художественного стиля»<sup>1</sup>. Однако интерес к книге А. Н. Соколова заключается не только в широте постановки проблемы, но также и в том, что в ней разбираются различные подходы к установлению задач стилистики и определению стиля — в их числе и лингвистический подход.

Следует согласиться с мыслью А. Н. Соколова, что нужна строгая дифференциация подходов к изучению стиля. Но в наименьшей степени необходимо и определение соотносительности разных подходов, в отсутствии которой, очевидно, и следует видеть главный источник теоретических недоразумений между литературоведами и лингвистами. Этой последней задаче и посвящается настоящая небольшая работа, которая по необходимости ограничивается самыми общими соображениями. При этом в последующем изложении речь будет идти по преимуществу о том, что представляет интерес скорее для лингвистов, чем для литературоведов.

В 1961 году в своем докладе на межвузовской конференции по стилистике художественной литературы (доклад был посвящен

---

<sup>1</sup> А. Н. Соколов. Теория стиля. М., «Искусство», 1968, стр. 24.

на первый взгляд узкому вопросу стилистического анализа стихотворений Гёте и Байрона — «Ты знаешь край?», но в действительности включал экспозицию основных стилистических категорий и понятий) В. М. Жирмунский выдвинул следующий тезис: «В понятие художественного стиля литературного произведения входят не только языковые средства (составляющие предмет стилистики в точном смысле), но также темы, образы, композиция произведения, его художественное содержание, воплощенное словесными средствами, но не исчерпываемое словами»<sup>2</sup>. Из этого определения, которое, кстати говоря, с некоторыми вариациями повторяется у многих авторов и, по-видимому, находит много приверженцев среди литературоведов, явствует, что художественный стиль литературного произведения образуется двумя пересекающимися осями — на одной оси располагаются языковые средства («составляющие предмет стилистики в точном смысле»), а на второй — темы, образы, композиция произведения и его художественное (добавим: и идейное) содержание. Казалось бы, перед нами превосходная схема соотносительности двух подходов к изучению стиля художественных литературных произведений. Располагающиеся на одной оси языковые средства («составляющие предмет стилистики в точном смысле») должны отойти в ведение лингвистики и изучаться в так называемой «лингвостилистике». А то, что располагается на другой оси — темы, образы и пр., — к литературной стилистике. Правда, все, что располагается на второй оси, хотя и «не исчерпывается словами», все же воплощается в словесных средствах, и, таким образом, мы опять-таки оказываемся в замкнутом кругу все тех же самых «языковых средств», которые подведомственны лингвистике. Впрочем, может быть в этом единстве «языковых средств», в одном случае выступающих как чистые «языковые средства», а в другом как воплощение тем, образов и т. д., как раз и заключается «сермяжная правда» соотносительности двух подходов к стилю художественного литературного произведения — лингвистического и литературоведческого. Однако все это сочетается друг с другом до тех пор, пока мы имеем дело с художественными литературными произведениями. А использование «языковых средств», как известно, не исчерпывается художественной литературой. Более того, можно отважиться на утверждение, что художественное использование «языковых средств» не является основной и первичной их функцией. В преобладающем большинстве случаев использования «языковых средств» вовсе не предусматриваются те явления, которые располагаются по другой оси — образы, композиция, художественное содержание и т. д. Наличие этой второй оси в целом даже не предполагается. И тем не менее лингвисты говорят о стиле языка, стиле речи — вне всякой их соотносительности с художественными произведениями.

<sup>2</sup> «Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы». Изд-во МГУ, 1961, стр. 29.

Во всем этом скрывается очевидная неувязка — либо терминологического порядка, либо более глубокого свойства. Именно лингвисты в первую очередь обязаны в ней разобраться. Точка зрения литературоведов по этому вопросу с предельной ясностью сформулирована А. Н. Соколовым: «Рассмотренные аспекты стиля по существу можно свести к двум основным: стиль как явление языка и стиль как явление искусства. Это две существенно различные, разнородные категории, и термин «стиль» выступает здесь как своеобразный омоним. Стиль словесного искусства не противоречит этому выводу: литературный стиль — явление искусства, и язык в литературно-художественном произведении становится категорией эстетической, аналогичной рисунку, колориту, перспективе в живописи или мелосу, гармонии, ритму в музыке»<sup>3</sup>.

Таким образом, лингвистический и литературоведческий подходы к стилю разводятся в разные и, по-видимому, даже и не соприкасающиеся стороны. Надо сказать, что у А. Н. Соколова для этого были достаточно веские основания. Стиль в литературоведении — эстетическая категория. Стиль как эстетическая категория характеризуется определенным набором средств для создания художественного эффекта и в более далекой перспективе — художественного воспроизведения действительности. В качестве одной из самых существенных черт стиля следует отметить его намеренность — какие бы градации она не имела: лежащие на поверхности или основательно замаскированные всякого рода ритуальными и иными формами. Совершенно очевидно, что какой бы красоты ни был закат и какое бы эстетическое чувство он у нас ни вызывал, он не есть произведение искусства именно потому, что в нем отсутствует намеренность. Это наблюдение в равной мере относится к языку. Нас может пленить певучесть и звучность итальянского или французского языка, мы можем восхититься прелестью чьего-либо разговора, но все это не явления искусства в виду отсутствия у них художественного намерения. Таким образом, мы можем сказать, что в определении стиля литературного произведения обязательно должно входить намеренное использование имеющихся в распоряжении художника средств<sup>4</sup> для создания определенного (то есть опять-таки намеренного) художественного эффекта. Можно только добавить, что любой художественный эффект подчиняется общему плану художественного произведения, является компонентом художественного целого и с этой точки зрения является структурно обусловленным.

А что разумеют под стилем лингвисты, в частности, тогда, когда не имеют в виду художественных произведений? На этот вопрос трудно ответить. По сути говоря, — все, что угодно. Вот

<sup>3</sup> А. Н. Соколов. Теория стиля, стр. 23—24.

<sup>4</sup> Под художественными средствами следует понимать материал и способы организации материала того или иного искусства (в литературно-художественном произведении им является язык).



далеко не полный список «стилей», выделяемых лингвистами: книжный, высокий, разговорный, просторечный, областной, пренебрежительный, иронический, шуточный, вульгарный, официальный, научный, устарелый, профессиональный, публицистический, устный, письменный, агитационный, военный, приказной, дипломатический, лирический, рекламный и т. д. В обобщенном виде можно сказать, что под стилем лингвисты понимают любое подразделение языка, допускающее отграничение от других подразделений на основе некоторой совокупности разграничительных признаков. В такого рода употреблении или злоупотреблении понятием и термином «стиль» обнаруживается явная непоследовательность. Разумеется, она не остается вне внимания лингвистов, и они стремятся навести тут порядок.

Упорядочение идет в первую очередь по линии разграничения между речевыми и языковыми стилями. Такое разграничение с полной очевидностью предполагает, что речевой стиль — явление речи, а языковый стиль — явление языка. Иными словами, понятия речевого стиля и языкового стиля обязательно должны быть соотнесены с понятиями речи и языка и, более того, первые понятия по необходимости должны быть подчинены вторым, от которых они являются производными. Поэтому прежде чем проводить разграничения между речевыми и языковыми стилями необходимо дать точное определение языка и речи и их различий. Это тем более необходимо, что в лингвистике нет единого понимания языка и речи.

Когда не выполняется это условие, то исключается *differentia specifica*, на основе чего только и можно осуществлять разграничение между речевыми и языковыми стилями. И тогда начинают использоваться аргументы для подобного рода разграничений, которые фактически находятся вне разграничения между языком и речью и носят довольно произвольный характер. Для примера можно привести цитату из недавней интересной и заслуживающей всяческого внимания книги Р. А. Будагова, специально посвященной интересующей нас проблеме: «Различие между языковыми и речевыми стилями представляется весьма существенным. Грубо говоря, это различие обуславливается тем, что языковые стили современных развитых языков опираются на более объективные и более очевидно выраженные языковые (синтаксические, лексические, фонетические) основания, чем различия между речевыми стилями. Публицистический речевой стиль может отличаться или не отличаться, например, от газетного речевого стиля, язык рекламы может использовать те же средства, что и язык административных приказов, тогда как разграничение между разговорными и письменными стилями выступает как более прочное, более универсальное и определяется объективными условиями, в которых протекает самый процесс общения между людьми. Языковые стили обычно оформляются во всех современных развитых литературных языках, а речевые стили могут наблюдаться в одних

языках или в одну историческую эпоху и не наблюдаться в других языках или в другую историческую эпоху»<sup>5</sup>.

На основании приведенной цитаты можно сделать следующие выводы относительно различий между речевыми и языковыми стилями и соответственно о различии между языком и речью.

1. Различие между ними есть различие в степени («языковые стили опираются на более объективные и более очевидно выраженные языковые основания, чем различия между речевыми стилями»).

2. Различия между языковыми стилями носят объективный характер («определяются объективными условиями»), а различия между речевыми стилями, по-видимому, лишены этого качества.

3. Категория речевых стилей (а следовательно, и речи) носит факультативный и исторический характер («речевые стили могут наблюдаться в одних языках или в одну историческую эпоху и не наблюдаться в других языках или в другую историческую эпоху»).

Приведенные выводы, так же как и ознакомление с обширной литературой по языковым и речевым стилям, убеждают в том, что ни о каком соотношении этих стилей с проблемой разграничения и проблемой природы языка и речи никто и не заботится. И более того: в действительности тут вовсе и не идет речь о стилистических категориях даже и в том своеобразном их понимании, которое характерно для лингвистов. Выше уже говорилось, что когда лингвисты говорят о разных стилях, они имеют в виду подразделения языка, ограничивающиеся друг от друга некоторой совокупностью своих особенностей. Иными словами, проблема стиля в лингвистике смыкается с проблемой *Sondersprachen*, или «особых языков», классифицируемых по разным экстралингвистическим признакам — социальным, локальным, профессиональным, специальным и другим, довольно капризно пересекающимися друг с другом. В качестве одного из таких признаков был привлечен и жанровый, а так как жанр понятие литературоведческое, то это, возможно, и дало повод для смешения совершенно разнородных явлений. Кстати говоря, к «особым языкам» или, как их еще именуют, подъязыкам или подсистемам легко прилагаются те критерии языковых и речевых стилей, о которых говорилось в цитате из книги Р. А. Будагова. Между «особыми языками» вполне может быть различие в степени их оформления. Они бесспорно могут носить факультативный и исторический характер. И, наконец, для них можно принять даже и разграничение между объективными и субъективными (конечно, в относительной степени), учитывая возможность наличия особенностей, характеризующих индивидуальные языки.

Таким образом, есть все основания полагать, что проблеме так называемых речевых и языковых стилей гораздо удобней и уютней пребывать в том разделе лингвистики, который занимается «осо-

---

<sup>5</sup> Р. А. Будагов. Литературные языки и языковые стили. М., «Высшая школа», 1967, стр. 70.

быми языками». Но это, естественно, требует соответствующего переформулирования в новых терминах экс-стилистических понятий и явлений. Думается, что эту задачу будет трудно выполнить, если предварительно не будут найдены собственно лингвистические основания критерии для классификации «особых языков».

Значит ли это, что лингвистика вообще должна отклониться от стилистического изучения языка и исключить из своего обихода понятие стиля? Конечно, нет! Стилистическое изучение языка всегда привлекало внимание лингвистов, а в наше время стало чуть ли не излюбленной темой, которой считает необходимым отдать должное почти всякий лингвист (свидетельством чего может служить и настоящая работа). И такое внимание вполне объяснимо. Стоит вспомнить, что такой пронизательный лингвист, как К. Фосслер, недаром считал стиль обязательным признаком человеческого языка, выражая эту мысль несколько парадоксальным образом. Отождествляя стиль с творческой способностью языка, он писал: «Воспроизводить чью-то речь — дело попугая. Именно поэтому у них нет стиля... Они представляют собой, так сказать, персонифицированное языковое установление, чистую пассивность; они воспроизводят речь, но не способны пользоваться ею творчески. Нечто от попугая, правда, скрывается в каждом человеке: это дефицит, или пассив, в нашей языковой одаренности, а следовательно, отнюдь не нечто положительное, существенное, не самостоятельный принцип, на основе которого можно было бы строить науку. Где начинается дефицит, там кончается языковая одаренность и одновременно там граница языкознания»<sup>6</sup>. К чему же переходить эту границу, которую, кстати говоря, легко переступают поклонники дедуктивных логических схем в лингвистическом описании.

До сих пор речь шла о лингвистическом понятии «стиль» вне зависимости от литературно-художественного произведения. Теперь пора вернуться к позиции лингвиста при изучении литературно-художественного произведения и постараться свести те две оси, пересечение которых, как было установлено, образует литературное художественное произведение.

При всех обстоятельствах предметом изучения в лингвистике остается язык. Но лингвостилистическое изучение, или, иными словами, лингвистическое изучение языка художественных произведений, есть изучение его с точки зрения возможностей служить целям создания художественного произведения. Точнее говоря, это есть изучение поэтической функции языка, которая не менее важна и характерна для человеческого языка, чем другие его функции, и которая, конечно, «работает» в тесном взаимодействии с другими функциями, почему она и должна изучаться не изолированно, а в связи с этими другими функциями. Изучение языка с данной точки зрения возможно только в составе художе-

<sup>6</sup> К. Фосслер. Позитивизм и идеализм в языкознании. Цит. по кн.: В. А. Звегинцев. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях, ч. I. М., «Просвещение», 1964, стр. 330.

ственного произведения в целом, так как именно в нем находит свою реализацию художественное намерение. Задача лингвиста путем лингвистического анализа установить (поверить лингвистической алгеброй гармонию стиха — не будем пугаться этой перефразировки слов Сальери), какие языковые средства и каким образом (это «каким образом» определяется также в лингвистических категориях и терминах) были использованы для создания данного художественного произведения.

Может возникнуть вопрос, почему такого рода изучение связывается с понятием стиля и для чего ему отводить отдельную дисциплину — лингвостилистику. Ответ очевиден: литературно-художественное произведение вне стиля не существует. Произведение, лишенное стиля, нехудожественное произведение. Поэтому изучение языкового материала художественного произведения, так же как и способов организации этого материала в художественных заданиях, есть вместе с тем изучение стиля. Такое изучение требует особой системы исследовательских приемов, поэтому оно и выделяется в отдельную дисциплину.

Само собой разумеется, что поэтическая функция языка наиболее ярким и отчетливым образом проявляется в литературно-художественном произведении. Именно поэтому она в первую очередь должна изучаться и анализироваться в его составе. Это еще диктуется и качеством структурности литературно-художественного произведения, в котором каждое языковое средство неизбежно структурно обуславливается как некоторый компонент некоторого художественного целого. Наконец, в литературно-художественном произведении легче всего проследить не только его эстетическую намеренность, но также и то, в какой мере эта намеренность нашла свою адекватную реализацию в языковых средствах. Однако было бы неправомерным ограничивать изучение поэтической функции языка лишь областью литературно-художественных произведений. Поэтическая функция языка может находить многообразное и подчас самое неожиданное выражение в разных областях речевой деятельности человека, и лингвист обязан все это выявить, описать и объяснить. Не следует при этом забывать о совершенно чудесной способности поэтического преобразования самых заурядных и прозаических вещей. Р. Якобсон рассказывает, что Маяковский огорошивал своих собеседников заявлением, что для него всякое прилагательное в поэтическом произведении превращается в эпитет, даже слова *большой* и *малый* в названии московских улиц — *Большая Пресня* и *Малая Пресня*<sup>7</sup>. И с этим необходимо считаться.

Лингвистика — наука трезвая и положительная (во всяком случае, она стремится быть такой), и поэтому она должна располагать вполне реальными способами разгадки поэтического вол-

---

<sup>7</sup> R. Jakobson. *Linguistics and Poetics*. «Style in Language». New York, 1960, p. 377.

шебства. Это — большой и трудный вопрос, требующий отдельного рассмотрения. Но чтобы полностью не обойти его, обратимся опять-таки к Р. Якобсону, которому удалось формулировать его сущность предельно сжато. Он пишет: «Что является эмпирическим лингвистическим критерием поэтической функции? В частности, какая неизменная черта присуща всякому поэтическому произведению? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны вспомнить два фундаментальных модуса, используемых в вербальном поведении,— отбор и комбинацию. Если предметом сообщения является «ребенок», то говорящий отбирает одно из существующих более или менее тождественных имен — *ребенок, дитя, малыш, чадо*, эквивалентных в определенном отношении, и затем, чтобы «откомментировать» этот предмет, он отбирает один из семантических родственных глаголов — *спит, дремлет, дрыхнет, клюет носом*. Выбранные слова комбинируются в речевую цепь. Отбор осуществляется на основе эквивалентности, тождественности и нетождественности, синонимичности и антонимичности, в то время как комбинация, образование предложения — на основе смежности. Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации»<sup>8</sup>.

Разумеется, это только принцип, который еще должен быть развернут в теорию. Но этот принцип эмпирического критерия изучения явлений и фактов литературно-художественных произведений с позиций лингвистики хорошо укладывается в общее представление о задачах лингвистической стилистики как дисциплины, изучающей поэтическую функцию языка.

---

<sup>8</sup> R. Jakobson. Linguistics and Poetics, p. 358.

П. Г. ПУСТОВОИТ

## СТИЛИСТИКА КАК НАУКА И ЕЕ АСПЕКТЫ<sup>1</sup>

Употребление слов в речи, различных словосочетаний и стилей изучает специальная наука — стилистика. Эта наука родилась на стыке лингвистики и литературоведения. Лингвисты обязаны заниматься стилистикой, потому что объектом ее изучения является слово, а литературоведы — потому, что слово это — образное, художественное. В зависимости от подхода к слову, от понимания стиля различают аспекты его изучения — лингвистический и литературоведческий. Если стиль изучается как функциональная разновидность нашей речи со всеми ее средствами и формами, такой подход называется лингвистическим. В этом плане стиль изучали Л. В. Щерба, Г. О. Винокур, а сейчас продолжают развивать основные положения лингвистической стилистики Р. А. Будагов и другие. В лингвистической стилистике есть свои особые разделы; так, например, существует теория стилистики как часть общего языкознания; сама же стилистика делится на историческую и современную.

Но стиль может изучаться и как понятие эстетическое, искусствоведческое (в этом плане он изучается в книгах А. Н. Соколова «Теория стиля», Г. Н. Пospelова «Проблемы литературного стиля»). Известны стили архитектуры, скульптуры, живописи, хореографии. В каждом таком отдельно взятом стиле мы обнаружим своеобразное соотношение составных элементов, их гармонию, их подчиненность определенной закономерности. Подобная гармония и закономерность есть и в произведениях художественной литературы. Так, например, «Медный всадник» и «До-

<sup>1</sup> Проблеме соотносительности разных подходов к изучению стиля посвящена в данном сборнике статья В. А. Звегинцева; автор ее изучает главным образом ту часть проблемы, которая «представляет интерес скорее для лингвистов, чем для литературоведов». В настоящей же статье речь пойдет о другой части проблемы, интересующей в первую очередь литературоведов.

мик в Коломне» обладают каждый своим собственным, индивидуальным стилем, обнаруживающим определенную эстетическую закономерность.

В названных произведениях (как и в других произведениях художественной литературы) индивидуальность стиля определяется замыслом писателя: в первом случае в стиле преобладает монументальность и рельефность образов, во втором, напротив, — простота и нарочитая сниженность тона. Не случайно Пушкин начинает «Домик в Коломне» словами:

Четырехстопный ямб мне надоел:  
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву  
Пора б его оставить.

И далее, нарочито подчеркивая свою установку на сниженность стиля, на свободное употребление рифм, поэт пишет:

Из мелкой сволочи вербую рать.  
Мне рифмы нужны; все готов сбересть я,  
Хоть весь словарь, что слог, то и солдат  
Все годны в строй: у нас ведь не парад<sup>2</sup>.

Стиль в литературно-художественном произведении, как и в любом творении искусства, — категория идеологическая, обусловленная определенными социальными факторами. Следовательно, его надо изучать в связи с этой социальной обусловленностью.

Четко разграничивать лингвистический и литературоведческий подход к стилю нелегко. В современном литературоведении уже были попытки провести такое разграничение: формы языка представить для изучения лингвистам, а функции — литературоведам. Такой взгляд основывался на расчленении понятий «язык» и «речь», произведенном еще Фердинандом де Соссюром. Под «речью» понималась в широком смысле слова совокупность всех и всяческих высказываний, которые служат для людей средством общения. «Язык» же рассматривался как особенность речи, то есть как определенная и устойчивая фонетико-лексико-грамматическая система. Согласно этой теории, речь, исторически развиваясь, образует различные виды и обладает свойством, которое называют «стилем»; язык в силу своей необходимой устойчивости и крайне медленной изменчивости стиля не имеет (этой точки зрения придерживается и Г. Н. Пospelов в своей книге «Проблемы литературного стиля»). Из этого правильного положения нельзя делать вывода, будто тот, кто изучает язык, то есть систему, не имеющую стилей, оперирует только формами; тот же, кто изучает речь, как подвижную систему, исследует функции этих форм. Действительно языковые средства человеческого общения расчленяются на более или менее устойчивые (язык) и подвижные, изменяющиеся в различных социально-исторических условиях (речь). Но при этом нельзя забывать, что и те и другие диалектически связаны между собой, а значит, было бы неверным отрывать одно

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1957.

от другого, разделять формы и функции. Язык как система и ее функционирование — это диалектическое единство, на что указывал и Фердинанд де Соссюр, которому принадлежит первая заслуга в расчленении понятий «речь» и «язык». В своем «Курсе общей лингвистики» он писал: «Формы и функции образуют целое, и затруднительно, чтобы не сказать невозможно, их разъединить»<sup>3</sup>. Значит, нельзя сказать: пока вы изучаете формы, вы — лингвист; как только вы начали изучать функцию слов в речи, вы перестали быть лингвистом и превратились в литературоведа. С этим нельзя согласиться и потому, что, например, синтаксис изучает одновременно и формы, и их функции, быть может, даже функции в большей степени, чем формы. Но разве кто-нибудь станет утверждать, что синтаксис языка — дисциплина не лингвистическая, а литературоведческая? Со времен Дионисия Фракийского принято считать, что синтаксис относится к лингвистике. Разумеется, отождествлять структуру языка с его функционированием не следует, но и открывать их, обособлять друг от друга было бы неправильным.

В русле единой филологии слово изучают и лингвисты и литературоведы. Подход к слову у них, разумеется, различный. Но не в том заключается разница, что одни изучают формы слова, а другие — его функции. Язык как система тоже не находится в покое, он функционирует, поэтому лингвист, изучая компоненты общенародного языка (фонетику, морфологию, синтаксис, лексику и стилистику), имеет дело и с формами и с функциями. Литературовед же, изучая все компоненты речи в ее художественном преломлении (опять-таки и фонетические, и морфологические, и лексические, и синтаксические, и стилистические), не может в исследовании функций отвлекаться от того, что функционирует, то есть от форм. В чем же тогда разница между лингвистическим и литературоведческим подходом к слову, чем отличается литературоведческая стилистика от лингвистической? На этот вопрос ответил В. В. Виноградов<sup>4</sup>. В отличие от Г. Н. Пospelова он исходил из того, что и «язык» и «речь» имеют стили и доказывал, что уже в самой структуре языка содержатся реальные возможности стили. Он писал о том, «какое огромное значение для стилистики художественной литературы могут иметь *заложенные в структуре языка* (курсив мой. — П. П.) примеры и принципы расстановки или расположения слов, а также связанные с ними формы и типы интонационного членения предложения»<sup>5</sup>.

Если уже в общенародном употреблении образуются стили речи, то художественная литература, естественно, оперирует ими. Она их использует сообразно со своими идейными и эстетическими задачами. Отсюда вытекают различные аспекты стилистики.

<sup>3</sup> Фердинанд де Соссюр. Курс общей лингвистики. М., 1933, стр. 130.

<sup>4</sup> См. В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., Изд-во АН СССР, 1963.

<sup>5</sup> Там же, стр. 12.



В. В. Виноградов выделяет по меньшей мере три аспекта, как он пишет, «три разных круга исследований, тесно соприкасающихся, часто взаимно пересекающихся и всегда соотносительных, однако наделенных своей проблематикой, своими задачами, своими критериями и категориями»<sup>6</sup>. Какие это «круги исследований»?

Исследование языка как системы, исследование речи, то есть общественного употребления языка, наконец, исследование художественной литературы. Соответственно этим трем объектам изучения образуются три ответвления стилистики как филологической науки: «Это, во-первых, стилистика языка как «системы систем», или структурная стилистика; во-вторых, стилистика речи, т. е. разных видов и актов общественного употребления языка; в-третьих, стилистика художественной литературы»<sup>7</sup>.

Нельзя плодотворно заниматься третьим аспектом — самым сложным (то есть стилистикой художественной литературы), не постигнув хотя бы основы первых двух. Исследователь, приступивший к изучению стилей художественной литературы, но не усвоивший, что такое язык как система, что такое речь и каковы ее главные особенности, уподобился бы человеку, который, минуя арифметику, алгебру и геометрию, сразу взялся бы за дифференциальное и интегральное исчисления.

Значит, надо начинать изучение со стилистики языка как системы, ибо это своего рода фундамент. Изучив стилистику общенародного языка, можно строить стилистику речи, а на их основе воздвигать стилистику художественной литературы.

А в общем — все это части единого здания, прочность, стройность и красота которого зависит от качества и соразмерности компонентов.

«Стилистика речи базируется на стилистике языка. Языковая система не только «порождает» речь, не только сдерживает ее поток в известных берегах и пределах, но и питается ею, применяется под ее сильным воздействием»<sup>8</sup>, — так определял диалектику взаимоотношений первых двух аспектов изучения стиля В. В. Виноградов.

К исследованию языка как системы в какой-то мере могут быть применимы формально-статистические методы. Но изучать стиль писателя как идеологическое явление только с помощью статистики или формальных критериев, как это делает Р. Якобсон, нельзя, ибо в данном случае пришлось бы игнорировать социальную природу художественной литературы. Статистические данные могут помочь стилистическому исследованию, так как количественная характеристика различных элементов стиля — важный его фактор. Но исследователь стиля интересуется в первую очередь качеством

<sup>6</sup> В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, стр. 5.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же, стр. 14.

каждого слова или словосочетания, поэтому количественный фактор он рассматривает лишь как подсобное средство, кстати, не всегда и не ко всем явлениям стиля применимое. Например, едва уловимые нюансы тургеневской прозы, сложные ходы чеховского «подводного течения» статистически почти неопределимы.

Если к системе языка можно в какой-то мере применить методы математики и кибернетики и это дает весьма ощутимый эффект, то в художественном произведении, как в явлении идеологическом, критерии точных наук не дадут должных результатов. Ведь язык в художественном произведении обнаруживает свои эстетические качества, которые никак нельзя уловить с помощью кибернетики и передать с помощью статистики. Конечно, всякое художественное произведение имеет свою собственную эстетическую структуру. Но эта структура специфична: она — нечто иное, чем структура слова, предложения, языка вообще. Это особая структура, которую невозможно изучать безотносительно к идее произведения, к мировоззренческой позиции писателя. Поэтому и формальные критерии, имеющие важное значение при изучении стиля, не могут играть в данном случае самодовлеющей роли.

Если согласиться с тем, что контекст художественного произведения — это не простая, механическая сумма или конгломерат слов, а их высший синтез, так сказать, органическое соединение, в котором они растворяются как компоненты и действуют как стороны образа, то надо признать, что этот высший синтез нельзя постигнуть с помощью циркуля и логарифмической линейки, как нельзя определить творческий замысел писателя с помощью якобсоновского «принципа эквивалентности». Отсюда вытекает, что в стилистику художественного произведения нельзя ввести понятия: «моделирование», «кодирование» и т. д. Сами по себе они имеют определенный смысл в известной сфере употребления. Но эти понятия не применимы к художественному стилю, к образу, к тем случаям, когда мы имеем дело с экспрессией, с переносным значением слова, с его многозначностью. Что может дать, например, литературоведу, моделирование слова *ключ*, если одна и та же модель этого слова в одном случае рождает представление о предмете, которым запирают дверь, в другом — об источнике воды, в третьем случае — о нотном знаке? Модель одна, а представлений множество. Модель скрывает, скрадывает их различие и многообразие.

Индивидуальная стилевая манера писателя часто складывается в зависимости от его принадлежности к определенной школе или течению. Например, известно, что Ф. М. Достоевский в ранних произведениях («Бедные люди», «Двойник», «Господин Прохарчин») часто вместо *потому что* употребляет *затем что*, вместо *следовательно — следственно* и т. п. Можно ли на основании этих наблюдений заключить, что подобное словоупотребление — плод индивидуального творчества Достоевского? Оказывается, нет. В литературном языке 30—40-х годов XIX века подобные замены слов

были весьма распространенными вообще. К ним часто прибегали различные писатели «натуральной школы», придерживающиеся в вопросах языка более или менее единых художественных принципов. Достоевский в данном случае лишь следовал этим принципам.

На стиливую манеру писателя накладывает определенный отпечаток также тематика произведения и характеры героев. Нет надобности доказывать, что оба эти фактора — идеологические. Герой повести И. С. Тургенева «Петушков» Иван Афанасьевич по своему внутреннему облику напоминает героя гоголевской «Шинели» Акакия Акакиевича Башмачкина. Поэтому и его речевая манера весьма близка к известному косноязычию Башмачкина. Вот образцы косноязычной речи Петушкова из его объяснения с содержательницей булочной по поводу Василисы:

«— Я пришел с вами объясниться, Прасковья Ивановна.

— О чем это, батюшка?

— А вот о чем. Вы понимаете, что после всего... произошедшего... после подобного, так сказать, поступка (Петушков немного смешался)... словом сказать... Но, однако, вы на меня, пожалуйста, не сердитесь... С другой стороны... если б, например, Василиса объяснила мне свое поведение... может быть ...я... хотя, конечно... я не знаю, может быть, я бы увидал, что тут, собственно, нет никакой вины»<sup>9</sup>.

Здесь мы имеем дело с известным речевым приемом, суть которого в нагромождении вводных слов или фраз, не движущих мысль героя. К этому приему прибегали многие прозаики «натуральной школы» при изображении персонажей, внутренний мир которых, как у гоголевского Башмачкина и тургеневского Петушкова, весьма беден и ограничен, а сами они производят жалкое впечатление.

Таким образом, стиль речи здесь является не индивидуальным достоянием автора, а производным от тематики, от характера героя, от идейно-творческой установки.

Но в повести «Петушков» есть еще один герой. Это майор, командовавший гарнизоном. Он представляет собой вариацию другого героя «Шинели» — «значительного лица». У Гоголя главным принципом «значительного лица» была строгость. «Обыкновенный разговор его с низшими отзвучивал строгостью и состоял почти из трех фраз: «Как вы смеете? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли вы, кто стоит перед вами?» Уже по этим фразам внутренний облик героя совершенно ясен.

Тургенев задался целью создать вариацию подобного типа. Сходная идейно-художественная предпосылка повлекла за собой и весьма близкую к гоголевской лексическую и стилистическую палитру. Вот как изъясняется майор в повести «Петушков»: «Да знаете ли вы... — говорит он Петушкову. — Да знаете ли вы, ...что

<sup>9</sup> И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1954, стр. 169, 170.

я могу... все могу? Все, все! Да, понимаете ли вы, с кем говорите?»<sup>10</sup>.

Чем же объясняется такая однотипность лексики героев Гоголя и Тургенева, граничащая с совпадениями отдельных слов и выражений? Разумеется, однотипностью самих героев, а также некоторой мировоззренческой близостью писателей в 40-е годы. Гоголь явно не благоволил к своему «значительному лицу», по поводу которого даже не без иронии заметил, что «генеральский чин совершенно сбил его с толку», вытравил в нем все человеческое. Подстать этому герою и тургеневский майор — типичный «бурбон», на тридцатом году еле выучившийся грамоте, говоривший с трудом, «от неспособности уразуметь собственную мысль». На этом же основании речевая манера гоголевского Башмачкина перекликается с манерой Семена Прохарчина — героя рассказа Ф. М. Достоевского «Господин Прохарчин».

Таким образом, ключом к сходной стилистической манере героев является в конечном счете идеологический фактор. Если же брать индивидуальный стиль писателя в целом, то хотя он и определяется многими причинами, добраться до него, минуя мировоззрение, нельзя.

Какова же задача стилистики речи? Изучать лексическое богатство и способы употребления языка и его стилей в разных композиционных системах, формы и виды устной и письменной речи, их многочисленные и разнотипные сочетания.

Известно, что разные речевые стили, объединяясь в группы, именуются функциональными разновидностями языка или «функциональными стилями»<sup>11</sup>. Существуют, например, стили: научный, официально-деловой, публицистический. Отличается от них стиль художественной литературы, которому не свойственна стилистическая однородность<sup>12</sup>, ибо его цель — образно отражать все богатство различных сфер жизни, а значит, пользоваться всеми стилистическими ресурсами общенародного языка. Д. Н. Шмелев верно утверждает: «В отличие от других функциональных стилей, для каждого из которых... характерно, с одной стороны, употребление каких-то особых, проявляющихся только в данном стиле языковых средств, с другой — неупотребление ряда средств, обладающих иной стилистической прикрепленностью, язык художественной литературы является специфическим отражением всего».

---

<sup>10</sup> И. С. Тургенев. Собр. соч., в 12-ти томах, т. 5, стр. 169, 170.

<sup>11</sup> Об этом см.: Д. Н. Шмелев. Слово и образ. М., «Наука», 1964, стр. 40—42; Р. А. Будагов. Литературные языки и языковые стили. М., «Высшая школа», 1967, стр. 67—98. Р. А. Будагов различает «языковые и речевые стили, с одной стороны, и языковые стили и жанры литературы — с другой» (стр. 75). В системе же языковых стилей он разграничивает разговорный и письменный стили (стр. 76).

<sup>12</sup> См. В. Д. Левин. О месте языка художественной литературы в системе стилей национального языка. «Вопросы культуры речи», вып. I. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 68.

общенародного языка со всеми его стилистическими ответвлениями»<sup>13</sup>.

В чем же заключается специфика языка художественной литературы? В том, что он кроме присущей ему всегда функции общения проявляет так называемую эстетическую функцию, связанную с художественным замыслом произведения, с его образной структурой.

«Попадая в сферу стилистики художественной литературы, — писал по этому поводу В. В. Виноградов, — материал стилистики языка и стилистики речи подвергается новому перераспределению в новой группировке в словесно-эстетическом плане, приобретая иную жизнь и включаясь в иную творческую перспективу. Он становится строительной базой для оформления динамической структуры образа автора, повествовательного, лирического и драматического стилей, речей персонажей, их образов и т. п.»<sup>14</sup>.

Итак, стилистика языка и стилистика речи является главной материальной базой для стилистики художественной литературы: «Явления стилистики языка и стилистики речи, попадая в литературу, подчиняются художественно-эстетическому заданию и оказываются обусловленными структурой литературной композиции»<sup>15</sup>.

Существует многообразие факторов, влияющих на стиль. Это и мировоззрение писателя, и его индивидуальный психический склад, и определенные эстетические традиции, и влияние собратьев по перу — художников, и тема произведения, и его жанр, и ряд других. Во всем этом многообразии есть факторы главные, основополагающие и факторы побочные, второстепенные или производные. Необходимо согласиться с мнением А. Н. Соколова, который в своей статье «Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения» писал: «Факторы, определяющие стиль литературного произведения, можно разделить на три группы: одна из них находится в пределах данного произведения, другие выводят за его пределы к творчеству писателя, третья занимает свое место в литературном процессе. В свою очередь каждая из этих групп представляет собою довольно сложную совокупность стилистических факторов, находящихся между собою во внутреннем взаимодействии»<sup>16</sup>. Позднее, в книге «Теория стиля», где есть специальная глава «Факторы стиля», А. Н. Соколов уточняет понятие стилеобразующих факторов и подробно рассказывает о том, как они сочетаются и взаимодействуют в разных видах искусства. В отличие от своих предшественников, которые ограничивались случайными перечнями факторов стиля, А. Н. Со-

<sup>13</sup> Д. Н. Шмелев. Слово и образ, стр. 41.

<sup>14</sup> В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, стр. 75.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> А. Н. Соколов. Принципы стилистической характеристики литературно-художественного произведения. «Филологические науки», 1962, № 3, стр. 34.

колов дает удачную попытку их систематизировать. Он пишет: «Стиль произведения определяется и идеей, и образом, и методом, и жанром. Попытка свести многообразие стилевых факторов к какому-то одному привела бы к недопустимому упрощению дела. Надо признать множественность стилеобразующих факторов. Каждый из них оказывает то или иное воздействие на формирование стиля. Одной из насущных задач теории стиля является построение системы стилеобразующих факторов»<sup>17</sup>. В книге А. Н. Соколова вырисовывается довольно стройная система зависимости стиля от исторических и общественных условий, от идейного содержания произведения, творчества, направления, от образной структуры, от художественного метода и от жанра, наконец, от характера повествования, то есть от того, пишет ли автор от своего лица, или поручает повествование рассказчику.

Для всей этой исторически изменяющейся иерархии стилевых факторов автор книги «Теория стиля» вводит понятие «равнодействующей» в ту или иную эпоху.

В результате исследования различных фактов художественной литературы, а также других видов искусства (живописи, скульптуры и музыки) А. Н. Соколов приходит к более или менее точному определению стиля, которое на данном этапе развития науки может быть вполне приемлемым: «Стиль есть художественная закономерность, объединяющая в качестве его носителей все элементы формы художественного целого и определяемая в качестве его факторов идейно-образным содержанием, художественным методом и жанром данного целого»<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> А. Н. Соколов. Теория стиля. М., «Искусство», 1968, стр. 104.

<sup>18</sup> Там же, стр. 130.

В. В. КУСКОВ

## ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ПРЕКРАСНОМ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Каков характер представлений о прекрасном в древнерусской литературе? Решение данного вопроса имеет немаловажное значение для уяснения ее художественной специфики.

Проблема изучения эстетических воззрений Древней Руси в настоящее время привлекает к себе внимание многих исследователей. Интересные и весьма ценные наблюдения над характером эстетических представлений, содержащихся в памятниках нашей древней литературы, сделаны В. П. Адриановой-Перетц<sup>1</sup>, Д. С. Лихачевым<sup>2</sup>, И. П. Ереминым<sup>3</sup>, Ю. Н. Дмитриевым<sup>4</sup>, А. Н. Робинсоном<sup>5</sup>, В. Д. Кузьминой<sup>6</sup> и др. Непосредственному рассмотрению поставленного вопроса посвящена работа К. В. Шохина «Проблема прекрасного в эстетических воззрениях Древней Руси XI—XIII вв.»<sup>7</sup> и его «Очерк истории развития эстетической мысли в России»<sup>8</sup>, а также частично данной темы касаются М. Ф. Овсянни-

<sup>1</sup> См. В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1947; ее же. Древнерусская литература и фольклор. ТОДРЛ, т. VII, 1949; ее же. Изображение «внутреннего человека» в дидактической литературе XI—начала XIV веков. Сб. статей, посвященный Н. К. Пиксанову. М., Изд-во АН СССР, 1958.

<sup>2</sup> См. Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. М., Изд-во АН СССР, 1958; его же. Поэтика древнерусской литературы. М., «Наука», 1967.

<sup>3</sup> См. И. П. Еремин. Литература Древней Руси. М., «Наука», 1966.

<sup>4</sup> См. Ю. Н. Дмитриев. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси. ТОДРЛ, т. IX, 1953.

<sup>5</sup> См. А. Н. Робинсон. Идеология и внешность (Взгляды Аввакума на изобразительное искусство). ТОДРЛ, т. XXIII, 1966.

<sup>6</sup> См. В. Д. Кузьмина. Девгениево деяние. М., Изд-во АН СССР, 1962; ее же. Рыцарский роман на Руси. М., «Наука», 1964.

<sup>7</sup> См. К. В. Шохин. Проблема прекрасного в эстетических воззрениях Древней Руси XI—XIII вв. В кн.: «Из истории эстетической мысли древности и средневековья». М., Изд-во АН СССР, 1961.

<sup>8</sup> См. К. В. Шохин. Очерк истории развития эстетической мысли в России. Древнерусская эстетика XI—XVII веков. М., «Высшая школа», 1963.

ков и З. В. Смирнова в «Очерках истории эстетических учений»<sup>9</sup>. Однако названные работы далеко не исчерпывают темы. Более того, статья и очерк К. В. Шохина страдают, на наш взгляд, некоторой односторонностью и отчасти модернизацией.

Не претендуя на исчерпывающее решение проблемы прекрасного в древнерусской литературе, попытаемся высказать ряд соображений по поставленному вопросу.

Древнерусская литература, как и древнерусское искусство, не являясь самостоятельными формами общественного сознания, были подчинены практическим задачам жизни своего времени, они были неразрывно связаны с церковью, которая в средние века выступала «в качестве наиболее общего синтеза и наиболее общей санкции существующего феодального строя»<sup>10</sup>.

Летопись, историческая воинская повесть, торжественное слово, поучение, житие, хождение и другие жанры нашей древней литературы создавались с чисто практической, сугубо утилитарной целью, так же как и замечательные архитектурные сооружения — храмы, произведения изобразительного искусства — фрески и иконы. «Все, что предпринимается не ради потребности, но для красоты, подлежит обвинению в суетности», — поучал Василий Великий<sup>11</sup>. Однако неизвестные авторы произведений письменности, творцы великолепных культовых зданий — зодчие, живописцы вкладывали в свои создания определенные общественные, этические и эстетические идеалы, творили мир по законам красоты.

На ранней стадии развития феодального общества эти идеалы были связаны непосредственно с жизненной, трудовой практикой народа, с одной стороны, и со стремлением господствующего класса утвердить свою власть над большинством — с другой.

Источником блага, добра и красоты в народном сознании являлось солнце. Оно дарит людям свет и тепло, прогоняет суровую зиму, под его животворными лучами мать-земля одевается в красивый зеленый наряд, оно заставляет наливаться колос полнозрелым янтарным зерном. И наши предки почитали солнце как божество, называя его Дажьд-богом — богом подателем благ, а себя именовали Дажьдбожьими внуками. В песнях, былинах, сказках, в изделиях ремесленного труда, вышивках, декоративной резьбе, украшавших одежду и жилище, народ выражал свое представление о красоте. Эти представления были связаны с утверждением радости и счастья земного бытия человека, обожествлявшего стихийные силы природы.

Это языческое мирозерцание сталкивалось с насаждаемым сверху христианским мировоззрением. Новая религия резко разграничивала мир материальный и мир духовный. Объявляя стихии природы «тварями божьими», она выдвигала на первый план по-

<sup>9</sup> См. М. Ф. Овсянников и З. В. Смирнова. Очерки истории эстетических учений. М., Изд-во Академии художеств, 1963, стр. 65—72.

<sup>10</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 7, стр. 361.

<sup>11</sup> «Творения Василия Великого», ч. V. Сергиев Посад, 1892, стр. 217.



чтение духовного мира, почитание единого, невидимого бога — творца неба, земли, всегда сущего на земле и человека. Земную жизнь христианство объявило бременной и преходящей. «Временной» видимой красоте мира тленного церковь противопоставляла красоту «вечную» мира нетленного — духовного. «Человек сотворен по образу и подобию божию, а грех, увлекая душу в страстные желания, исказил красоту образа», — заявлял Василий Великий<sup>12</sup>. Поэтому главной своей задачей церковь ставила восстановление красоты человеческого образа путем обуздания греховных, то есть человеческих, страстей. Для этого, заявлял Иоанн Златоуст, человек должен «подклонить душу под иго долга... и научиться презирать славу настоящей жизни». «Корнем добродетели и главной любви» объявлялось смирение, ибо только оно возводит человека прямо на небо («бог гордым противится, смиренным же дает благодать»). Настоятельно внушалась мысль об очистительной силе страданий, так как только путь несчастий и скорбей на земле — верный путь человека к вечному блаженству там, на небесах.

Новые христианские воззрения сталкивались в сознании древнерусского человека с его языческими привычными представлениями. Отрешиться от последних он, конечно, не мог полностью и пытался в своем мирозерцании примирить их с христианскими воззрениями. В результате и возникло то своеобразное «двоеверие», которое ярко отразилось на общем характере развития древнерусской культуры и которое не могло не сказаться на представлениях о прекрасном.

Для древнерусской литературы XI—XIII веков характерно представление о прекрасном как о возвышенном, превосходном, необычном, выделяющемся из общего ряда явлений обыденной, повседневной жизни (последние лежат за пределами средневековой эстетики). С точки зрения древнерусского человека прекрасное — это то, что удивляет, поражает его воображение. Он восхищался красотой, физической силой богатыря в народной былине, любовался смелостью, умом и удачливостью сказочного героя, поражался красотой духовной стойкости, нравственным обликом «святого». Именно удивить и поразить воображение язычников постарались греки, принимая у себя посланцев князя Владимира. Как сообщает летопись, их привели на торжественное богослужение в Софийский собор и поставили «на пространье месте, показующе *красоту церковную*, пенья и службы архиерейски, престоянъе дьякон, сказующе им служенье бога своего». И красота богослужения произвела на язычников колоссальное впечатление: «...Не свемы, — заявили потом они, — на небе ли есмы были, ли на земли: *нестъ бо на земли такаго вида, ли красоты такая*, и недоумем бо сказати... Мы убо не можем забыти красоты тоя» (курсив мой. — В. К.)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> «Творения Василия Великого», ч. V, стр. 61.

<sup>13</sup> ПСРЛ, т. I. СПб., 1846, стр. 107—108.

Насаждая христианскую религию в Русской земле, правящая феодальная верхушка прежде всего стремилась зримо утвердить новую веру в величественных каменных храмах, прославляя победу божественной мудрости — софии — над «тьмою языческого идолобесия». Десятинная церковь и Софийский собор в Киеве, Новгородская и Полоцкая Софии, Спас-Преображенский собор в Чернигове поражали современников своим величием и мощью, что отметили писатели той поры. Так, митрополит Илларион в «Слове о законе и благодати», прославляя Ярослава Мудрого, в качестве одной из величайших заслуг этого князя отмечает строительство им Софийского собора в Киеве: «...церкви дивна и славна всем окружным странам, якоже ина не обрящется в всем полунощи земнем от востока, до запада, и славный град твой Киев величством, яко венцем, обложил»<sup>14</sup>. Составляя единый ансамбль с каменными монастырями Георгия, Ирины и Золотыми воротами, Киевская София являла «величество града», вызывая законное чувство гордости и восхищения современников.

Сообщая о строительстве церквей, летописец фиксирует внимание на их размерах и красоте. Так, в 1026 году над могилами Бориса и Глеба в резиденции киевских князей — Вышгороде градоделец Миронег «возгради церковь велику, имеющую верхов пять, и испьса всю и украси ю всею красотою»<sup>15</sup>.

Обстоятельно рассказывает Галицко-Волынская летопись о строительной деятельности князя Даниила. Отстраивая после пожара 1260 года город Холм, князь создает «церковь превелику» во имя «приснодевы Марии величеством и красотою не менее сущих древних»<sup>16</sup>.

Весьма справедливым представляется положение И. Е. Забелина, высказанное, правда, им с большой осторожностью: «Можно предполагать, что в строительном искусстве высота жилища в первое время должна была выражать и первоначальное понятие даже о его красоте»<sup>17</sup>.

Каменные громады храмов, входившие в сложные архитектурные ансамбли княжеских дворцов, господствуя над окружающим ландшафтом, были рассчитаны на определенное эстетическое восприятие. Они были исполнены того реального чувства величия, которое так восхищает нас в средних веках, вызвали чувство удивления и благоговения, чувство подавленности перед силой и властью царя небесного и земного владыки.

Следует отметить, что и крестьянин и ремесленник также стремились в своем скромном жилище выделить наиболее красивую

<sup>14</sup> «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», вып. I. СПб., 1894, стр. 74.

<sup>15</sup> А. Шахматов и П. Лавров. Сборник XII века Московского Успенского собора. «Чтения в обществе истории и древностей российских», 1889, кн. 2, стр. 31.

<sup>16</sup> ПСРЛ, т. II, стр. 845.

<sup>17</sup> И. Е. Забелин. Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900, стр. 29.

часть помещения — «горнищу» или «красный угол», старались украсить кровлю избы затейливым коньком, резным узором.

Народная любовь к узорочью наглядно проявилась в декоративном убранстве фасадов знаменитых Владимирских храмов XII века. В похвале князю Андрею Боголюбскому летописец выражает то чувство восхищения, которое вызывали у современников церковь Рождества богородицы в Боголюбовском замке: «...и удиви ю паче всех церквий, подобна тое святая святых, юже бе Соломон цесарь премудрый создал, тако и сии князь благоверный Андреи и сотвори церковь сию в память себе и украси ю иконами мноценьными, златом и камением драгим и жемчугом великим безьценнымь и устрой е различными цятами и аспидными цатами *украси* и всякими узорочьи *удиви* ю светлостью же не како зрети зане вся церкви бяше золота, и *украшив ю* и *удивив ю* сосуды златыми и многоценными (повеша) тако яко и всим приходящим *дивитися*, и вси бы видивше ю не могут сказати изрядныя красоты ея... и всею добродетелью церковною исполнена, изьмечтана всею хытростью»<sup>18</sup> (курсив мой. — В. К.). Интересно, что в данном контексте глаголы *украсить* и *удивить* выступают в качестве синонимов. «Слово *удивление*, — писал И. Е. Забелин, — в старину обозначало тоже красоту, но, как кажется, высшую ее степень. Оно относится большей частью к внешней обстановке предмета и заключает в себе понятие благолепия, велелепия; *удивление* в старинных понятиях и представлениях имело то же значение, что у нас изящество. Красота и удивление заключались тогда по преимуществу в блеске, великолепии, ослепительной простоте золота, серебра, дорогих камней, ярких красок, хитрых узоров и т. д.»<sup>19</sup>.

Интересно в этой связи заметить, что и художника-живописца, зодчего в древности именовали «хитрецом». Так, подробно повествуя о строительстве «великой Успенской Печерской церкви», «Киево-Печерский патерик», заключая свой рассказ, делает такой вывод: церкви «зижитель и хитрець, и художник, и творець бог»<sup>20</sup>.

Галицко-Волынская летопись, сообщая в строительстве Даниилом церкви Иоанна Златоуста в Холме, пишет: «Зданье же ея сиче бысть комары с каждо угла перевод и стоянье их на четырех головах человекских, изваяно от *некоего хытречь...*»<sup>21</sup>, а узоры на портале входа сделаны «*неким хытречем Авдьем*»<sup>22</sup> (курсив мой. — В. К.). Чувство глубокого удивления вызывало у современников также и словесное искусство певца Бояна, прозванного «вещим», то есть волшебником.

Выражая всеобщее чувство восхищения работой «изрядных

<sup>18</sup> ПСРЛ, т. II, стр. 581—582.

<sup>19</sup> И. Е. Забелин. Черты русской жизни в XVII столетии. «Отечественные записки», 1857, № 1, стр. 355.

<sup>20</sup> «Патерик Киевского-Печерского монастыря», изд. Археографической комиссии. СПб., 1911, стр. 7.

<sup>21</sup> ПСРЛ, т. II, стр. 843.

<sup>22</sup> Там же, стр. 844.

хытрцов» зодчих, художников-живописцев, певцов и витий, древнерусские писатели не выходили за рамки христианской эстетики. Эта эстетика, отождествляя красоту и добро, считала, что их источником является бог. Именно бога объявляет блаженный Августин в своей «Исповеди» «высочайшим художником, который дает и образ и красоту и строй всему по своим законам»<sup>23</sup>. Он «источник всякой красоты и всяческая красота»<sup>24</sup>. Бог допускает существование зла, отождествляемого с уродливым и безобразным. Их источником является дьявол, «искони ненавидяй роду человеческого».

Отсюда вытекал характерный для древнерусской литературы принцип контрастного сопоставления в изображении человека: либо герой христианской добродетели, либо злодей<sup>25</sup>.

Однако, как и произведения устной народной эпической поэзии, памятники древней русской литературы главное внимание уделяют «деяниям» человека. «Идола образ украшает, а мужа деяние»<sup>26</sup>, — подчеркивает древняя русская «Пчела». Бесследно исчезают из жизни люди, «не сотвориша ни которого славна достойна дела»<sup>27</sup>. И только те, кто «доброугодием приискаше славу, те дела по всему веку воспоминаются и словуть божественными историчьскими усты»<sup>28</sup>.

Древнерусская светская литература фиксирует поэтому внимание своих читателей на красоте героических деяний князя-воина, прославившего себя в победах «на супротивных», вследствие чего «повсюду изыде слух его и вси страны точию имени его трепетаху».

Агиографическая и учительная литература подчеркивает красоту «внутреннего» человека, красоту его духовного подвига, направленного на обуздание страстей, нравственное совершенствование души.

Внешний облик человека мало интересует средневекового писателя, но когда он пытается дать читателю определенное представление о «портрете» своего героя, то в первую очередь стремится подчеркнуть его необычность.

Отдельные герои повествовательной литературы прекрасны прежде всего своим «дивным возрастом», превосходящим остальных людей. Так, «своим украшен образом» Александр Македонский в «Александрии»: «Образ убо имяше человеческий, гриву же лвову, очима же грозоок, десное убо долу зряще, шюе же зекро. Зуби же его остри аки змиевы. Подобье же имяше лвово, скор, ясн же баше»<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> «Творения Блаженного Августина», ч. I. Киев, 1880, стр. 11.

<sup>24</sup> Там же, стр. 53.

<sup>25</sup> См. Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси, стр. 32—37.

<sup>26</sup> В. Семенов. Древняя русская «Пчела» по пергаменному списку. СПб., 1893, стр. 8.

<sup>27</sup> Там же, стр. 15.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> В. Истрин. Александрия русских хронографов. Исследование и текст. М., 1893, приложения, стр. 15—16.

Поражает и даже устрашает своей красотой прекрасный Девгений: «Сам же юноша красен вельми, лице же его бело, аки снег, а румяно аки маковый цвет, власы же на нём красны аки злато чисто, очи же его вельми велики (аки чаши), *престрашно зрети на него*. Отец же его избра конь ему бел аки голубь, а в гриве учинены у него многие звонцы, и от перегудания ум человечески мыслити не может. Начнет юноша на коне скакати, а конь под ним играти, и от прегудания звонцов *тех человечески ум восхитится*»<sup>30</sup> (курсив мой. — В. К.).

«Дивный возраст» составляет отличительную особенность красоты Александра Невского в его житии: «Но возраст его паче инех человек, а глас его, яко труба в народе...»<sup>31</sup>.

Гораздо в большей степени древнерусского писателя интересует красота «внутреннего» человека, его нравственные качества. При этом красота с точки зрения древнерусского человека обладает рядом постоянных устойчивых признаков. «Красота воину оружие и кораблю ветрила. Тако и правьднику почитание книжное»<sup>32</sup>, — читаем в Изборнике 1076 года.

Воинская доблесть, храбрость и мужество украшают князя-воина, нравственная чистота, смирение, кротость, воспитанные почитанием книжным, — монаха. Вооружившись крестом, этот воин Христов одерживает нравственную победу над супостатом — дьяволом. Он совершает свой подвиг во имя торжества бессмертного духа, своим «высоким житием» содействует торжеству добра над злом, света над мраком. «Градом стены подавают утверждение, а душам ум, учением украсим»<sup>33</sup>.

С наибольшей художественной силой идеал прекрасного воина раскрыт в бессмертном «Слове о полку Игореве»: это Игорь, который «истягну умь крепостию своею и поостри сердца своего мужеством и наплънився ратнаго духа, наведе своя храброя плъка на землю Паловецькую за землю Руськую»<sup>34</sup>, его брат буй-тур Всеволод, неразрывно связанный со своими «сведоми кмети» — курянами. Близок к ним по своему характеру Роман Галицкий, который «устремил бо ся бяше на поганья яко и лев, сердит же бысть, яко и рысь, и губяше, яко и коркодил и прехожаше землю их яко и орел, храбор бо бе яко и тур...»<sup>35</sup>.

Однако уже в начальной летописи появляется стремление украсить князя также идеальными христианскими нравственными добродетелями. Такова, например, характеристика князя Всеволода Ярославича, помещенная в Лаврентьевской летописи под 1093 годом: «Сни бо благовернии князь Всеволод бе издетьска боголю-

<sup>30</sup> В. Д. Кузьмина. Девгениево деяние, стр. 171.

<sup>31</sup> В. Мансикка. Житие Александра Невского. Разбор редакций и текст. СПб., 1913, приложения, стр. 2.

<sup>32</sup> Изборник 1076 года. М., «Наука», 1965, стр. 154.

<sup>33</sup> См. В. Смирнов. Древняя русская «Пчела», стр. 176.

<sup>34</sup> «Слово о полку Игореве». М., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 10.

<sup>35</sup> ПСРЛ, т. II, стр. 716.

бив, любя правду, набдя уботыя, въздая честь епископам и презвутером, излиха же любяше черноризцы [и], подаяше требованье им; бе же и сам въздержася от пьянства и от похоти...»<sup>36</sup>. Как святого христианского мученика прославляет летописец Андрея Боголюбского, который «яко полату красну душу украсив всеми добрыми нравами»<sup>37</sup>.

И древнерусский писатель стремился украсить того или иного исторического деятеля всеми христианскими добродетелями. Такова, например, характеристика-некролог Владимиру Мономаху в Лаврентьевской летописи. Почитание книжное выдвигается на первый план в характеристиках иерархов церкви. Так, митрополит Иван, «бысть же... мужь хытр книгам. И ученью, милостив убогим и вдовциам, ласков же ко всякому богату и убогу, смирен же и кроток, молчалив, речист же, книгам святыми утешая печалныя, и сяго не бысть преже в Руси, ни по немь не будет сяк»<sup>38</sup>.

Древнерусский человек воспринимал красоту как определенный порядок, он не мыслил себе прекрасного без «устроения уряженного и удивительного». «Мысль, понятие века почитали чин и чинность не только необходимою формою жизненных отношений, но и лучшим украшением быта... почти каждый шаг в семейном и общественном быту облекался в церемонию, совершался по чину...»<sup>39</sup>. В XI—XIII веках эти «чины», по-видимому, еще только складывались, а к XV веку можно уже бесспорно говорить о наличии большого количества «чинов» и «нарядов». Наиболее четко это требование, «чтобы всякой вещи честь и чин и образец писанием предложен был», выражено в «Книге, глаголемой урядник...»: «Хотя и мала вещь, а будет по чину честна, мерна, стройна, благочинна — никто же зазрит, никто же похулит, всякий похвалит, всякий прославит и удивится, что в малой вещи честь и чин и образец положен по мере. А честь и чин и образец всякой вещи большой и малой учинен по тому: честь укрепляет и утверждает крепость, урядство же уставляет и объявляет красоту и удивление, стройство же предлагает дело...»<sup>40</sup>.

Древнерусские писатели стремились внести порядок в свои произведения. Так, основой порядка в летописях служили «по ряду положенные числа», в житиях — «по ряду» составленная агиобиография.

Изображение явлений необычных, выделяющихся из повседневной жизни, требовало от писателя соответствующих эмоционально-образных средств языка для создания возвышенного стиля. Отсюда стремление противопоставить обыденной разговорной речи

<sup>36</sup> ПСРЛ, т. I, стр. 216.

<sup>37</sup> ПСРЛ, т. II, стр. 580—581.

<sup>38</sup> ПСРЛ, т. I, стр. 208.

<sup>39</sup> И. Е. Забелин. Черты русской жизни в XVII столетии. «Отечественные записки», 1857, № 1, стр. 355.

<sup>40</sup> Собрание писем царя Алексея Михайловича с приложением «Уложения сокольничья пути». М., 1856, стр. 89—90.

«красноглаголанье», создаваемое путем широкого использования языка церковнославянского. «Язык высокой, церковной литературы средневековья обособлен от бытовой речи, и это далеко не случайно, — отмечает Д. С. Лихачев. — Это — основное условие стиля «высокой» литературы. «Иной» язык литературы должен был быть языком приподнятым и в известной мере абстрактным. Привычные ассоциации высокого литературного языка средневековья характерны тем, что они отделены от обыденной речи, возвышены над нею и оторваны от конкретного быта и бытовой речи»<sup>41</sup>.

Сложившиеся в ранний период развития древнерусской культуры представления о прекрасном, вобрали в себя различные элементы древнейших языческих воззрений, которые были подчинены нормам христианской эстетики. Однако в процессе развития древнерусской литературы представления о прекрасном постепенно видоизменялись. Каждая эпоха вносила в эти представления свои изменения, порой значительные, что и привело в конце концов к их качественным преобразованиям, которые со всей очевидностью обнаружались во второй половине XVII века.

---

<sup>41</sup> Д. С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 53.

А. А. С МИ Р Н О В

**К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЙ  
РУССКОГО ПРЕДКЛАССИЦИЗМА  
И ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ  
ПОЭЗИИ Ф. ПРОКОПОВИЧ  
И Ю. Ц. СКАЛИГЕР**

Вопросы теории поэзии, поэтики в эпоху становления национальных литератур у разных народов Европы занимали важное место. Изучение связей и взаимоотношений между развитием отечественной теории поэзии и общеевропейским литературным движением нового времени требует систематического изучения.

Известно, что русский гуманист начала XVIII века Ф. Прокопович в трактате «De arte poetica» (1705 г.) не раз обращался к авторитету Скалигера, виднейшего представителя поздневозрожденческой теории поэзии, чья книга «Poetices libri septem» (1561 г.) стала краеугольным камнем для построения неоклассической теории поэзии у многих европейских народов. Поэтому небезынтересно сравнить позиции Ф. Прокоповича<sup>1</sup> и Ю. Скалигера в решении вопросов поэтического творчества.

Систематика труда Прокоповича и круг решаемых им проблем определялись традициями поэтик эпохи Ренессанса. Однако разработка ряда существенных вопросов и выводы, сделанные гуманистом петровской эпохи, оригинальны и обнаруживают стремление к творческому развитию уже поставленных перед поэтикой задач.

Как же решает Ф. Прокопович основной вопрос поэтики — в чем сущность, основные свойства и предназначение поэзии? Ход его мыслей может быть изложен следующим образом.

В общей части своего трактата Ф. Прокопович рассматривает природу поэзии и определяет ее как «искусство изображать чело-

<sup>1</sup> В тексте указаны страницы труда Ф. Прокоповича по изданию: Феофан Прокопович. De arte poetica (О поэтическом искусстве). Соч. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961.



веческие действия» (346), в дальнейшем уточняя, что «людские действия» изображаются «посредством стихотворной речи» (347). Важность и ценность поэзии обусловлена тем, что и ее предмет, и ее задачи имеют определенную общественную направленность; даже «философия либо рождена, либо вскормлена поэзией» (343). Центральным понятием при определении природы поэзии у Ф. Прокоповича выступает понятие «подражание»<sup>2</sup>. Этот термин, известный со времени Платона и Аристотеля, подвергается ряду существенных изменений в процессе своего исторического употребления. У Прокоповича он получает двойное толкование.

С одной стороны, он обозначает им одну из сторон поэтического творчества — творческое заимствование: «Мышление, освоив стиль писателя, как бы превращается в его мышление и иной раз с большой легкостью создает подобные ему произведения» (382). И далее: «подражание заключается в каком-то совпадении нашего мышления с мышлением какого-либо образцового автора, так что хотя бы мы и ничего не брали у него и не переносили в наше сочинение, однако оно казалось бы словно его произведением, а не нашим: до такой степени может быть похожим стиль» (382).

Но этим же термином он обозначает все поэтическое творчество в целом, в полном его объеме. Из анализа этого термина видно, что Прокопович рассматривает его как специфическую сторону искусства поэзии вообще, как его видовое своеобразие, как его сущность и внутренний смысл: «подражание является душой поэзии» (347).

Подражание, по Прокоповичу, — это процесс поэтического творчества, специфическим средством (или методом) которого является поэтический вымысел, в свою очередь результатом вымышленного подражания является создание художественного образа, осознанного как намечающееся единство общего и единичного.

Уже в предварительных определениях первой книги (особенно во второй главе) Прокопович сближает понятия вымысла и подражания: «Выдумывать или изображать означает подражать той вещи, снимок или подобие которой изображается» (346). Историческое сочинение отличается от поэтического тем, что поэзия «воспевает вымышленное», воспроизводя вещи «посредством изображения» (346). Существенное, главное и определяющее для поэзии в противоположность истории — это «подражание человеческим действиям путем вымысла» (381), то есть изображение их «такими, какими они могли и должны были быть» (406) (курсив мой. — А. С.). На этой основе должного и возможного вымысел становится средством обобщающего воспроизведения действительности в процессе подражания.

Объектом подражания становится, таким образом, не установившееся, данное, в настоящем единично представленное, а

<sup>2</sup> См. об этом нашу статью «Проблема вымысла и подражания в поэтике русского классицизма» («Филологические науки», 1967, № 6).

динамичное, изменяющееся согласно законам возможного и необходимого. Реальным средством осуществления этой особенности поэзии становится поэтический вымысел, способный в силу своей собственной природы «охватить» и представить эту изменчивость. Но поэтический вымысел не безграничен, он может существовать лишь в двух видах: «вымысел самого события (геі) и вымысел способа (modi), которым это событие совершено» (402). В обоих случаях задача поэта отличается от задач, стоящих перед историком: к первому типу вымысла относится изображение таких событий, которые никогда не происходили в действительности и поэтому не стали фактами исторической реальности, во втором случае — истинное событие с помощью вымышленного способа его «осуществления» (реального протекания) значительно трансформируется и передается лишь как возможное или необходимое.

Возможное и необходимое (вспомним: «изображение человеческих действий, такими, какими они могли и должны были быть» — 406) поняты не как результат свободной прихоти поэтической фантазии, существующей вне строго ограничивающих рамок, а как такие принципы, которые сходны по своим внутренним сторонам и свойствам с принципами воссоздания самой действительности. Это ограничение со стороны объекта творчества.

Ограничение со стороны субъекта идет по другой линии — это соблюдение требований правдоподобия, «пристойного» изображения поэтических характеров и ситуаций, «вымышления человеческих действий» с достаточной степенью убедительности. Это ограничение и является основой для разграничения вымыслов первого рода на «кажущиеся правдоподобными и кажущиеся невероятными, неправдоподобными».

Поэт потому «творец», «подражатель» (346), «сочинитель», что он «вымышляет у действующих лиц разнообразные переживания души» (405).

Если сопоставления поэзии и истории должны вскрыть специфику искусства по отношению к единичному, то сравнение поэта и философа (406—407) имеет своей целью выявить особенности поэзии в ее отношении к общему. Не лишено интереса в этом плане следующее разделение «человеческих действий»: «исполнение одних кажется производным, другие рассматриваются как неизбежные вследствие природных свойств» (406). Поэт, изображая своего героя, «не пишет, что именно он совершил, но что *могло или должно* быть им совершено» (406) (курсив мой. — А. С.).

Вышеприведенные слова не являются призывом к всеобщей генерализации характеров избранных персонажей и, следовательно, к изображению только общечеловеческих состояний: «...поэзия расходится и с философией, потому что философ разбирает общее в целом и не ограничивает его какими-либо осо-

бенностями» (407), общее поэт представляет в виде «особых действий» (407). Ф. Прокопович в итоге приходит к следующему выводу: «Поэзия и отличается от философии и истории и каким-то образом касается их словно обеими руками» (407).

Образ как результат подражания благодаря вымыслу согласно необходимости и вероятности обладает конкретным познавательным содержанием. Вымысел, придавая возможному и необходимому реальности совершившегося факта и в то же время не изменяя своей функции обобщения, обретает в концепции Ф. Прокоповича смысл, адекватный понятию поэтической истины, так как в процессе подражания он служит средством познания. Природа, действительность, становится моделью творчества в том смысле, что и ее внутренние принципы и принципы искусства аналогичны в своей основе. Поэтому поэт в процессе подражания не слепо воспроизводит действительность, не натуралистически копирует ее, а воссоздает ее по взаимно общим законам.

Несомненно, что Прокопович придерживался аристотелевской традиции в вопросе взаимоотношения искусства и действительности (то есть в плане художественной гносеологии), но в трактовке самого понятия действительности, объекта подражания он, разумеется, существенно расходится (то есть в онтологическом плане). Для античного мыслителя Аристотеля достаточным основанием для признания реальности фактов была логическая непротиворечивость акта моментального созерцания того или иного объекта, для православного ортодокса с западно-протестантской ориентацией Ф. Прокоповича этого явно недостаточно, реальность действительного факта должна быть гарантирована «третьей» инстанцией (абсолютно сущим), находящейся вне субъекта и объекта, над поэтом и действительностью.

Поэтическая теория Ренессанса, как известно, развилась под знаком обращения к античному наследию. Особенное значение приобретала «Поэтика» Аристотеля, ставшая не только предметом тщательного изучения и комментирования, но и активным стимулом для поисков и теоретических обобщений в области поэтики.

Ю. Ц. Скалигер, известный французский гуманист XVI века, также считал Аристотеля главным арбитром и законодателем в области поэтических теорий: «*imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus*» (VII, 2)<sup>3</sup>.

Рассмотрим теперь вопрос о сущности поэзии в трактовке неолатинского автора. Для него показателен прежде всего отход от аристотелевской теории мимезиса. Аристотель, анализируя цели поэзии, делал акцент на самом процессе творчества: поэт стремится к созданию такого произведения, которое обладает

---

<sup>3</sup> В тексте указаны части и главы труда Ю. Ц. Скалигера по изданию: J. C. Scaliger. *Poetices libri septem*. Lion, 1561.

независимой формой и в котором изображается тот или иной объект действительности.

Скалигер же в своей системе главное место отводит мнению публики, мнению читателя и слушателя. Для него поэзия в первую очередь является особым видом риторики, науки, имеющей своей целью убедить, растрогать, активно воздействовать на слушателя, под покровом развлекательной фабулы провести моралистическую тенденцию.

В специальной главе 7-й книги «*Rerum divisio*» он подвергает дополнительному обсуждению вопрос о характеристике и особенностях поэтического подражания. Он отрицает справедливость суждений Аристотеля о том, что не всякое подражание имеет своим результатом создание подлинно поэтического произведения и что стихотворная форма не составляет главного условия поэзии: «*Haec igitur omnia quum poetae opera effingantur: eius finem totum fecit Aristoteles imitationem, quam omnium animalium soli homini attribuit tanquam peculiarem. Eius modi verò sententiam quum semel positam, saepe repetitam perpetuò foueret: in duas nos abduxit absurditates*» (VII, 2).

В связи с этим следует вспомнить о том, что Ф. Прокопович последовательно развивал аристотелевскую трактовку: «Если подражания нет, то сколько бы ни сочинять стихов, все они останутся не чем иным, как только стихами и именовать их поэзией будет, конечно, несправедливо» (347). Скалигер же четко и определенно заявляет, что сущность поэзии никак нельзя усматривать в подражании, поскольку она имеет главной своей целью услаждающее поучение: «*Non est poetices finis, imitatio: sed doctrina iucunda, qua mores animorum deducantur ad rectam rationem: ut ex iis consequatur homo perfectam actionem, quae nominatur Beatitudo*» (VII, 2).

Определяя поэзию как поучающую доктрину, Скалигер отождествляет вымысел с выдумкой (*mendacio*) и противопоставляет его истине: «*Non ab imitatione: non enim omne poema imitatio: non, qui imitatur, omnis est poeta. Non à fictione ac mendacio: non enim mentitur poesis, aut quae mentitur, mentitur semper, esset ergo poesis eadem, non poesis. Denique imitationem esse in omni sermone, quiaa verba sint imagines rerum: Poetae finem esse, docere cum iucunditate*» (VII, 2).

Поэзия, по Скалигеру, отличается от истории тем, что добавляет вымыслы к истине реального факта. Лукреций — хороший философ, но не поэт, так как в задачу последнего не входит раскрытие истины природы. Поэт подражает человеческим действиям и поступкам, обнаруживающимся в определенных обстоятельствах, лишь с той целью, чтобы зримо и наглядно выразить моралистическую идею. Поэт должен повлиять на свою аудиторию всеми возможными средствами воздействия — и именно в этом заключается его призвание и смысл творчества.

Задавая себе вопрос, можно ли назвать Лукана поэтом,

Скалигер отвечает на него утвердительно. Раз Лукан пишет в стихотворной форме, то именно она отличает его от Ливия, использовавшего для целей исторического повествования прозу. Если Геродот, продолжает он, изложит свои фабулы в форме стиха, то его произведения станут исторической поэзией, а не историей. Поэзия — это подражание в форме стиха (I, 1; I, 2); стихотворная, метрическая, ритмизованная форма — отличительный признак поэта (I, 2). Право называться поэтом принадлежит лишь тому, кто использует стихотворную форму, а не вымыслы (I, 2).

В чем же причина столь резкого отхода от аристотелевской трактовки проблемы подражания при сохранении строгого пиегета к авторитету античного теоретика в целом?

Дело в том, что, по мысли Скалигера, природа в ее реальном проявлении несовершенна, лишь древние достигли такого совершенства, которое позволяет наиболее полно и последовательно провести моралистическую доктрину. Следовательно, именно у них нужно искать модели и образцы (III, 4). Так, например, Вергилий создал как бы вторую «натуру», по сравнению с которой реальная кажется лишенной подлинной красоты и величия. Таким образом, объектом подражания становится не действительность, а мир искусства.

Поэт творит новую реальность так, как будто по своим возможностям он равен богу (I, 1). Из аристотелевского определения предмета поэзии — «задача поэта говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы произойти согласно кажущейся вероятности или согласно необходимости»<sup>4</sup> — Скалигер делает вывод, что поэт подражает тому, что должно быть, а не тому, что есть. Поэт, по Скалигеру, связан не наличным фактом, а созданием «возвышенной» природы: «*Haec autem Poesim appellarunt, propterea quod non solum redderet vocibus res ipsas, quae essent, verum etiam quae non essent, quasi essent, et quomodo esse vel possent vel deberent, repraesentaret*» (I, 1).

Поэт — творец, и творит он подобно богу, воссоздавая новую (I, 1) реальность; поэт подражает внутренним формообразующим принципам и закономерностям природы, ее праформам, или эйдосам. В этом смысле поэт не копиист, а творец. В закономерностях природы, в ее «идеях» явственно приступает совершенство: «*ita ut non a natura didicisse, sed cum ea certasse, aut potius illi dare leges potuisse videantur*» (III, 25); «*in ipsis naturae normis atque dimensionibus universa perfectio est*» (III, 25). Однако осуществление этого принципа осложнено тем, что поэту приходится преодолевать эмпирическую спутанность и комплексность своего повседневного опыта: «*...tamen utriusque parentis misetio, tempus coelum, locus multa afferunt impedimenta*» (III, 4). Заранее освобожденной от несовершенств природа предстает в произ-

<sup>4</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1957, стр. 143.

ведениях античных авторов, которые создали «вторую» природу и наиболее полно выявили ее сущность: «...haec omnia, quae imiteris, habes apud alteram naturam» (III, 4). Среди античных авторов наибольшего достиг Вергилий: «...id est Virgilium» (III, 4), «itaque non ex ipsius naturae opere vno potuimus exempla capere, quae ex vna Virgiliana idea mutuati sumus» (III, 25).

Итак, аристотелевская теория мимезиса в системе Скалигера оказывается практически сведенной к требованию подражать вполне определенным образцам (Вергилий), почерпнутым из сокровищ античных идей и произведений. Не следует, однако, делать тот вывод, что Скалигер отрицал сам факт подражания; он не видел в нем сущности поэзии: «Finem id est Imitationem, sive ueteriorem finem, doctriorem» (I, 2).

Если теперь мы сравним решение вопроса о сущности поэзии у Ф. Прокоповича и Скалигера, то следует сказать о следующих выводах. Ф. Прокопович развивал свою теорию поэзии в системе понятий, намеченных поэтикой Возрождения. Но его трактовка вопросов подражания, вымысла, роли стихотворной формы, результатов и целей поэтического творчества показывает значительную самостоятельность в определении их внутреннего смысла, в ограничении или расширении сферы их применения, в ряде существенных модификаций.

Прокопович привлекает теорию Аристотеля для разбора и характеристики особенностей процесса творческого воспроизведения действительности, то есть подражания, которое он тесно связывает с понятием вымысла как средства этого воспроизведения. Эту идею он подкрепляет четким анализом взаимоотношений поэта и историка, поэта и философа.

Иные выводы из этой же аристотелевской теории делает Скалигер. В рассуждениях об искусстве поэзии он стремится подчеркнуть связь художественного творчества с моралистической доктриной, с назидательными и поучающими наставлениями, в которых усматривает главную цель художника. Вымысел, равнозначный украшающей добавке и противостоящий истине, отступает на задний план перед ритмико-метрической стороной повествования. Само подражание, понятое лишь как средство воспроизведения, сводится к подражанию древним образцам, которые помогают более убедительно преподнести читателю ту или иную моральную идею.

Общим для рассматриваемых теоретиков является признание творческого характера поэзии, но в основе этого признания лежат разные философские предпосылки: для Скалигера — неоплатоновское понимание природы как «natura naturans», для Прокоповича — лейбнизианское утверждение, что мы живем в лучшем из возможных миров, где даже индивидуальные субстанции обладают творческим мышлением.

Таким образом, модификации возрожденческих идей в данном случае оказались существенными и показательными.

**П. Н. БЕРКОВ**

## **ОДНО ИЗ ПЕРВЫХ ПРИМЕНЕНИЙ ЭЗОПОВСКОГО ЯЗЫКА В РОССИИ**

**(латинская «Ода Петру II» Феофана  
Прокоповича, 1727 г.)**

Роль эзоповского языка в русской литературе как одного из сильнейших средств в борьбе передовых писателей XVIII—XIX веков с самодержавием, царской цензурой и либеральными и реакционными литераторами давно уже общепризнана. Однако не было еще сделано попытки написать исследование, посвященное истории эзоповского языка в русской литературе. Можно не сомневаться, эта тема когда-нибудь привлечет внимание советских литературоведов, и тогда, надо полагать, всякие предварительные этюды окажутся полезными для создания общей картины. Именно такую цель преследует настоящая статья.

В 1727 году Феофан Прокопович опубликовал на латинском языке оду в честь только что восшедшего на престол малолетнего Петра II. Она называлась «*Ad augustissimum totius Rossiae imperatorem Petrum Secundum, cum Mosquam tenderet insignia regni sapessurus*» («Петру Второму, августейшему императору всероссийскому, когда он направлялся в Москву на коронацию»). Обычно в литературе это произведение Феофана упоминается под названием «Ода Петру II». Ода обратила на себя внимание современников-иностранцев, проживавших тогда в России, и кем-то из них была переслана в редакцию лейпцигского ученого журнала «*Acta eruditiorum*», где была перепечатана в следующем году. Позднее, но все еще в XVIII веке, она была несколько раз перепечатана. Однако ни разу эта ода не привлекала к себе внимания, тем более не служила предметом специального рассмотрения.

Уже ближайшие современники Феофана Прокоповича из молодого поколения через несколько лет по выходе в свет «Оды

Петру II» воспринимали это произведение как явление чисто художественное и никак не ощущали или, по крайней мере, не отмечали его связи с политической борьбой предыдущего царствования. «Я,— писал в 1734 году В. К. Тредиаковский,— когда приехал из Франции в Санкт-Петербург, и через приятство одного мне друга, в Санктпетербургской императорской Академии достойного адъюнкта, лишь впервые стал читать эту сообщенную мне оду и почувствовал энтузиазм ее превысокий, то в толь великий энтузиазм удивления сам пришел, что не мог, свидетельствуя совестию моею, удержаться, чтоб с дважды и с трижды не вскричать: «Боже мой! Как эта ода хороша, и мастерски сделана!!!»<sup>1</sup>.

Действительно, ода Феофана Прокоповича в поэтическом отношении явление незаурядное; она, может быть, лучшее из его латинских стихотворений. В ней автор обнаружил совершенное владение языком, стилем и сложной метрикой латинской поэзии, отличным знатоком которой он был. Ода написана алкеевой строфой, изящной, звучной и очень удобной для подчеркивания основных идей отдельных четверостиший и всего произведения в целом. Для примера приведу первую строфу:

Contende felix, auspice Numine,  
Quo te serenis nutibus evocat

Votisque perducit Tuorum,  
Petre, decus columenque nostrum<sup>2</sup>.

Однако «Ода Петру II» представляет для нас интерес еще и тем, что является яркой и полной драматизма деталью русской политической жизни тех лет и тесно связана с едва ли не самым опасным моментом в карьере Феофана Прокоповича.

Биография Феофана известна нам в конце концов недостаточно подробно, несмотря на то, что материалов для нее существует много. Как раз время Петра II—годы особенно трудные для Феофана—привлекали в наименьшей мере внимание его биографов (И. Чистовича, Б. В. Титлинова и др.), а эпизод с напечатанием латинской оды молодому императору в биографиях Прокоповича даже не упоминается. Как будет видно из дальнейшего, об этом следует пожалеть.

После смерти Петра Великого, не оставившего ни письменного, ни устного распоряжения о своем преемнике, Феофан Прокопович сыграл исключительно важную роль при вступлении Екатерины I на престол: на заседании высших придворных сановников, обсуждающих вопрос о кандидате в императоры, Фео-

<sup>1</sup> В. К. Тредиаковский. Рассуждение об оде вообще (Приложение к кн.: «Ода торжественная о сдаче города Гданска...». СПб., 1734, стр. 24—31). В Петербург Тредиаковский вернулся из Парижа в 1731 году. Адъюнкт Академии наук—В. Е. Адоуров (1709—1780 гг.).

<sup>2</sup> «О Петр, украшение и защита наша! Поспешай, с божьей помощью, туда, куда он благополучным промыслом призывает тебя и ведет в соответствии с желаниями подданных».



фан заявил, что будто бы за год до смерти Петр на одной ассамблее назвал Екатерину своей наследницей и по этой причине незадолго до смерти короновал ее; тогда и некоторые из присутствующих на заседании также вспомнили этот случай и подтвердили слова Феофана. Однако, несмотря на такую большую услугу, оказанную Феофаном Екатерине I, его положение при новой императрице становилось все более шатким; Меншиков, уже в это время строивший весьма далекие планы, для укрепления собственной позиции стал поддерживать церковно-политических врагов Феофана: архиепископа ростовского Георгия (Дашкова), мечтавшего о восстановлении патриаршества и о занятии этого более четверти века вакантного престола, и бывшего митрополита сарского и подонского Игнатия (Смолу), возвращенного при Петре II из ссылки и назначенного митрополитом коломенским. Оба названных церковных сановника были открытыми приверженцами первой жены Петра Великого Евдокии (Лопухиной), постриженной в монахини, и ее сына, казненного царевича Алексея Петровича. С начала царствования Петра II (май 1727 г.) положение Феофана продолжало ухудшаться. Правда, он наряду с Меншиковым подписал протокол об оглашении «тестамент» (завещания) Екатерины I о назначении Петра II императором, но следующим за Феофаном расписался не кто иной, как Георгий Дашков. Реакция, в особенности в области церковных дел, начавшаяся еще при Екатерине I, стала при Петре II быстро усиливаться. Верховный тайный совет, руководивший Меншиковым, запретил и повелел отбирать манифесты, опубликованные в 1717 году по делу царевича Алексея Петровича, и в первую очередь трактат Феофана Прокоповича «Правда воли монаршей», написанный для обоснования действий Петра I по отношению к сыну. Затем, уже после падения Меншикова, были закрыты Невская и Петербургская типографии, в которых, минуя цензуру Синода, печатались вызывавшие недовольство противников Петра церковно-публицистические произведения Феофана Прокоповича. Но самым большим ударом для него было данное Верховным тайным советом разрешение печатать запрещенный при Петре I антилютеранский трактат Стефана Яворского «Камень веры». Добились этого Георгий Дашков и Игнатий Смолга. Феофан со дня на день ожидал для себя повторения участи Меншикова. После ссылки последнего, считая, что грудные дни для него миновали, Прокопович писал одному своему близкому корреспонденту (по-латыни): «А мое положение было так стеснено, что я думал, что все уже для меня кончено. Поэтому я не отвечал на твои письма и, казалось, находился уже в царстве молчания»<sup>3</sup>. Однако Феофан был не из тех людей, которые в подобных условиях впадают в отчаяние и теряют самообладание.

<sup>3</sup> И. Чистович. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868, стр. 227 (примечание 3 к стр. 226).

Человек очень умный и дальновидный, он предпринял тогда — и очень своевременно и энергично — ряд шагов, которые в конечном итоге позволили ему не только сохранить жизнь, но и удержаться на прежнем месте.

Сразу же по вступлении Петра II на престол (7 мая 1727 г.) начались приготовления к коронаванию его в Москве, «но, — как утверждал историк царствования Петра II акад. К. И. Арсеньев, — Меншиков, желая обеспечить себя и прочно усвоить себе исключительную власть над государем, откладывал отъезд его под разными предлогами»<sup>4</sup>. Поэтому только 10 октября, через месяц после падения Меншикова, был подписан манифест о предстоящей коронации в Москве. Путь Петра II из Петербурга в Москву по обычному тогдашнему маршруту проходил через Новгород и Тверь. К. И. Арсеньев в своей монографии «Царствование Петра II» кратко сообщает: «В Новгороде и Твери уготованы были для него торжественные встречи: все селения на дороге наполнены были бесчисленным множеством народа...»<sup>5</sup>.

Так как Петр II обязательно должен был проезжать через Новгород, Феофан Прокопович, архиепископ новгородский, решил использовать это обстоятельство в своих интересах. Можно предполагать, что у него были две задачи: первая — более важная и общего характера — как можно сильнее продемонстрировать свою преданность молодому императору и тем самым отвести угрожавшие ему, Феофану, опасности со стороны приверженцев старины; вторая — тоже очень важная, но уже частная и конкретная: добиться того, чтобы обряд коронавания Петра II был поручен не Георгию Дашкову, а опять-таки ему, Феофану.

К. И. Арсеньев не сообщает подробностей торжественной встречи Петра II в Новгороде и Твери, однако сам Прокопович, организатор чрезвычайно пышного приема императора в Новгороде, позаботился о том, чтобы ознакомить современников — и тем самым и потомков — с подробностями пребывания малолетнего «высокого гостя» в городе, в котором Феофан был архиепископом.

Сохранился печатный текст статьи Феофана Прокоповича «Пришествие в Новгород его императорского величества государя императора Петра Второго 1728, генваря 11 дня»<sup>6</sup>. Возможно, эта статья-стчет предназначалась автором для посылки в единственную тогдашнюю русскую газету «Санктпетербургские ведомости», где она должна была быть напечатана в качестве специального «супплемент» (приложения)<sup>7</sup>.

При въезде Петра в предместье Новгорода «началась пушечная стрельба и звон во все колокола по всем церквам». Были

<sup>4</sup> К. И. Арсеньев. Царствование Петра II. СПб., 1839, стр. 89.

<sup>5</sup> Там же, стр. 91.

<sup>6</sup> «Древняя российская вивлиофика», изд. 2, т. IX. М., 1789, стр. 484—494.

<sup>7</sup> Возможно, такой «супплемент» и был напечатан, но только не сохранился в немногих дошедших до нас комплектах газеты.

построены триумфальные ворота; въезжавших встретили еще за версту около четырехсот детей «в белом платье с нашивными красными через перси и рамена перевязками, по примеру перевязей у кавалерии», а впереди их несли три знамени. «И тогда,— рассказывает Феофан,— его величество изволил остановиться, а от оной детской компании вышли два малолетние отроки, в красном платье с белыми перевязями, и один латинским, а другой русским языком говорили к его величеству приветствие».

Далее Феофан сообщает о том, как был встречен Петр II в самом городе «клиром церковным» во главе с архиепископом и т. д. Все это сопровождалось «непрестанной пальбой пушечной», «звоном колокольным», военной музыкой, «беглым огнем» и пр.

Подробно описан обед, предложенный Петру II Феофаном: «Изволил его величество кушать в великосредней архиепископской палате, которая была украшена, потолок и стены, деланными лавровыми ветвями дивно в узор, померанцовыми и апельсинными яблоками висящими в их листах; пять столов было великих, предовольно и богато наполненных кушаньем и разными виноградными и прочими напитками. Во время обеда играла музыка в другой палате; при столе его величества пели собственные архиерейские певчие псалмы Давыдовы к царевым лицам написанные, такожде и многолетствию и иные песни зело согласным и приятным множеством голосов».

Затем Феофан с такой же обстоятельностью и яркостью стиля рассказывает о вечерней иллюминации: «В вечеру паки изволил (Петр II.— П. Б.) со всеми прибыть в дом архиерейский, в котором был изрядный фейерверк, и изображена была на великом щиту монограмма имени государева Петр Второй под короною, с надписанием: от Господа бысть сие; была же и превеликая иллюминация; ибо стояло пирамид разными линиями сто пятьдесят, а на них горело светил больше пяти тысяч, кроме бочек смоленых по дороге, и факел великих, которых было довольно число на всяком пути его величества».

Мы опустим детальный отчет о том, как «врата градские извне и внутрь преизрядно были украшены архитектурным строением и живописными картинами». Не приходится и говорить, что обязательные в таких случаях надписи, большей частью цитаты из священного писания, были выбраны с большой политической ловкостью, столь характерной для Феофана Прокоповича.

Не обошлось и без демонстрации археологических музейных ценностей, хранившихся в новгородских церквях и монастырях: «Было еще приуготовлено,— продолжает свою «повесть» Феофан,— для лучшего украшения и почести близко трехсот великих и богатых старинных знамен тутушного (новгородского. — П. Б.) княжения, которые все украшены чудным златым письмом разных святых лиц, и иных подобностей богатства, и украшение оных знамен не без курнозного удивления видится в нынешний век».

Завершается «повесть» Феофана подробностями отъезда Петра II из Новгорода, причем сообщается, что «при самом выезде была со всего города пушечная пальба».

В том месте статьи, где автор повествует об обеде Петра II, прибавлено: «По окончании стола роздаваны от его преосвященства (Феофана.— П. Б.) изданные на латинском языке печатные вирши, к предшествию восприятия короны его императорского величества».

По-видимому, не очень надеясь на то, что как Петр II и сопровождавшие его лица, так и возможные читатели «повести» поймут латинскую оду, Феофан в конце статьи приложил прозаический русский перевод ее.

После «воззвания», то есть обращения к Петру II — оно приведено нами выше,— Феофан последовательно изображает Москву, с короной в руках ожидающую молодого императора, народ российский, стекающийся со всех сторон, чтобы лицезреть своего юного монарха, и т. д. Находят в оде место поэтические штампы, свойственные поздравительной разновидности этого жанра,— описания весны, радости животных и птиц. Лишь в середине оды приступает Феофан к основной цели своего стихотворения, к политическо-педагогической обработке «высокого гостя». Взойдя на отеческий престол, говорит Феофан, «оттуда... увидиши, что хулы и наказания и что славы и чести есть достойное»<sup>8</sup>. Далее Прокопович конкретизирует свое представление о будущих действиях юного императора: «Судии праведного примеры покажеши, и купно образ милостивейшего государя явиши». И затем он намечает для Петра II программу по каждой из этих двух сторон внутренней политики: «Ты праведный отмститель законопреступником, жестоко таковых накажеши, а во первых (прежде всего.— П. Б.) злых и лстивых человек отженеши, вскоре и хитроклеветующих, вскоре и ненасытных грабителей казни предаси, смириши и укротиши сердца гордых». Предлагая такие жестокие меры наказания для «законопреступников», Феофан призывает Петра II внимательно и благожелательно отнестись к преданным ему подданным: «И которые в простоте сердца богу и царю верны явятся, тех всегда министров ближних и на пирах другов възимееши».

Однако Феофана больше беспокоили те лица, которых он считал врагами Петра II, и поэтому он вновь напомнил адресату оды: «А творящим гордыню и беззакония не возмогут внити в дом твой, и да очистиши град, вскоре казни предадутся».

Завершается ода призывом: «Аще восхожеши Петру подражати великому, изобрази его в оставльшихся по нем правилах, и Первому последуй Второй, да и Второй встанеши Великий» и т. д.

Неверно было бы считать в «программной» части оды Фео-

<sup>8</sup> «Древняя российская вивлиофика», изд. 2, т. IX, стр. 492—493.

фана Прокоповича все эти напоминания об обязанностях «судии праведного» и «милостивейшего государя» так называемыми «общими местами», «отвлеченными истинами», «традиционными одическими шаблонами». За каждым словом и образом Феофана скрыто определенное злободневное содержание и заключены намеки на конкретных людей — на самого автора оды и его сторонников, когда в ней говорится о положительных принципах морали, с одной стороны, и на его врагов и гонителей — с другой, когда речь идет о поступках и поведении безнравственных людей. Все это те же Георгий Дашков, Игнатий Смола, Маркелл Родышевский, уже отправленный в ссылку Меншиков<sup>9</sup> и, вероятно, другие опасные Феофану современники.

Чтобы литературное обращение к молодому императору не имело характера откровенного доноса на врагов и не менее откровенного самовосхваления — даже в ту эпоху существовала своя писательская этика, — Феофан прибегнул к своеобразному поэтическому приему: в начале печатного текста оды он поместил слова — «Парафразис псалма 100».

Жанр «парафразиса» (переложения, «вольного» перевода) был широко применяем в новолатинской поэзии XVI—XVII веков и в поэзии большинства европейских народов того времени. «Одой Петру II», хотя «парафразисом» в ней являются только строфы 7—15 (из общего числа 17), Феофан Прокопович ввел этот жанр в русскую литературную практику<sup>10</sup>.

«Парафразисы» псалмов позволяли русским поэтам говорить о современных общественных и государственных явлениях вполне свободно, но «языком псалмопевца». «Парафразисы» приучали читателей, легко догадавшихся, о чем идет речь в том или ином стихотворении, видеть за передачей библейского текста прямые указания на политическую действительность тех лет. Читатели привыкали понимать суждения авторов, иногда выраженные точными словами псалма, иногда прикрытые формой «парафразиса».

Псалом 100, который Феофан положил в основу «Оды Петру II», невелик по объему. Из восьми стихов, из которых он состоит, Прокопович заимствовал только последние пять, в политических условиях 1727 года оказавшиеся особенно подходящими для целей его «парафразиса». Вот они (по переводу синодального издания Библии):

4. Сердце развращенное будет удалено от меня: злого я не буду знать.

---

<sup>9</sup> Арест Меншикова состоялся 8 сентября 1727 года. Вероятно, около этого времени и была написана и быстро напечатана в типографии Академии наук «Ода» Феофана, на которой указана предполагавшаяся дата въезда Петра II в Новгород — декабрь 1727 года.

<sup>10</sup> Возможно, к этому же времени относится стихотворение Феофана Прокоповича «Кто крепок, на бога уповая», представляющее «парафразис» ряда псалмов (111, 90, 89 и др.). Здесь автор употребил такую «местную» деталь, как «финнобалтицкие волны».

5. Тайно клеветующего на ближнего своего изгоню; гордого очами и надменного сердцем не потерплю.

6. Глаза мои на верных земли, чтобы они пребывали при мне: кто ходит путем непорочности, тот будет служить мне.

7. Не будет жить в доме моем поступающий коварно; говорящий ложь не останется перед глазами моими.

8. С раннего утра буду истреблять всех нечестивцев земли, дабы искоренить из града господня всех делающих беззаконие.

Прокопович, как можно видеть из сопоставления текста оды с текстом псалма, переменял первое лицо оригинала на второе, очень усилил характеристики отрицательных и положительных персонажей и,— что кажется нам особенно интересным,— модернизировал в желательном для него смысле библейский текст в сугубо важном месте: «верные земли» и «ходящие путем непорочности», которые «будут служить» автору псалма, царю Давиду, превращаются у Прокоповича в «министров ближних» и «на пирах друзей».

Может показаться, что латинская ода была для Феофана только небольшим составным элементом торжественной встречи Петра II, но это не так. Она и в особенности приложенный к ней, очевидно, рукописный русский перевод представляли практическую политическую программу. Одновременно это была форма и самозащиты и яростного нападения на «законопреступников», «злых и льстивых человек», «хитроклеветующих». Нам, конечно, претят эти кровавые повторения: «жестоко таковых накажешь», «казни жестокой предаши», «вскоре казни предадутся», отсутствующие в псалме. Но все это было в духе времени.

Надо полагать, и пышный прием в Новгороде, и латинская ода с ее русским переводом не прошли для Петра II и, конечно, для Феофана бесследно. До нас дошло вполне достоверное свидетельство, что Петр II «от его преосвященства нашего архиепископа поздравительные стихи принять [...] изволил»<sup>11</sup>. Колоссальные затраты, сделанные Прокоповичем, чтобы произвести впечатление на двенадцатилетнего мальчика-царя, оправдали себя: именно Феофан, отправившийся вслед за императором в Москву, «при встрече государя у триумфальных ворот, сказал ему приветственную речь»<sup>12</sup>, через две недели происходила коронация Петра II, и обряд этот совершил опять-таки не Георгий Дашков, не Игнатий Смола, а все тот же «смиранный» и «недостойный», как он себя именуется, Феофан Прокопович<sup>13</sup>.

«Парафразис псалма 100» был если не первым, то, вероятно, одним из первых применений эзоповского языка в русской литературной, во всяком случае поэтической, практике, и именно с этой точки зрения надо понять и оценить значение латинской оды Феофана Прокоповича.

<sup>11</sup> «Санктпетербургские ведомости», 1728, 19 января, стр. 24.

<sup>12</sup> И. Чистович. Феофан Прокопович и его время, стр. 240.

<sup>13</sup> Там же, стр. 242, прим. 1.

Естественно, встает вопрос, мог ли двенадцатилетний Петр II проникнуть в хитросплетения Феофана и разобрать содержащиеся в оде намеки,— по крайней мере, мог ли он сделать это самостоятельно. У нас нет данных для ответа на этот вопрос. Можно только с полной уверенностью считать, что Феофан Прокопович не написал бы своего «парафразиса», если бы не был убежден в его действительности. Очевидно, он рассчитывал на то, что кто-то (может быть, сам автор) растолкует Петру II смысл оды.

Но понял ли идею «парафразиса» «царственный адресат» или нет, для нас не так уж важно. Важно то, что ее поняли русские писатели тех лет и, больше того, поняли принципиальное значение подобных «парафразисов». Феофану Прокоповичу последовали Кантемир, Тредиаковский и многие другие русские поэты, в особенности Ломоносов («Переложение псалма 145») и Державин («Властителям и судиям» — парафразис псалма 81). Вскоре после появления «Оды Петру II» русские писатели присвоили функцию эзоповского языка переводам светских произведений — и прежде всего политических романов — «Похождений Телемака» Фенелона, «Аргениды» Баркляя, «Жизни Сифа» Террассона и т. д., а также других произведений, политическое содержание которых легко ассоциировалось с злободневными событиями русской государственной и общественной жизни («Похвальное слово Марку Аврелию» А. Тома в переводе Фонвизина). В XIX веке формы применения эзоповского языка разнообразились и умножались. Однако рассмотрение этих материалов выходит за рамки данной статьи.

Ю. ДОЛАНСКИЙ

(Чехословакия)

## НЕИЗВЕСТНЫЙ ЧЕШСКИЙ ОТЗВУК ПОЭМ ХЕРАСКОВА

В богатой истории чешско-русских литературных взаимоотношений в период чешского национального возрождения мы до сих пор не уделяли достаточного внимания тому, какую значительную роль играл здесь Михаил Матвеевич Херасков и его поэтическое творчество. Общеизвестно, что одну его оду — «O velebnosti bozske» перевел уже Антонин Ярослав Пухмайер, а Йозеф Юнгман включил ее потом как образец торжественно-хвалебной поэзии в свою «Словесность».

Но совершенно в стороне от внимания исследователей оставалась до последнего времени эпическая поэзия Хераскова, так всесторонне, глубоко и по-новому освещенная А. Н. Соколовым<sup>1</sup>. С максимальной правдоподобностью можно считать, что в середине XIX века, точнее в 40-е годы, поэма Хераскова о Владимире привлекла внимание молодого чешского поэта Карела Гавличека Боровского, известная сатира которого «Крещение святого Владимира» удивительно напоминает поэму Хераскова<sup>2</sup>. Однако никто еще до сих пор не указал на то, что один из крупнейших эпиков русского классицизма вдохновлял своих чешских читателей уже гораздо раньше, а именно в произведении, где это влияние можно было менее всего предполагать — в подделанных Краледворской и Зеленогорской рукописях (1817 и 1818 гг.).

Было бы излишне снова подробно останавливаться на том,

<sup>1</sup> См. А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд-во МГУ, 1955, стр. 153—186 («Эпическая поэзия Хераскова»).

<sup>2</sup> Ср. ст.: Ю. Доланский. Херасков и Гавличек. В сб.: «Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Павла Наумовича Беркова». М.—Л., «Наука», 1966, стр. 213—219.



как возникли эти новочешские романтические фальсификации. В ряде эпических и лирических стихотворений они изображали далекое прошлое Чехии<sup>3</sup>. Прославляя победы чехов над врагами, они хотели усилить и укрепить чувство патриотизма в народе, угнетавшемся до этого в течение нескольких веков иностранным господствующим классом. Авторы обеих Рукописей в героической эпике опирались на несколько образцов, взятых из чешской, сербохорватской и русской литератур. Давно уже было установлено, что из русской литературы они использовали «Слово о полку Игореве», переведенное на чешский язык Юнгманом незадолго до «открытия» Рукописей. Кроме того, они в большом количестве использовали и другие русские источники, потому что русскую литературу знали и любили. Детальный анализ обеих Рукописей неопровержимо доказывает, что огромную помощь авторам оказал Ермил Костров, переведший на русский язык в 1792 году «Оссиана». Не менее богатым источником вдохновения была для них поэзия и проза Карамзина<sup>4</sup>, а также творчество Хераскова, в частности его исторические поэмы.

Нет ни малейшего сомнения в том, что творчество Хераскова стало известно в Праге самое позднее во второй половине 90-х годов XVIII века. Об этом свидетельствует солидный том, содержащий «Эпические творения» Михаила Хераскова, часть первую и вторую, изданные в Москве в университетской типографии у Н. Новикова в 1786 и 1787 годах как «Издание второе, исправленное, пересмотренное и дополненное». Ныне этот том является собственностью библиотеки Национального музея в Праге (сигнатура 76А 46). Перед заглавным листом здесь на чешском языке пером (рукой Добровского?) писано: «Ž Petrova, dne 25. Maje 1796, za 20 fl. i s vazboi», то есть: «Из Петербурга, 25 мая 1796 года, за 20 флоринов, вместе с переплетом». Как известно, в этом издании в первой части напечатаны «Россияда» и «Чесмесский бой», а во второй части — «Владимир» и «Плоды наук».

Это второе издание «Эпических творений» М. Хераскова, несомненно, получил Йозеф Добровский, предпринявший уже в 1792 году путешествие в Петербург и в Москву и имевший в России много хороших друзей. С 1813 года его преданными учениками и последователями становятся также молодые чешские патриоты Вацлав Ганка и Йозеф Линда, страстные поклонники русской литературы. В то время в Праге было еще очень мало чешских литераторов. Из их сохранившейся корреспонденции мы узнаем о том, что они одалживали друг другу книги на русском

<sup>3</sup> Ср. изложение С. В. Никольского в кн.: «Очерки чешской литературы XIX—XX веков». М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 40—42.

<sup>4</sup> Взаимосвязь чешских Рукописей с русским переводом «Оссиана», сделанным Е. Костровым, я подробно объясняю в своих монографиях «Ruské tajemství v Rukopisích královédvorském a zelenohorském» («Русская Тайна в Краледворской и Зеленогорской рукописях»), «Dva ruské prameny Rukopisí královédvorského a zelenohorského» («Два русских источника Краледворской и Зеленогорской рукописей»).

и других славянских языках, а потом делились впечатлениями. Если один из них владел какой-нибудь книгой, то с радостью одалживал ее другим. Таким образом, если мы установили, что в Праге с 1796 года существовал по крайней мере один экземпляр великолепного второго издания «Эпических творений» М. Хераскова, то само собой разумеется, что его читало большое количество людей, чешский патриотизм которых находил в русской поэзии сильное подкрепление. Именно русские народные песни, русское «Слово о полку Игореве», а также поэтическое и прозаическое творчество Карамзина, кроме сербохорватской народной эпикн, явились основными источниками вдохновения, приведшими Ганку и Линду к мысли о создании подобной древней героической эпикн, отсутствовавшей до того времени в чешской литературе. Два неразлучных друга, Ганка и Линда, искали необходимый для задуманных подделок материал везде и всюду, главным образом в родственных славянских литературах.

Что же их могло заинтересовать в «Эпических творениях» Хераскова? Их второе издание содержало две обширные поэмы, давшие наглядный пример богатырской поэзии, основанной на материале славной русской истории: эпическую поэму «Россияда», состоящую из 12 «песен» на 280 страницах большого формата, и эпическую поэму «Владимир», состоящую из 15 песен на 244 страницах. Недаром автор этих поэм получил у русских читателей почетное прозвище «русского Гомера». Благодаря незаурядному поэтическому таланту он смог создать живые картины далекого прошлого и волнующие индивидуальные судьбы своих героев. Несомненно, что тематика обеих поэм не могла оставить равнодушными и чешских читателей. «Россияда», воспевающая победу Ивана IV над татарами и взятие Казани, охватывала всю историю России. С полным правом о ней было написано: «Россияду» можно назвать своего рода энциклопедией русской истории. На страницах поэмы перед читателем проходит история Руси, начиная от первых князей и кончая Екатериной II»<sup>5</sup>. От всей поэмы пышет жаром патриотического пафоса, так созвучного с настроениями молодых чешских поэтов в период после наполеоновских войн. В поэме Херасков не только восхваляет Ивана IV — победителя татар и основателя величия русского государства. Вспоминая об ужасах, сопровождавших пребывание татар на Руси и в средней Европе еще во времена хана Батыя, русский поэт в четвертой песне упоминает между прочим также о Чехии. О «свирепом» Батые он здесь пишет:

Он полночь с пламенем и запад пробегал,  
Реками кровь точил и грады пожигал;  
*Богемию* держал и *Польшу* под пятою;  
Москва!.. Преобратилась в прах его набегом ты!

И хотя речь идет только о кратком упоминании эпизода из чешской истории, чешские просветители, несомненно, были бла-

<sup>5</sup> А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века, стр. 155.

годарны за него Хераскову. Кроме того, оно напоминало им о близости судеб наших народов на разных этапах истории. Не оставила равнодушным Ганку, и особенно Линду, и поэма о «Владимире», рассказывающая о том, как легендарный правитель Киевской Руси отошел от язычества и принял христианскую веру. Уже во введении к «Владимиру» поэт просил Музу, чтобы она вдохновила его

Владимирово петь святое просвещенье,  
Которым древняя полночная страна,  
Как солнцем с высоты до днесь озарена;  
Владимир свой народ преобразил, прославил,  
*Кумиров истребил и Богу храм поставил.*

Вряд ли без влияния этой поэмы Хераскова Линда в то же время, когда создавались подделанные Краледворская и Зеленогорская рукописи, создал бы самое крупное свое произведение, озаглавленное «*Záře nad pohanstem nebo Václav a Boleslav*» («Зареве над язычеством, или Вацлав и Болеслав»), изданное в 1818 году. Оба сочинения, «Владимир» Хераскова и «Зареве над язычеством» Линды, имеют весьма похожий основной сюжет: борьбу христианства с язычеством, когда Русь и Чехия были «озарены» христианским «заревом над язычеством», когда их князья Владимир и Вацлав «кумиров истребили и Богу храм поставили».

Особенно большое значение для авторов Краледворской и Зеленогорской рукописей имела «Россияда». В ней они находили огромное количество ценного материала, с помощью которого могли создавать и дополнять поэтические картины далекого прошлого Чехии. Однако в отличие от Хераскова они не собирались объединять их в единое тематическое целое, а с самого начала мечтали создать ряд небольших произведений наподобие народного богатырского эпоса. Из чешской истории выбрано семь волнующих событий, которые считались важными или характерными для доказательства былой чешской славы и доблести. Опираясь на сведения, полученные из чешских хроник, поэтическая фантазия авторов обращалась к древнейшим мифическим временам, к самым истокам чешской истории, к VII веку. Передвигаясь по направлению к настоящему, они дошли не дальше первой половины XIII века, до нашествия татар на восточную Моравию. К семи эпическим произведениям авторы присоединили, кроме нескольких лирических песен, два лирико-эпических стихотворения, тематически обращенных в феодальное средневековье. И здесь на каждом шагу они могли черпать вдохновение из сочинений Хераскова, и главным образом из его «Россияды». Херасков давал им готовый образец как тематического построения общих и частных сюжетов, так и для их поэтического оформления в художественных приемах, в стилистических деталях и при выборе языковых средств. Авторы обеих подделанных Рукописей умышленно вводили в чешский текст множество русских и сербохорватских элементов, стремясь усилить пред-

ставление о давней близости и родстве чешской культуры с культурами остальных славянских народов.

В краткой статье невозможно даже перечислить места, где в Краледворской и Зеленогорской рукописях обнаруживается влияние Хераскова. Детальный анализ текста очень сложен, так как необходимо постоянно помнить о том, что фальсификаторы пользовались также многими другими источниками. Здесь мы ограничимся только несколькими предварительными замечаниями, которые необходимо будет подробно разработать.

При сравнительном сопоставлении чешских романтических Рукописей с эпосом Хераскова сразу же бросается в глаза тема борьбы против татар и победы над ними. Решившись создать ряд эпических картин чешского прошлого по образцу южнославянских и русских героических песен и в духе Оссиановой поэзии, Ганка и Линда обратились к «Россияде». Ее основная тема — борьба против татар — напоминала подобное событие в чешской истории, как о нем повествовали хроники. Само собой разумеется, что объем и значение татарских нашествий на Русь и века татарского ига совершенно несоизмеримы с кратким эпизодом в Моравии в 1241 году. Поэтому совершенно нельзя сравнить победу Ивана IV над крымским ханом и взятие Казани в 1552 году с тем, что рассказывают хроники о поражении татар в Моравии на 300 лет раньше. Но в то же время в «Россияде» Хераскова развивался вширь сюжет, столь близкий чешскому самосознанию. Она прямо-таки побуждала к тому, чтобы татарской тематике было посвящено одно из мнимодревнечешских произведений. Таким образом, «Россияда» Хераскова, несомненно, способствовала тому, что авторы Краледворской и Зеленогорской рукописей решили создать с помощью русской поэмы одно из наиболее значительных по содержанию и объему поддельных стихотворений, названное «O velikých bojech krêstan s Tataru», то есть по-русски: «О великих битвах христиан с татарами», обычно называемое по имени главного героя «Ярослав».

Вводная мотивировка чешской поэмы, где дается объяснение того, почему татарский хан Кублай вторгся на территорию западных земель, не имеет с Херасковым ничего общего. История о прекрасной дочери хана, которую, как говорит предание, при ее путешествии на запад коварно убили немцы и за которую хан Кублай хотел отомстить, была заимствована чешскими поэтами из других источников. Но, начав рассказ о татарском нашествии на запад, на Русь, на Польшу, Венгрию и Моравию, они обращаются к Хераскову. Все чешское произведение очень искусно составлено из отдельных сцен, изображающих борьбу христиан с татарами. Большая часть стихотворения посвящена описанию боя на горе Гостыне, где горстка осажденных христиан, к тому же еще мучимых невыносимой жаждой, противостояла татарским полчищам до тех пор, пока их, совершив чудо, не спасла Богородица: буря разметала молниями татарские палатки. Решающая

битва с татарами произошла под Оломоуцем. Во время боя отличился исключительной храбростью чешский полководец Ярослав. Когда Ярослав в кровавом поединке победил ханского сына Кублаевича, татары разбежались, а моравская волость Гана снова стала свободной.

В чем же соприкасается эта чешская поэма с «Россиядой» Хераскова? Кроме общности основной темы — борьбы с татарами, — мы находим в ней еще много других общих черт. Подобно Хераскову, который для обозначения борющихся русских использовал название «Християне», в поэме «Ярослав» говорится не о чехах, а о «христианах». Кроме того, композиция некоторых значительных сцен и эпизодов сходна с композицией подобных сцен в «Россияде». Ганка и Линда опирались на Хераскова главным образом при детальном описании батальных сцен. Много материала авторы Рукописей могли почерпнуть и из других источников, главным образом из произведения хорватского поэта Андрия Качича Миошича «Razgovor ugodni naroda sloviskoga», а также из сербских народных песен, записанных Вуком Караджичем, и, наконец, из «Слова о полку Игореве». Но в «Россияде» авторы «Ярослава» находили и бесконечное множество других тем и мелких мотивов, при помощи которых они дорисовывали, часто почти дословно, сцены битв и поединков. Таково, например, описание сражений на Руси, в Венгрии и, разумеется, на горе Гостыне и под Оломоуцем. На основании упоминания Херасковым хана Батыя, которое мы находим в четвертой песне, авторы подобным же образом компоновали общую картину вторжения татар в восточную и среднюю Европу. Из русских городов, захваченных татарами, в «Ярославе» приводятся два: Киев и Новгород.

Много отзвуков поэзии Хераскова проникло в те места чешской поэмы, где рассказывается о том, как христиане, наскоро укрепившись на горе Гостыне, отражали атаки татар. Богатым источником вдохновения была для Ганки и Линды шестая песнь «Россияды», где повествуется о битве крымского хана Исканара с русскими войсками во главе с Курбским под Тулой, а также десятая и двенадцатая песнь о взятии Казани и близлежащего Арского града. Тема жажды, которая мучила чешских христиан на Гостыне, вытекала, однако, из короткого замечания о жажде в сообщениях чешских летописцев. Но мысль развить эту тему до такой широты и драматической конкретности авторы «Ярослава» могли заимствовать только у Хераскова. Именно в его повествовании тема жажды играет в нескольких местах очень важную роль. В седьмой песне «Россияды» жажда мучит русские войска уже во время похода на Казань, а в одиннадцатой песне жажда угрожает осажденным казанцам. В седьмой песне мы находим драматические сцены, подобные сценам в чешской поэме: молодой воин, «единный из детей от Новграда Боярских», сеет в русской войске панику и уговаривает, объясняя невыносимой жаждой, пойти на предательство, как это делает в чешской поэме Вестонь.

Против трусливого боярина в «Россиаде» выступает с пламенной речью царь Иван IV, а в чешской поэме так же пламенно упрекает Вестоня храбрый Вратислав. Для изображения картин обороны Гостына и мучительной жажды большое количество действительных стимулов предлагала фальсификаторам, кроме «Россиады», поэма Хераскова «Владимир». В пятнадцатой песне этой поэмы, рассказывающей о том, как Владимир завоевал Херсон, как оборонялись жители Херсона и как мучительная жажда принудила их в отчаянии капитулировать, мы находим множество мотивов, использованных потом в «Ярославе».

Отзвуки обеих поэм Хераскова и особенно «Россиады» можно обнаружить и в других местах поэмы «Ярослав». Они находятся в ткани текста в виде мелких тематических деталей, начиная вдохновенным вступлением и кончая заключением. Чешская поэма начинается таким же рапсодическим обращением, как и «Россиада». Если фиктивный чешский бард обещает, что хочет «zvěstovat pověst veleslavni// o velikých pŕtkách, lutých bojech» с татарами, то Херасков уже в первых строках «Россиады» провозглашает, что будет петь «попранну власть татар и гордость униженну, движенье ратное, труды, кроваву брань» и т. д. В другом месте он взывает к Музе: «Вещай, коль пагубна сердцам бывает ревность; //...// Не бойся перервать военную повесть, Муза!» В конце шестой песни и пленный татарский воин «печальной повестью героийский дух смущал, //То Рема жизнь свою пресекала, он вещал». Зная, как тщательно Ганка и Линда выбирали каждое слово, стремясь придать ему древнечешский характер, близкий остальным славянским языкам, мы не можем не обратить внимания на то, что у Хераскова они находили опору: на основании его лексики «вещать» и «повесть» они могли создать синтагму «zvěstovat pověst», непривычную для чешского языка. Таких больших или меньших совпадений в тематике, языке и стиле «Ярослава» и «Россиады» мы находим десятки и сотни.

Чешская поэма «О великих битвах христиан с татарами» или «Ярослав» уже своей общей тематикой очень наглядно обнаруживает генетическую зависимость Краледворской и Зеленогорской рукописей от поэзии Хераскова и особенно от его «Россиады». Но если мы прочитаем обе поэмы русского классициста, принимая во внимание новочешские поэтические подделки, то нельзя не заметить, что все эпические произведения обеих Рукописей несут многочисленные следы влияния этих поэм Хераскова, особенно «Россиады». Мы пока обратим внимание по крайней мере на несколько наиболее бросающихся в глаза сходств или подобий. Почти во всех случаях речь идет о мелких частных темах, отдельных мотивах, а также стилистических или языковых элементах, с помощью которых чешские поэты разрабатывали и дорисовывали картины исторических или мифологических событий, общую концепцию которых они заимствовали из других источников.

Много отзвуков поэзии Хераскова мы находим также в поэме:

«Libušin soud» («Суд Либуши»), содержащейся в Зеленогорской рукописи. Мифическая чешская княгиня Либуша, напоминающая «мудрую Ольгу», упоминаемую также в «Россияде», некоторыми чертами приближается к прекрасной казанской царице Сумбеке, особенно в тех частях «Россияды», где Сумбека изображена светлыми красками. Так же, как и Сумбека, становящаяся наконец женой Алея после того, как «суд народа» в Казани одобрил их брак, Либуша просит сейм и суд вышеградский о том, чтобы члены сейма избрали правителем сильного мужчину, который бы потом стал ее мужем. Картина сейма Либуши на Вышеграде во многом напоминает заседание царской думы, созванной молодым Иваном IV в начале второй песни «Россияды» перед началом похода на Казань. Речи Либуши на сейме стилизованы так же, как речи героев в русской поэме. Также поведение разгневанного Хрудоша на сейме в значительной степени напоминает поведение Глинского и Курбского в царской думе или оскорбленного Асталона в Казани. Из «Россияды» в «Суд Либуши» проник также ряд поэтических сравнений, метафор, ораторских оборотов и т. д.

Не меньшую помощь оказал Херасков своим искусством и при формировании эпической композиции Краледворской рукописи, даже если не принимать во внимание «Ярослава». Тематически наиболее углубленной в прошлое является поэма «O velikem robiti» («О великом побоище») или же «Záboj» («Забой»), рассказывающая о победе Забоя и его брата Славоя над полководцем франкского короля Людеком. В образе Забоя, мужественного воина и певца, фальсификаторы попытались воплотить историческую фигуру Само, создателя первого западнославянского государства в первой половине VII века. Основным источником для создания его образа послужили песни Оссиана. Однако некоторые черты заимствованы опять-таки из «Россияды». Так, например, Забой, готовясь к бою с Людеком, в лесу, в совершенном одиночестве поглощен такими же печальными думами о судьбе чешской земли, как Иван IV перед штурмом Казани в конце седьмой и начале восьмой песни «Россияды». Подобно Сагруну перед собранием казанцев в девятой песне, жалуется Забой на иностранцев, разоряющих Чехию. Готовясь к бою с Людеком, Забой разделил свои войска на части, как это сделал Иван IV перед битвой с татарами. Поединок Забоя с Людеком проходил так же, как поединки Гидромира с Палецким и с муромцами в «Россияде».

Многочисленные следы влияния Хераскова несет на себе также рапсодия о «Честмире», победившем при князе Неклане двух противников: Крувоя и Власлава. Готовясь к бою, Честмир принес жертву языческим богам, и друг Честмира Воймир приносил в жертву богам «kravici vujni» точно так же, как в «Россияде» Сеит «агнца черного на жертву принес» и коктайцы «во жертвенных лесах» «костры... возжигали». Несомненно, что картины штурма укрепленной Казани вдохновили авторов на создание подобного рассказа о том, как Честмир штурмовал замок жесто-

кого Крувоя. Потом он казнил его при обстоятельствах, подобных тем, которые описывает Херасков, повествуя о том, как Сагрун привел на место казни Гирея. Честмир вместе с Воймиром, ведя чешское войско в бой против Власлава, пользовались той же тактикой, как и русские в битве с врагами под Казанью.

В поэме «Ольдржих и Болеслав» вспоминается о победе чехов над полянами, когда чехи во главе с князем Ольдржихом в 1004 году освободили Прагу, оккупированную на короткое время польским князем Болеславом Храбрым. Приближаясь ночью со своей дружиной к Праге, Ольдржих нападает на спящих полян, подобно тому, как в пятнадцатой песне поэмы «Владимир» русские напали на спящий Херсон, а в поэме «Россияда» князь Курбский — на крымских татар под Тулой. Испуганные враги во всех трех поэмах обращаются в паническое бегство. Особенно бросается в глаза тематическое сходство чешской поэмы с картиной бегства татар под Тулой.

Песнь «O robíti Sasíkov» («О побиении саксонцев»), названная по имени главного героя «Beneš Hermanov» («Бенеш Германов»), прославляет победу этого вождя над саксонцами около 1203 года. Начало ее сочинено на основе русской народной песни. Если далее мы слышим в ней плач и жалобы на разорение и пожары, которым подвергли чешские пограничные области саксонские немцы, то подобный отрывок, содержащий обширное изображение русской земли, стонущей под игом казанских татар, мы находим в начале «Россияды».

Жестокая битва чехов с саксонцами, описываемая далее, изображена почти буквально, как решающая битва русских под Казанью в заключении поэмы Хераскова.

Рыцарский роман «O slavném sědání» («О славном турнире») или же «Ludiše a Lubog» («Людиша и Любор») также написан без влияния «Россияды». В первой части рассказывается о залабском князе, у которого была прекрасная дочь Людиша. Князь позвал к себе в замок дворян и устроил для них пир. Потом состоялся турнир, на котором рыцари испытывали свои боевые способности. Любора, победителя турнира, Людиша украсила дубовым венком. Подобный сюжет содержится и в одиннадцатой песне «Россияды». Там тоже у могущественного чародея Нигрина была дочь Рамида. Нигрин обещал отдать ее в жены самому мужественному победителю. Рамида никому из своих почитателей долго «любви не явила». И только глядя «со стен» Казани на кровавую битву и увидев раненого Мирседа, она все-таки «воздохнула». Но, несмотря на это, ревнивый Гидромир утешал себя надеждой на то, что «нашу страсть венец вселенный венчает».

Уже этот беглый взгляд на многочисленные сходства и подобию, как мне кажется, указывает, насколько обильный источник вдохновения нашли авторы Краледворской и Зеленогорской рукописей в поэмах Хераскова, и особенно в «Россияде». Известная поэма русского поэта привлекла внимание обоих авторов главным



образом прославлением победы русских над татарами, на ее основе они решили создать поэму «О великих битвах христиан с татарами», или «Ярослав». Но «Россиада», «своего рода энциклопедия русской истории», давала им такое количество стимулов, что они использовали их во всех остальных мнимодревнечешских эпических сочинениях. Авторы сделали при этом и реминисценции из «Владимира». Мотивы, заимствованные из поэзии Хераскова, они искусно комбинировали с несколькими другими образцами из чешской, русской и сербохорватской литературы. С помощью этих образцов им удалось создать труд, на долгие годы ставший «национальным палладиумом» чешской культуры XIX века и в многочисленных переводах проникший почти во все страны Европы. Мы до сих пор не знали о том, что немалая заслуга в этом принадлежит также эпической поэзии Хераскова, вросшей в корни обеих новочешских Рукописей.

П. А. ОРЛОВ

**ПОВЕСТЬ КАРАМЗИНА  
«ЕВГЕНИЙ И ЮЛИЯ»**

**(к вопросу о масонской и  
сентиментальной литературе)**

Первая сентиментальная повесть Карамзина «Евгений и Юлия» еще не привлекала к себе должного внимания исследователей.

Видимо, немалую роль здесь сыграла оценка В. В. Сиповского, увидевшего в раннем опыте Карамзина одно из подражаний мадам Жанлис<sup>1</sup>. Правда, это заявление противоречит мнению о повести самого Карамзина, который в подзаголовке называет ее «истинно русской», снимая тем самым мысль о подражательном характере своего произведения. Более того, повесть «Евгений и Юлия» органически связана с духовной жизнью автора, с эволюцией его мировоззрения. Она своеобразно отражает в себе перелом, который произошел в то время в его взглядах. Только после этого кризиса Карамзин смог приступить к написанию «Писем русского путешественника» и других произведений, напечатанных в «Московском журнале».

Повесть «Евгений и Юлия» написана в 1789 году<sup>2</sup>, то есть в самом конце того пятилетнего периода, который был ознаменован близостью Карамзина к московским масонам, группировавшимся вокруг Н. И. Новикова. Взгляды и интересы масонов находят в это время яркое отражение в переводческой деятельности молодого Карамзина. Такова прежде всего «Беседа с богом, или размышления в утренние часы на каждый день года» — «огромное, — по словам Сиповского, — произведение», насквозь пропитанное «религиоз-

<sup>1</sup> См. В. В. Сиповский. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1898, стр. 136.

<sup>2</sup> Напечатана в 18-й части журнала «Детское чтение для сердца и разума» за тот же 1789 год.

ным мистицизмом», принадлежащее перу Штурма. Карамзин перевел анонимно два или три<sup>3</sup> тома этого объемистого сочинения. Отдельной книгой в переводе Карамзина вышла в 1786 году поэма Галлера «О происхождении зла», доказывавшая, что «существование зла не противоречит божественной благодати»<sup>4</sup>.

Печатью чисто масонских интересов отмечена переписка Карамзина со швейцарским философом-масоном Лафатером. «Каким образом,—спрашивает он Лафатера,—душа наша соединена с телом, тогда как они из совершенно различных стихий?»<sup>5</sup>. Эту же «проблему» поставил в 1782 году масонский журнал «Вечерняя заря» в статье с характерным названием «Рассуждение о соединении души с телом и о действии сего соединения»<sup>6</sup>. Предлагая вниманию Лафатера наиболее достойных русских писателей, Карамзин называет фамилии двух московских масонов: Хераскова и поэта Ключарева. Лучшим произведением Хераскова объявлена не «Россияда», а «масонская» поэма «Владимир».

И все же отношение Карамзина к масонам в период наибольшей близости между ними отличались несомненной сложностью и противоречивостью. Сам писатель с полной определенностью указал на это в одной из своих поздних записей. «Я был,—вспоминает он,—обстоятельствами вовлечен в это общество в молодости моей и не мог не уважать людей, искренно и бескорыстно искавших истины и преданных общепольному труду. Но я никак не мог разделять с ними убеждения, будто для этого нужна какая-либо таинственность, и не могли мне нравиться их обряды, которые всегда казались мне нелепыми»<sup>7</sup>.

Неутомимая любознательность Карамзина, о которой он сам пишет Лафатеру, уводит его мысль за границы чисто масонских интересов. Особенно привлекает молодого автора европейская сентиментальная литература.

Конечно, у сентиментальной и масонской литературы имелось немало точек соприкосновения: интерес к внутренней, духовной жизни человека, вопросы, связанные с жизнью природы, мироздания и ряд других.

Однако в решении этих проблем масонская литература отличалась сугубым мистицизмом, чего нельзя сказать о подавляющей массе сентиментальных произведений.

Так, в духовной жизни человека особенно интересовала масонов проблема воли как один из путей преодоления «первородного греха». Наоборот, сентименталистов в психике людей прежде всего привлекала «драгоценная чувствительность», дающая

<sup>3</sup> См. И. И. Дмитриев. Взгляд на мою жизнь. М., 1866, стр. 43.

<sup>4</sup> Н. С. Тихонравов. Соч., т. 3, ч. I. СПб., 1898, стр. 269.

<sup>5</sup> Переписка Карамзина с Лафатером («Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук», т. 54, № 5. СПб., 1893, стр. 6).

<sup>6</sup> «Вечерняя заря», 1782, ч. I.

<sup>7</sup> М. П. Погодин. Н. М. Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников, ч. I. М., 1866, стр. 68—69.

возможность наслаждаться чистыми радостями бытия. В природе, особенно в ее зримой гармонии, масоны видели неоспоримое доказательство существования божества, а в ее мудрых законах — сильнейший аргумент против материализма и атеизма. Сентименталистов природа влечет к себе своей красотой, способной успокаивать, умилять, восхищать.

Важное место и в масонской и в сентиментальной литературе занимала тема смерти и размышления о «высшем промысле». Масоны, противопоставляя «временной» «земной» жизни — «вечную», «загробную», всемерно стремились заглушить в человеке его жизнелюбие. «В елагинских правилах, — пишет А. Незеленов... — в числе обязанностей масона названа «любовь к смерти»<sup>8</sup>.

«Смерть, — писал масон А. М. Кутузов, — есть не что, как врата, ведущие нас к животу вечному... Познав живо истину сию... радовались бы приближению смерти, от смерти нас избавляющая»<sup>9</sup>.

Эти идеи нашли свое отражение и в художественных произведениях, опубликованных в масонских изданиях. Для примера обратимся к содержанию «восточной» повести «Бозалдаб»<sup>10</sup>, напечатанной в журнале «Утренний свет» и переведенной, по словам издателя, со «шведского языка». Главный герой повести — египетский калиф Бозалдаб лишился единственного, горячо им любимого сына Аборамы, который был поражен на охоте стрелой, неизвестно кем пущенной. В отчаянии Бозалдаб начинает упрекать бога в жестокости и несправедливости, призывая на свою голову смерть. Тогда ему является ангел мира Калок и, приоткрыв перед Бозалдабом завесу будущего, показывает ему, какова была бы судьба его сына, если бы тот остался жить. И Бозалдаб должен был увидеть, как его сын превратился в жестокого тирана, которого выведенные из терперия подданные свергли с престола, лишили зрения, а потом убили. Калиф приходит в ужас, ангел же смерти «вещает» ему: «Не блажен ли сын твой, что Провидение не допустило его совершить величайшее злодеяние и пресекло его жизнь рукою смертоносного ангела?»<sup>11</sup>. Все виденное и слышанное калифом от ангела не только исцелило его от скорби, но и убедило в том, что «блаженство смертных состоит в совершенном предании себя во власть всевышнего провидения»<sup>12</sup>.

В том же духе написана еще одна «восточная» повесть под названием «Моацим, или утешенный отец», напечатанная в масонском журнале «Вечерняя заря» за 1782 год. В ней так же, как

---

<sup>8</sup> А. Незеленов. Литературные направления в екатерининскую эпоху. СПб., 1889, стр. 132.

<sup>9</sup> «Плач Эдуарда Юнга», ч. 1. СПб., 1785, стр. 125 (примечания А. Кутузова).

<sup>10</sup> «Утренний свет», изд. 2, 1799, ч. 1.

<sup>11</sup> Там же, стр. 261—262.

<sup>12</sup> Там же, стр. 263.

и в повести «Бозалдаб», некий Моацим теряет единственного сына, умершего в «самой цветущей весне его дней»<sup>13</sup>. Подобно Бозалдабу, Моацим громко ропщет на бога. И снова перед ним предстает посланец бога, дух Оромацес, который в пространной речи доказывает благость и даже спасительность для человека смертного часа. «Сей любимый тобою сын,— проповедует Оромацес,— сколько, может быть, после приключил бы тебе печалей, когда семя страстей, взросши в сердце, предало бы его жестоким движениям его молодости... О Моацим! не должно почитать смерть злом»<sup>14</sup>. Снисходя к «человеческой слабости» и неразумению людей, Оромацес готов извинить (не более!!) «законную», т. е. умеренную печаль по умершему, но «неумеренное» горе почитается им большим «грехом»<sup>15</sup>. После исчезновения «духа» Моацим уверился в том, что «не слабому смертному должно судить того», который имеет «власть превратить его в одну минуту в пыль и прах...»<sup>16</sup>.

Отметим, что в обеих повестях в чисто полемических целях использован жанр просветительской повести с ее четко логическим сюжетом, построенном на мотиве духовного прозрения героя. Однако если у просветителей этот прием чаще всего помогал герою увидеть неразумность и жестокость мира («Кандид» Вольтера, «Спасская полесь» Радищева, «Каиб» Крылова), то у масонов он выполняет диаметрально противоположную функцию: опровергнуть даже мысль о несовершенстве жизни.

Проповедь ничтожности, эфемерности «земной», «матерьяльной» жизни перед «вечным», бесплотным, загробным существованием вызывает у масонов пренебрежительное отношение к тому, что составляло сущность сентиментализма — к «чувствительности», поскольку чувства, по их мнению, связывают человека с материальным миром и, «обманывая» людей, заставляют их любить его. Особенно явственно пренебрежение к чувствам и сенсуализму выразилось в обширном труде, названном автором «О заблуждении и истине», принадлежащем перу известного Сен-Мартена, идейного вдохновителя московских масонов.

«Аксиомы истины,— писал Сен-Мартен,— для того, что они не зависят от чувственного или от вещества и суть совершенно умственные»<sup>17</sup>. Реальному, «чувственному», по терминологии Сен-Мартена, языку он противопоставляет некий «умственный» язык, который люди якобы получили в раю от самого бога и позже утратили.

В этом своеобразном поединке мистики и живой жизни, теологии и сенсуализма симпатии молодого Карамзина все больше и больше склонялись в сторону сентиментальной литературы.

<sup>13</sup> «Вечерняя заря», 1782, ч. II, стр. 64.

<sup>14</sup> Там же, стр. 71.

<sup>15</sup> Там же, стр. 70.

<sup>16</sup> Там же, стр. 76.

<sup>17</sup> «О заблуждениях и истине». М., 1785, стр. 360.

Рано или поздно это должно было привести к разрыву с масонами. Некоторое время обе тенденции — масонская и сентиментальная — не очень органично, но все же совмещались в сознании писателя, однако в повести «Евгений и Юлия» (1789 г.) центр тяжести уже перенесен на сторону сентиментальную.

В основу сюжета своей повести Карамзин положил тему одинаково интересную как для масонов, так и для сентименталистов: внезапная смерть юноши и скорбь о нем близких людей. Эпиграф к повести (источник его не установлен) настраивает читателя как будто бы на масонский лад:

Gesses et retenez ces clameurs lamentables  
Faible soulagement aux maux des miserables!  
Flechissons sous un Dieu, qui veut nous éprouver,  
Qui d'un mot peut nous perdre, et d'un mot nous sauver!

(«Удержите и прекратите ваши жалобные вопли.  
Слабое утешение в беде всех несчастных!  
Покоримся богу, который хочет нас испытать,  
Который единым словом может нас погубить или спасти.»)

Но эпиграф далеко не выражает общего звучания повести. «Мы окружены здесь тленностью, все здесь мечта и сон»<sup>18</sup>, — писал приятель Карамзина — масон А. М. Кутузов. Повесть Карамзина, напротив, вся пронизана живым ощущением того счастья, тех бесконечных радостей, которые, по мнению автора, несет людям «земная» жизнь. Начало повести — настоящий гимн братскому единению человека и природы в духе томсоновских «Времен года». «Подобно тихой прозрачной река текла жизнь их, струившаяся невинными «удовольствиями и чистыми радостями»,<sup>19</sup> — пишет Карамзин о мирной сельской жизни госпожи Л\* и ее воспитанницы Юлии.

Вся первая половина повести до предела насыщена своеобразным сентиментальным гедонизмом. Героиня повести — госпожа Л\* пробуждается «вместе с природой» и «нежными ласками» приглашает Юлию насладиться «приятностями утра»<sup>20</sup>. «Насладясь восходом солнца», они «любовались» красотой цветов в своем саду. Вечер, по словам автора, «приносил с собою новые удовольствия»: встречи с «поселянами», любованье заходом солнца и т. п. В имение приезжает сын госпожи Л\* — Евгений, проведший три года за границей. «Восклидания, *восторг*, радостные слезы... Несколькo дней не могли они от *радости* опомниться»<sup>21</sup>. Так тема радостей жизни находит в повести еще одно подтверждение в любви героев, молодые люди любят друг друга. Госпожа Л\* радостно благословляет их: «*блаженствуйте*, дети мои... *блаженствуйте ко счастью* матери вашей... Все домашние,

<sup>18</sup> Я. Л. Барсков. Переписка московских масонов XVIII века. Пг., 1915, стр. 195.

<sup>19</sup> «Детское чтение...», 1789, ч. XVIII, стр. 177.

<sup>20</sup> Там же, стр. 178.

<sup>21</sup> Там же, стр. 180.

узнав, что Евгений скоро будет супругом Юлиным, были вне себя от радости»<sup>22</sup>.

Все это чрезвычайно далеко от мрачного, аскетического взгляда на земные радости правоверных масонов, которые даже в свои церемонии и ритуалы стремились внести мысль о неизбежной смерти.

Вторая половина повести представляет собой резкий контраст по отношению к первой. В жизнь героев врывается страшное событие: Евгений внезапно заболевает и умирает. Но эта роковая тема снова находит у Карамзина свое сентиментальное, а не масонское освещение.

Масоны в смерти человека видели подтверждение мудрости и справедливости божества. Смерть посылалась герою как некая милость, часто как избавление от будущих его злодеяний. Сам сюжет повести («Бозалдаб», «Маоцим») строился таким образом, чтобы автор мог доказать ненужность и даже бессмысленность горя родственников умершего.

Некоторым из масонов удавалось не только на бумаге, но и в жизни проникнуться этой мрачной фаталистической философией. Характерно и то, что встречи с этими людьми оставляли обычно у лиц, неприсущих к масонству, скорее тяжелое, нежели отрадное впечатление.

Так, С. Т. Аксаков рассказывает о своем знакомстве со старым мартинистом Рубановским, у которого, незадолго до их встречи умерла дочь, умная, красивая, необычайно милая девушка.

В доме Аксаковых Рубановский читал им же самим написанную историю «христианской кончины» своей дочери. «Мой отец,— пишет Аксаков,— мать и я обливались слезами, слушая эту повесть, а старик Рубановский улыбался и говорил: «Вы можете плакать, а я должен радоваться и благодарить бога». Когда Рубановский уехал, Аксаков признался в том, что ему «не по душе такая нечеловеческая ветхозаветная твердость, что можно покоряться воле божией без фанатизма, платя в то же время полную дань своей человеческой природе»<sup>23</sup>.

Так, абсолютная покорность высшему промыслу становилась у некоторых масонов родственной сектантству, фанатизму, почти изуверству.

В повести Карамзина снова сталкиваются две тенденции. Одна, идущая от масонов, выражена в огроменно резонерской реплике: «...судьбы всемогущего суть для нас непостижимая тайна. Пребывая искони верен законам своей премудрости и благодати, он творит — мы изумляемся и благоговеем — в вере и молчании благоговеть должны»<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> «Детское чтение...», 1789, ч. XVIII, стр. 186.

<sup>23</sup> С. Т. Аксаков. Встреча с мартинистами. Собр. соч. в пяти томах, т. 2. М., «Правда», 1966, стр. 220.

<sup>24</sup> «Детское чтение...», 1789, ч. XVIII, стр. 187.

Но мысль о «непостижимой» воле providения ни в коей мере не снимает полного сочувствия автора горю матери и невесты умершего юноши. Тема скорби, страдания и сострадания не только не дискредитирована в повести, но, напротив, поднята на подлинно человеческую высоту. «Бледная изнемогшая Юлия,— пишет Карамзин,— не могла идти сама, ее вели две женщины под руки... Ни одной капли слез не видно было в глазах ее и никаких жалоб уста ее не произносили, но в сердце своем чувствовала она всю тягость свершившегося удара»<sup>25</sup>.

Карамзиным прослежена вся гамма скорбных переживаний госпожи Л\* и Юлии, начиная с тревожного предчувствия гибели любимого человека и кончая тихой, безотрадной грустью о нем. Чувства героинь понятны каждому, и поэтому писатель сообщает в своей повести об общих слезах, которые вызывает кончина Евгения у слуг и у деревенских жителей.

Правда, в конце повести автор в последний раз чисто умозрительно пытается найти некую «логику» (излюбленный прием масонов) в гибели своего героя. На мраморной плите над могилой Евгения некий «молодой человек» сделал следующую надпись:

Сей райский цвет не мог в сем мире распуститься,  
Увял, иссох, опал — и в рай был пренесен<sup>26</sup>.

Но ни эта вымученная эпитафия, ни даже мысли о загробной встрече с любимым человеком не могут побороть печального настроения героинь. «Г-жа Л\* и Юлия, — признается сам автор,— лишились в сей жизни всех удовольствий и живут во всегдашнем меланхолическом уединении»<sup>27</sup>.

В сущности, Карамзин доводит идею масонов о мудрости и абсолютной справедливости высшего промысла до той черты, на которой она уже теряет всякую убедительность. Масоны, желая доказать недоказуемое, облегчали задачу тем, что приписывали своим героям некие потенциальные злодеяния, которые они хотя и не совершили, но якобы должны были совершить в будущем. Это должно было примирить читателя с их гибелью и поддержать в нем веру в справедливость высшего промысла.

Совсем другое мы видим в повести Карамзина. Его герои идеальны. Они добры, нежны, гуманны. Автор не дает никаких оснований даже в будущем заподозрить их в совершении какого-нибудь дурного поступка. И все-таки один из них должен погибнуть. Но тем самым разум и мистика, непосредственное чувство и вера в благость высшего промысла не только не сливаются воедино, но явно противостоят в повести друг другу. Живое, человеческое содержание повести решительно отвергает все мистические размышления, начиная с эпиграфа и кончая эпитафией на

<sup>25</sup> «Детское чтение...», 1789, ч. XVIII, стр. 190.

<sup>26</sup> Там же, стр. 191.

<sup>27</sup> Там же, стр. 190.



могиле Евгения, которые звучат как некие традиционные магические заклинания, бессильные подчинить себе все богатство и сложность естественных человеческих отношений.

Масонская догма явно сковывала, стесняла творческие возможности молодого писателя. Чтобы идти вперед, необходимо было решительно порвать с масонством. В том же 1789 году Карамзин решился на этот шаг: он отправился в заграничное путешествие. Отъезд Карамзина выглядел почти символично. Из тесной кельи масонского домика близ Меншиковой башни молодой автор бросился в необъятный мир человеческих отношений.

Во время путешествия Карамзин еще более утвердился в своем намерении отойти от масонов и масонской литературы. Об этом он почти с вызовом заявил в объявлении о выходе из «Московского журнала», отказавшись печатать в нем «теологические и мистические» сочинения. Дорога к сентиментальной литературе, к «Письмам русского путешественника», «Бедной Лизе», «Наталье боярской дочери» была открыта.

**В. В. ВИНОГРАДОВ**

**О ЯЗЫКЕ КАРАМЗИНСКОГО  
ПЕРЕВОДА ИДИЛЛИИ  
С. ГЕСНЕРА «ДЕРЕВЯННАЯ НОГА»**

Язык и стиль ранних переводов и сочинений Карамзина, предшествовавших «Письмам русского путешественника» и изданию «Московского журнала», почти совсем не привлекали внимания историков русского литературного языка и русской литературы. Правда, еще М. П. Погодиным была высказана и затем не раз повторялась мысль, что в своих первых литературных опытах Карамзин придерживался ломоносовской теории трех штилей и находился под сильным влиянием ломоносовского высокого слога. «Стоит только сравнить, например, «Прогулку» (1789, стр. 78, где формы и выражения: *нощный, единый, дотоле, паки, возшел, велелепный, вознестися в солнце, бальзамический сон низпустился на мои зеницы, возгласили птицы громкую песнь* — свидетельствуют еще о следовании ломоносовской теории высокого слога) с «Письмами русского путешественника» и другими сочинениями «Московского журнала», чтобы убедиться в этом», — писал Л. И. Поливанов, отмечая в языке Карамзина 90-х годов XVIII века «заметное ограничение церковнославянского элемента»<sup>1</sup>.

Вместе с тем еще С. П. Шевырев указывал на то, что журнал «Детское чтение для сердца и разума» (1785—1789 гг.) был стилистической школой Карамзина и что именно в период сотрудничества вместе с А. А. Петровым в этом издании произошли существенные изменения в языке и стиле юноши Карамзина. Роль А. А. Петрова в образовании литературного вкуса Карамзина и в оформлении его стиля подчеркивалась и современниками Карамзина и последующими исследователями карамзинского твор-

<sup>1</sup> Л. Поливанов. Избранные сочинения Н. М. Карамзина. М., 1884, стр. LVI.

чества. Однако до тех пор пока не изучен язык переводов и сочинений А. А. Петрова, трудно сказать по этому вопросу что-нибудь конкретное и вполне определенное.

Изучение языка первого печатного труда Н. М. Карамзина (1783 г.), его перевода идилли С. Геснера «Деревянная нога» («Der hölzerne Bein») <sup>2</sup> приводит к выводу, что ранний язык Карамзина был насыщен теми славянизмами высокого и средне-высокого слога, официальными формулами и архаизмами делового стиля, с которыми писатель повел энергичную борьбу в 90-х годах XVIII века, особенно в своем «Московском журнале». Сопоставление с немецким оригиналом поэмы Геснера ярко обнаруживает общие тенденции карамзинского стиля той поры. Особенно важны с этой точки зрения собственные дополнения Карамзина, не находящие ни опоры, ни соответствий в языке геснеровской идилли.

На горе, с коей текущей источник своими струями орошал близ лежащую долину. Тут увидел он старого и сединами украшенного человека, восходящего на поверхность горы.

и устремил взор ты, конечно, думаешь, что я безрассудно поступаю, восходя на сию гору?

Нога, которую ты у меня видишь, приносит мне более чести, нежели иному две целые. Пусть оно почтительно...

свежая вода приведет ослабшие мои силы в прежней порядок

Потеряние некоторых из вас своих отцов, коих память должна пребыть незабвенна в ваших сердцах, сделало, что вы вместо чтоб ходили повесья голову, страдая под игом рабства, взираете ныне с радостью на восходящее солнце, и утешительные пении распространяются повсюда.

Auf dem Gebürge, wo der Rautibach ins Thal Rauscht.

Da sah er einem Mann von der Seite des Gebirges heraufkommen, alt und von Silbergrauem Haar.

und blickt gewiss du denkst, mit so einen Bein blieb ich wol unten im Thal?

Dieses Bein, so wie du es da siehst ist mir ehrenhafter, als manchem seine zwey guten... Ehrenhaft, mein Vater, mag es wol seyn.

ein Trunk frisches Wasser wird mich erquicken.

Das mancher eurer Väter voll Narben und zerstümmelt ist, das sollt ihr Gott und ihnen danken, ihr Ungen. Muthlos Würdet ihr den Kopf hängen, Statttzt an der Sonne iroh seyn, und mit muntern Liedern den Wiederhall zu ruffen.

<sup>2</sup> «Деревянная нога». Швейцарская идилия гос. Геснера. Переведено с немецкого Никол. Карамз...» СПб., 1783.

Радость и удовольствие царст-  
вуют теперь в сей долине.  
Вольность, сия дражайшая  
вольность

Munterkeit und Freude tönt  
izt durchs Thal.  
Freyheit, Freyheit

Любопытно, что одной и той же или очень сходной фразой у Карамзина передаются разные немецкие выражения:

Эхо его свирели распростра-  
нялось по всей лощине

Seine Querpfeife rief den sie-  
benfachen Wiederhall aus den  
Feldklüften

и эхо свирелей распространя-  
ется от одной горы до другой

und frohe Lieder hört man von  
einem Berge zum andern<sup>3</sup>

Вообще стиль карамзинского перевода характеризуется подстановкой уже сложившихся, отстоявшихся в ту эпоху формул книжного языка под немецкие выражения. Он лишен индивидуального колорита.

С радостью созидаем мы на-  
шу собственность, и создавши  
беспрепятственно оной поль-  
зуемся

freudig bauen wir unser Eigen-  
tum, und was wir Sammeln,  
das sammeln wir Jauchzen für  
uns

Со времени того кровопролит-  
ного дня

Seit jenem blutigen Tag

и земля колебалась от топа-  
ния их коней.

und unter ihren Pferden zitterte  
das Land

Уже несколько раз была рас-  
севаема наша толпа.

Seit einmal war unser kleine  
Haufe zertrennt.

так оное происходило. С толи-  
кою поспешностию собирались  
рассеянные

So war's, so eilten die Zerstreu-  
ten herbey.

все что только предполагается  
его падению...

vor sich her...

Неприятели наши, состоящие в  
пехоте и коннице, пришли в  
крайней беспорядок

Die Feinde vor und um uns her,  
Ritter und Fussknechte in für-  
chterliche Unordnung gemengt  
So wüteten wir unter den  
Feinden und drangen über  
Todte und Zerstückelte vor-  
wärts um weiter zu töden.

Нами столь овладело свиреп-  
ство, что все попадающеея  
беспощадно убивали

Ein frommer Ordensmann bete-  
te nicht weit auf einem Fels  
um unsern Sieg.

Благочестивый монах приносил  
свои молитвы Всевышнему,  
стоя на одном камне, о даро-  
вании нам победы.

---

<sup>3</sup> Ср. также: «Повсюду распространялись вопли» — Weiklagen war weit umher...

Избавитель мой, препоручая  
меня его старанию, сказал:  
батюшка, он бился как герой!  
Выговоря сие, возвратился он  
опять на сражение.

...избавителя моего, коему я  
обязан жизнью, не знаю.  
Тщетно было мое старание его  
найти; все делал я обеты и  
посещал многие святые места.  
Молодой пастух слушал его  
с глазами, наполненными слез  
подлинно уже не можешь ты  
оказать ему своей благодар-  
ности в сей жизни.

и коего я вынес из места, де  
происходило кровопролитие  
понеже он был беден

Старик имел с излишеством  
земли и стада  
которой избавил меня от  
смерти

русые волосы извивались круг  
его румяного лица, и жаром  
наполненные черные глаза в  
оном блистали

Неотступая она от девиче-  
ской кротости, размышляли о  
оном три дня.

Они сочетались браком

Очень показательно, что переводчик из мифологических ва-  
риантов слов и из лексико-фразеологических синонимов явно вы-  
бирает и предпочитает славянские, высокие выражения:

многие тысячи копий там  
блистали  
ниспадные деревья  
Поверг меня на землю

Он уязвлен был копьем

обитание  
да будет завсегда на вас бла-  
гословение Вышнего

Pflege diesen, Vater! er hat  
gefochten wie ein Mann Er  
sprach's und lief in die  
Schlacht zurück...

...nie hab' ich's ihm danken  
können, dass ich lebe. Ich hab'  
ihn umsonst gesucht; umsonst  
Gelübde, umsonst Wallfahrten  
gethan.

Der junge Hirte hatte mit  
Thränen im Aug' ihm Zugehört  
du kannst' s in diesen Leben  
ihm nicht mehr danken!

den ich aus dem Schlachtfelde  
trug?

denn er war arm  
Reich war der Greis an

Feld und an Heerden

der mein Leben gerettet  
gelbe Locken kräusten sich um  
sein schönes Gesicht und feuer-  
volle doch bescheidne Augen  
blinkten draus hervor  
Aus jungfräulicher Zucht beda-  
chte sie drey Tage sich.

Sie gab dem Jüngling ihre  
Hand

viele tausend Spiesse blitzten  
daher

um gestürzte Bäume  
stürzt' ein feindlicher Reuter  
mich zu Boden

der Splitter eines Spiesses hatt  
ihn verwundet

Wohnung  
Seyd mir gesegnet

Вместе с тем характерно, что в переводе Карамзина почти  
совсем незаметно рабского следования синтаксису немецкого

оригинала; напротив, широко и свободно используются установившиеся синтаксические шаблоны высокого художественного или официально-делового стиля.

Слов разговорных, то есть несвойственных высокому слогу, не являющихся общими для «славенского» и русского простого или среднего стиля XVIII века, в русском тексте «Деревянной ноги» употреблено очень мало: на его подделанную ногу (auf sein hingestrecktes hölzernes Bein); об заклад бьюсь (ich wette); наша толпа (unsere kleine Haufe); у подошвы горы (Aber am Fuss des Berges); остатки наших (die zerstreuten Haufen); кинулись мы; вдребезги расшибает; батюшка (mein Vater); выговоря сие (er Sprach's), распростерлись на куче мертвых неприятелей (über einem Haufen Feinde aus gestrect).

Любопытны также немногочисленные дословные, калькированные переводы немецкого текста. Они относятся к области военной терминологии, которая еще с начала XVIII века у нас складывалась под сильным влиянием немецкой:

Отсюда, кою мы за нашу  
вольность выиграли.

Von hier seh'ich die ganze  
Ordnung der Schlacht, die wir  
für unsre Freyheit Gewannen

Ср. также единичные следы почти буквального перевода немецких синтаксических конструкций:

Я, кажется, и теперь мужественно  
стоящего тут вижу, как  
собирает он остатки наших

Mir ist's ich seh'ihn noch  
muthvoll da stehn, wie er die  
zerstreuten Haufen zusammen-  
ruft

И так я могу восплатить его  
благодееяние на тебе!

So kann ich seine Wohlthat in  
dir ihm wieder vergelten!

Таким образом, путь Карамзина к легкому и изящному языку и стилю «Писем русского путешественника» и «Бедной Лизы» очень труден и сложен.

**А. И. КУЗЬМИН**

**Р. М. ЦЕБРИКОВ — ЛИТЕРАТОР  
XVIII ВЕКА**

XVIII век — столетие почти не прекращающихся войн. Многие русские писатели этого времени задумывались над проблемами мира и войны<sup>1</sup>. Среди литераторов XVIII века — поборников мира представляет интерес Роман Максимович Цебриков (1763—1817 гг.). Исследователи еще не занимались изучением его творчества.

Член Российской Академии, отец известного декабриста Николая Романовича Цебрикова, Р. М. Цебриков родился в Харькове, в Лейпциге изучал латинский, немецкий, французский языки и занимался музыкой. По возвращении в Россию был определен переводчиком в Коллегию иностранных дел. Во время русско-турецкой войны, в 1788 году, он состоял при походной канцелярии Г. А. Потемкина и был свидетелем осады и штурма турецкой крепости Очаков. Эти события Цебриков отразил в дневнике<sup>2</sup>, который вел с 8 мая 1788 года по 2 февраля 1789 года. Здесь же он изложил свои политические взгляды, мысли и раздумья по поводу войн вообще. Цебрикову принадлежат и многочисленные переводы<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> См. С. В. Попаригопуло. Прогрессивные русские мыслители XVIII в. о мире и войне. «Вопросы философии», 1960, № 2.

<sup>2</sup> «Вокруг Очакова». «Русская старина», 1895, сентябрь, стр. 147—212. Далее на это издание мы будем ссылаться в тексте.

<sup>3</sup> «Письма двум молодым женщинам о важных предметах» (с нем. СПб., 1795); «Иммануила Канта наблюдения об ощущении прекрасного и возвышенного» (с нем. СПб., 1804); книга шведского королевского историографа Олофа Далина «История шведского государства» (с нем. СПб., 1805—1807); «Собрание превосходных сочинений до законодательства и управления...» (с нем. СПб., 1808); знаменитый, выдержавший 14 изданий учебник «Уголовное право Павла Ансельма Фейербаха» (пер. с немецкого, совместно с Лодием и Петром Полонским. СПб., 1810—1817); Речи известного проповедника, обличавшего пороки двора Людовиков XIV и XV Жана-Баттиста Массильена: «Избранные слова Массильена» (СПб., 1814); «Новейший самоучительный немецко-русский словарь» (СПб., 1812—1813) и др.

Осаду Очакова в русской литературе описывали неоднократно. В 1788 году в Тамбове Г. Р. Державиным была написана ода «Осень во время осады Очакова»; в 1789 году И. Ф. Богдановичем — «Ода, сочиненная Очаковских полей пастушкой на взятие Очакова», в наше время осаде и штурму этой крепости посвятил несколько страниц В. Глинка в «Повести о Сергее Непейцыне»<sup>4</sup>. Можно назвать еще несколько произведений, однако, едва ли в русской литературе мы найдем сочинение, которое содержало бы так много фактических сведений и далеко идущих философских раздумий о войне, как записки Р. М. Цебрикова. Не лишены они и художественных достоинств.

Литератору, наблюдавшему войну не из далека, а на поле боя, чужда ее поэтизация. «Война начата с российской стороны так-де, что ничего не было, а особливо провианта, чему всяк был очевидцем» (159), — пишет Цебриков. «Лишенные опытных колонновожатых полки без оружия и прикрытия плутали по степи» (157); «из-за нераспорядительности начальства солдаты вынуждены были на себе везти большую часть обоза» (179); не хватало воды, многие падали от жары. Наступившая осень усугубила бедственное положение: в лагере не было дров для обогрева людей и приготовления пищи. В XVIII веке в армии солдату давали на руки муку и крупу, и он сам должен был заботиться о том, чтобы сварить себе кашу и испечь хлеб<sup>5</sup>. Цебриков драматически рассказывал о толпах голодных замерзающих солдат, которые бродили по лагерю в поисках топлива: «...собирали навоз и даже засохший или замерзший кал человеческий для варения себе каши...» (195). В довершение бед в русском стане распространились понос и цинга (170, 177). Солдаты гибли не только от противника, но и от болезней, от неорганизованности и неосмотрительности командиров. Ряд несчастных случаев сопутствовал походу: пожар в степи, взрыв бомбарды на флотилии, взрывы пороховых запасов в Кинбурне и т. п. Тяжелое положение солдат усугублялось несправедливостью начальников; награды и почести получали праздные бездельники, а не люди заслужившие их своей храбростью.

Несколько строк Цебриков посвятил и командующему Г. А. Потемкину. Чем же он примечателен? Мудрым решением стратегических задач, хорошо продуманным планом осады крепости? Отнюдь нет; сведения о нем в дневнике весьма ограничены: Цебриков рассказывает о любовных похождениях князя, да о том, что светлейший имел на себе «рейтузы белые, что придавало ему много величественности» (175). Потемкин не дорожил жизнью своих подчиненных: «Там человечество ядрами, картечами, бомбами было умерщвляемо, здесь, подле ставки фельдмар-

<sup>4</sup> «Детская литература», 1966.

<sup>5</sup> «Русская старина», апрель 1895 г., стр. 147 («Русская армия в год смерти Екатерины II»).



шала играли во время вечерней зори самые веселые контраганы» (182). Характеристика, данная Потемкину в дневнике, совпала с оценкой, какую он получил в произведениях анонимной литературы («пол женский развращал...»; «героем славился...»; «отечества же он был истинный губитель»). Некоторые офицеры проигрывали в карты провиантские и фуражные деньги солдат; задерживали продвижения по службе солдатских детей, выслуживших офицерское звание; интриговали из-за наград и повышения в чине, притворялись больными, чтобы не участвовать в сражении, и т. п.<sup>6</sup>

Нарисованные Цебриковым эпическое полотно вызывает чувство к многострадальному русскому солдату, который все переживает, все вытерпит и в невероятных условиях добьется победы. Позднее, в XIX веке, образы этих солдат появятся у Лермонтова и Толстого. Картины, изображенные Цебриковым, в целом близки к тому, что мы находим в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева (глава «Спасская полесь»).

Не проходит автор дневника и мимо волновавшего русское общество XVIII века вопроса о засилии иностранцев. Цебриков сожалеет по поводу того, что в армию нанимают иностранных офицеров, платят им по «5000 душ крестьян» и пренебрегают талантливыми командирами из русских. Он приводит, якобы имевший место разговор между Потемкиным и солдатом, уцелевшим после взрыва бомбарды: «Пожалуйста, ваша светлость, не велите более нами командовать французам, ибо они по-русски ни слова не разумеют, а залепетав по-своему дают нам только тумачи, а вить тумачи не говорят, что делать должно» (182).

Штурм крепости вызывает у автора дневника резкое осуждение войн вообще. Здесь Цебриков близок к просветителям XVIII века, критиковавшим общество за его стремление войной решать спорные вопросы. «Я смотрел на крепость Очаковскую, и тогда все чувствования о учиненной человечеством против человечества жестокости возбудились в моей душе весьма живо: пораженные огнем и мечом человека, а наипаче поверженные великими кучами в крепостные рвы мертвые трупы ужас во мне произвели;

---

<sup>6</sup> Осуждение произвола, царившего в войсках, которыми руководил Г. А. Потемкин, мы находим в произведениях и рукописной литературе XVIII века, например, в «Беседах трех российских солдат в царстве мертвых, служивших в трех разных войнах против турок, то есть при фельдмаршале Гр. Минихе, во вторую при Графе Румянцеве-Задунайском и при Кн. Потемкине-Таврическом, писанных в исходе Декабря месяца 1790 г. в Яссах» (ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 3013). Один из персонажей жалуется, что Екатеринославская армия не получала трети жалования, в лагере под Бендерами солдат кормили гнилым хлебом, в результате чего за зиму в каждой роте умирало до 60 человек, не снабжали дровами и водой; генералы использовали для личных услуг по 20 человек солдат; «светлейший никогда к разводу не выходит и не смотрит, да никто из генералов не бывает» (стр. 7, 8, 12, 14).

разоренные жители бывших сего города дома представлялись мне омерзительным позорищем, и мысль о зловредном изобретении пушек, бомб, мортир, ядер... артиллерии... толь славной науки, живо изобразила мне всю гадость ее действия... Вот человечество, разумом одаренное существо, коим ты столь много кичишься, твоя гнусная участь! вопил глас во внутренности моей» (210). Вслед за передовыми писателями XVIII века Цебриков в меру своих сил и таланта пытался протестовать против жестокости современного ему общества. Подобное осуждение войн мы найдем и у многих французских писателей XVIII века — Мабли, Вольтера, Ж.-Ж. Руссо и др.

Следуя традиции просветителей XVIII века, Цебриков пишет о том, что причинами, побуждающими государей к войнам, являются их тщеславие, зависть и гордость, то есть факты моральные, а не экономические. Из этого следовало ошибочное представление о том, что хорошее воспитание позволит избавить человечество от войн. В отличие от Ж.-Ж. Руссо, полагавшего, что цивилизация не способствует развитию нравственных начал, Цебриков писал о жестокости и мстительности турок, как следствии их грубости и невежества. Его возмущала ложь официальной пропаганды, осуществляемой через газеты, подобно Вольтеру, он осуждал церковь, которая молит о ниспослании победы над такими же людьми (198).

Картины торжествующего зла, увиденные автором, вызвали чувство недовольства существующим порядком. Цебриков не осмелился прямо критиковать социальные устои, однако искал пример более справедливого общественного строя. Его восхищение вызывали демократические порядки у казаков; он отметил их нерушимую вольность, свободу в выражении мыслей. «Всяк господин, а не раб, и не может быть угнетаем,— пишет он.— Тут равенство царствует, и всяк чувствует, что он в обществе есть член, имеющий голосом своим, правами и вообще своим лицом влияние в правлении и благополучии всех и каждого» (168).

Простой разговорный язык «дневника» создает впечатление непосредственной беседы автора с читателем; живости и яркости этой беседы способствует использование прямой речи, метонимии, поговорок («в мутной воде рыбу ловить»), разговорных оборотов («жарила из пушек», «показала тыл»). Иногда повествование приобретает патетический характер, содержит призыв к читателю, осложняется ораторским обращением, страстным выражением негодования. Сцены сражений близки к батальным картинам поэзии и живописи того времени: «Множество молний вокруг крепости и с крепости беспрестанно сверкало. Воздушные дуги летящих бомб устилались искрами; свист ядер заставлял стонать лежащую на море нижнюю полосу воздуха, а верхняя часть онаго сопротивлялась порезыванию вылетевших из пушек шаров».

В августе 1788 года там же под стенами Очакова Р. М. Цеб-

риков начал перевод книги Анже Гудара (1720—1791 гг.)<sup>7</sup> «Мир Европы или Проект всеобщего замирения»<sup>8</sup>.

Почему именно эту книгу выбрал Цебриков для перевода? Мы видим разительное сходство взглядов автора и переводчика. Гудар пишет о том, что Европа представляет наполненный оружием арсенал (2), в котором все государства наводят друг на друга пушки, «политика не знает другой системы, кроме войны» (3); народы истребляются армиями и разоряются военными поборами. Создается впечатление, что остальные, нетронутые цивилизацией племена, больше понимают, что нужно людям, чем просвещенные европейцы (9). Как и автор дневника «Вокруг Очакова», Гудар высказывает сочувствие простым людям, у которых на войне имеется две возможности: либо быть убитыми, либо уцелеть, но и в последнем случае остаться такими же бедными (52). Высшие офицеры монополизируют право на славу и заслуги, плохо заботятся о подчиненных, присваивают себе добытые солдатами почести. Симпатии писателя целиком на стороне республиканского образа правления: «...человеки везде одинаковы. Одни только предрассуждения соделывает их различными» (32). В отличие от свободных древних римлян, многие современные народы «не что иное, как рабы» (34); источником всех добрых дел, как и воинских добродетелей, Гудар считает свободу (18). Сознательный героизм свободных людей французский писатель противопоставляет «механическому» исполнению военных обязанностей европейцами. Автор ставит вопрос о политическом равновесии Европы, о справедливых и несправедливых войнах, делает вывод, что развитие промышленности способствует захватническим войнам. Он сожалеет о том, что правительства не прислушиваются к голосу жаждущих мира народов и предают их истреблению. В заключение Гудар предлагает «План трактата о всеобщем перемирии»<sup>9</sup>.

За свои убеждения Гудар вынужден был покинуть королевскую Францию и умереть в нищете на чужбине. Цебриков сделал вольный перевод этой книги и посвятил его графу Александру Андреевичу Безбородко. Этот факт также заслуживает внимания. А. А. Безбородко во время войны с Турцией оставил гражданскую службу и вступил в военную. За участие в войне получил ордена, графское достоинство, тысячи крепостных; позднее стал канцлером и светлейшим князем. Таким образом, всеми успехами А. А. Без-

<sup>7</sup> Goudar Ange (около 1720—1791 гг.) — писатель, экономист, публицист. см.: «Nouveau Larousse illustré», t. 4. Paris.

<sup>8</sup> Полное название книги: «Мир Европы не может иначе восстановиться, как только по продолжительном перемирии или Проект всеобщего замирения, сопряженного купно с отложением оружия на двадцать лет между всеми политическими державами. Переведено с французского языка в стане под Очаковым в 1788 г...». СПб., 1789. Далее страницы этой книги указываем в тексте.

<sup>9</sup> Напомним, что Жан-Жак Руссо счел необходимым изложить посвященную этому вопросу книгу аббата де Сен-Пьера. На русский язык трактат был переведен И. Ф. Богдановичем: «Сокращение, сделанное Жан-Жаком Руссо. Женевским гражданином из проекта о вечном мире, сочиненного г-ном аббатом де Сен Пьером». Пер. с французского в С.-Петербурге, 1771.

бородко был обязан войне, против которой направлен был пафос посвященной ему работы. Сделать подобное посвящение мог человек, обладающий изрядной долей гражданского мужества.

Использование перевода для пропаганды идей, которые небезопасно было высказывать от своего имени, имело широкое распространение в русской литературе XVIII века.

Многое из написанного Р. М. Цебриковым наивно и несовершенно; но литератор, посвятивший свой труд благородному делу защиты мира, заслуживает внимания и уважения.

**Б. С. ВИНОГРАДОВ**

## **ИЗ ИСТОРИИ ДЕКАБРИСТСКОЙ ПОЭМЫ**

(неосуществленный замысел  
К. Ф. Рылеева)

Наброски («программа») поэмы «из кавказского военного быта», обнаруженные в архиве К. Ф. Рылеева на рукописи «Наливайко», не могли сыграть своей роли в развитии декабристской поэмы, потому, что творческий замысел остался неосуществленным, а программа впервые была опубликована только в 1888 году<sup>1</sup>. Тем не менее наброски поэмы вызвали интерес советских исследователей в плане характеристики декабристского эпического героя<sup>2</sup>. Однако анализа всего неосуществленного замысла К. Ф. Рылеева в связи с историей декабристской поэмы не проводили. Постараемся выполнить эту задачу. Обратимся к тексту набросков.

«Фроловы. Старик Фролов.

Порой на скачках меня обгоняли. Но никто еще в перерезаньи не помешал мне дороги.

### 1

Смерть Лизгинца на груди Козака.

Рассказ Козака Злодея: его скорбь, коварство, плен любовницы. Его мучения, сон. Убийство. Ужас. Взятие Круглолеска. Пленная Асиата.

Нравы козаков; храбрость награждается красотой, трусость наказывается. Возвращение из похода. Он влюбляется в Асиату. Кто она; он возвращает ее брату. Обряды; клятва и речи его о Асиате; мужу ее угрозы. Смерть ее.

<sup>1</sup> «Вестник Европы», 1888, № 11, стр. 208—209.

<sup>2</sup> См., например, А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд-во МГУ, 1955, стр. 560—561.

Он любил Асиату, но старается преодолеть в себе страсть; он предназначал себе славное дело, в котором он должен погибнуть непременно и все цели свои приносит в жертву; он радуется до восхищения чужою храбростью, добродетелью и каждым великодушным поступком трогается до слез, а сам и совершает чудные дела, вовсе того не замечая. Мир для него пуст; друг убит, он отомстил за его смерть, жизнь для него бремя, он алчет истребиться и живет только для цели своей; он ненавидит людей, но любит все человечество, обожает Россию и всем готов жертвовать ей; он презрел людей, но не разлюбил их. Никто более его не имеет врагов и друзей в горах».

Вступительные строки представляются нам ранним началом поэмы, задуманной в форме рассказа казака. Но затем повествователем становится автор, и первая глава, представляющая краткое изложение сюжета, уже включает рассказ «казака-злодея» в качестве отдельного элемента. Вторая глава не является продолжением первой, а содержит внутреннюю характеристику главного героя, участника событий, развивающихся в первой главе.

Замысел Рылеева обращает на себя внимание живой заинтересованностью поэта в современной кавказской теме, а значит отходом от национально-исторического сюжета, характерного для декабристской поэзии и для творчества Рылеева, увлекавшегося в 1824—1825 годах историческим сюжетом о героической борьбе украинского народа за свою национальную независимость («Хмельницкий», «Палей», «Наливайко»).

Муза Рылеева не чуждалась кавказских мотивов<sup>3</sup>. Но только в задуманной поэме, вслед за пушкинским «Кавказским пленником», должно было развернуться изображение Кавказа с привлечением богатого горского и казачьего этнографического материала<sup>4</sup>.

Поэтика романтизма видела осуществление народности в принципе «местного колорита», вносившего в поэму описательный элемент, объективно-эпические тенденции. Уже в «Войнаровском» Рылеев стремился к изображению бытовых сторон жизни Якутии.

<sup>3</sup> В стихотворении 1821 года «Пустыня» («К М. Г. Бедрге») перечисляются некоторые кавказские народности; по традиции, идущей от Ломоносова, Кавказ упоминается в оде «Видение» (1823 г.); Эльбрус как символ величия и непреклонности выступает в оде «Гражданское мужество» (1823—1824 г.); в думе «Михаил Тверской» содержатся строки о природе Северного Кавказа: «края чужого и незнакомого...».

<sup>4</sup> Например, лаконичная запись «Возвращение [казаков] из похода» содержит сцену, богатую своеобразным «обрядовым элементом». Замысел Рылеева, конечно, совершенно независимо от поэта-декабриста, попытался осуществить молодой Л. Н. Толстой, создав в двух редакциях стихотворение на эту же тему «Эй, Марьяна, брось работу!», обильно насыщенное бытовыми подробностями и перекликающееся с фольклором гребенских казаков (Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. I. М., ГИХЛ, 1928, стр. 299—302).

Приступая к наброскам «поэмы из кавказского военного быта», Рылеев оказался также в курсе военных событий, одно из которых, впоследствии вошедшее в историю кавказской войны, должно было стать частью сюжета поэмы.

Упоминание казаков Фроловых в начале наброска неслучайно. Фраза: «Смерть Лизгинца на груди Козака» — указывает на необходимость искать Фроловых на левом фланге Кавказской линии, в непосредственной близости к Дагестану. И действительно, среди терских гребенских казаков славились фамилии Тихоновых, Федюшкиных, Рогожиных и Фроловых<sup>5</sup>.

Фраза: «Взятие Круглолеска» — переносит нас к берегам Кубани, в нынешнее Ставрополье<sup>6</sup>.

В 1823 году кабардинские князья протурецкой ориентации вместе с ногайскими князьями, жившими по рекам Большой и Малый Зеленчук, совершили дерзкий набег на Кавказскую линию и разорили большое селение Круглолеское. В ответ царское командование предприняло ряд карательных походов, от которых пострадали не только князья, но и зависимые от них крестьяне. Так, в ночь на 30 сентября подверглись поголовному разорению ногайские аулы<sup>7</sup>. К этим исторически достоверным событиям приурочил Рылеев пленение Асиаты<sup>8</sup>.

Доброжелательное внимание автора к нравам, обычаям горцев, замечания о добрых отношениях героя поэмы к брату Асиаты и о том, что он имел в горах друзей, свидетельствует о резкой противоположности взглядов Рылеева официальным воззрениям на кавказские народы.

Рылеев на Кавказе не бывал. Богатая осведомленность поэта в кавказской действительности предполагает авторитетный источник информации. Таким источником мог стать человек, хорошо знающий Кавказ и его народы, участник исторических событий в этом краю.

<sup>5</sup> Родоначальником фамилии считался войсковой старшина Максим Фролов 1-й, начинавший воинскую службу в 70-х годах XVIII века. За ним шел Степан Фролов 2-й, далее Иван Фролов 3-й, Ефим Фролов 4-й и Максим Фролов 5-й (см. Г. А. Ткачев. Станица Червленая. Исторический очерк. Владикавказ, 1912, стр. 90—93; «Формулярный список о службе и достоинстве Гребенского казачьего полка войскового старшины Фролова 5-го». Гос. архив Чечено-Ингушской АССР, ф. 32, ИА, д. 733, лл. 3—16).

<sup>6</sup> В настоящее время селение Круглолеское входит в Александровский район Ставропольского края. Изменение места действия поэмы объяснимо: многие гребенские казаки имели в Кабарде друзей и родственников, часто посещали их (см. Г. А. Ткачев. Гребенские, терские и кизлярские казаки. Владикавказ, 1911, стр. 119).

<sup>7</sup> См. А. В. Фадеев. Россия и Кавказ первой трети XIX века. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 318; П. Зубов. Подвиги русских воинов в странах кавказских с 1800 по 1830 год, т. 2, ч. 3. СПб., 1835, стр. 123—157.

<sup>8</sup> Невозможно определить национальность Асиаты. Это имя распространено у многих народов Северного Кавказа. Видимо, Рылеев и не стремился уточнить национальную принадлежность героини. А возможно, что раскрытие кратких заметок «Кто она», «Обряды» должно было решить вопрос о национальности.

Когда в ноябре 1825 года в «Северной пчеле» появилась статья «Отрывки о Кавказе (Из походных записок)», подписанная буквами «А. Я.», Пушкин сразу же отгадал автора и спросил в письме к А. Бестужеву от 30 ноября 1825 г.: «Кстати: кто писал о горцах в «Пчеле»? Вот поэзия! Не Якубович ли, герой моего воображения?..» И здесь же пожалел, что не встретился с ним в Кабарде в период создания «Кавказского пленника»: «Поэма моя была бы лучше». А. И. Якубович осенью 1824 года приехал в Петербург после тяжелого ранения в голову в боях с горцами. На Кавказе, где храбрость не была в диковинку, Якубовича долго еще помнили как неустрашимого, отчаянного удальца. Его знали далеко в горах. Известные горские князья и лихие джигиты добивались его дружбы и уважения.

В Петербурге Якубович произвел сильное впечатление своим внешним видом и с блеском передаваемыми эпизодами воспоминаний о Кавказе. Знакомство Якубовича с А. Бестужевым, а затем с Рылеевым быстро перешло в дружбу. Якубович сблизился с будущими декабристами. Рылеев, как и Пушкин, мог назвать Якубовича героем своего воображения, с той только разницей, что воспользовался серьезными знаниями его о Кавказе.

Поэма «из кавказского военного быта», несомненно, задумана под мощным воздействием «Кавказского пленника» Пушкина, но далека от подражания.

Необходимо учитывать также тесную связь жанров пушкинской и декабристской романтических поэм<sup>9</sup>.

Наброски красноречиво говорят, что намечалась поэма с широким изображением специфики быта и нравов народностей Кавказа и тем самым сближавшаяся с пушкинским стихотворным эпосом, характеризующимся интересом к национальному своеобразию народной жизни.

Можно предположить, что в «кавказской поэме» Рылеев намеревался продолжать развитие «истинно повествовательного слога», обнаруженного и одобренного Пушкиным в «Войнаровском» (письмо к А. Бестужеву от 12 января 1824 года), и тем самым тоже сближался с великим поэтом в поисках путей разрешения проблем повествовательного стиля.

Судя по наброскам поэмы, Рылеев вслед за Пушкиным в изображении Кавказа не предполагал воспользоваться восточными красками, ориенталистическими узорами, а намеревался показать специфику северокавказской жизни. Рылеев воспользовался пушкинской ситуацией: любовь горянки к русскому. Как и у Пушкина, здесь «исторический человек» (герой) дается в сопоставлении с «естественным человеком» (Асиата) трагической судьбы. Однако Рылеев создает по существу новый сюжет. Дело не только в том, что в плену оказывается горянка, а не русский. В задуманной поэме любовная история занимает побочное место и развивает-

<sup>9</sup> О пушкинской и декабристской поэмах см.: А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века, стр. 497—568.



ся «нетипично» для эпохи кавказской войны, но крайне органично для образа героя.

В годы кавказской войны молодых офицеров Отдельного кавказского корпуса привлекала ставшая модной «романтическая» любовь к «деве гор». По свидетельству, например, А. Л. Зиссермана, юношей приехавшего в 1842 году на Кавказ и прожившего здесь четверть века, мечта о любви к горянке входила в «дикую, чисто кавказскую поэзию» жизни, до 60-х годов составлявшую «какую-то манию для большинства молодежи, попавшей туда на службу»<sup>10</sup>.

Являясь ответвлением сюжета мирового романтизма, сближение интеллектуального героя с девушкой «естественного сознания», сюжет, построенный на любви пленного русского к горянке или русского к пленной горянке (или даже горца к пленной русской), получил широчайшее распространение в русской романтической литературе прошлого века и перешел даже в реалистические произведения, что и объясняет, например, резкий отзыв В. Г. Белинского о «скелете содержания» повести М. Ю. Лермонтова «Бэла» («...тут еще нет и ничего ни поэтического, ни особенного, ни занимательного, а все обыкновенно до пошлости, истерто»). В Очерке «Кавказец» Лермонтов с иронией сказал о своем герое: «... он одно время мечтал о пленной черкешенке, но теперь забыл и эту почти несбыточную мечту»<sup>11</sup>. Л. Н. Толстой в образе Розенкранца («Набег»), пародируя в какой-то степени Печорина, сообщает, что у него была любовница, «черкешенка, разумеется». Дмитрий Оленин («Казак») по дороге на Кавказ тоже мечтал о черкешенке.

Для героя задуманной Рылеевым поэмы мечта оказалась действительностью, а он... возвратил Асиату родным. Такой поворот сюжета совершенно оригинален. И вместе с тем он имеет реальный источник — случай из биографии А. И. Якубовича. Дореволюционный историк Нижегородского драгунского полка В. Потто пишет кратко: «Одну красавицу он даже отвез в горы сам и лично передал мужу. Признательный князь отпустил тогда с Якубовичем всех бывших у него русских пленных»<sup>12</sup>.

Еще в 1933 году Ю. Г. Оксман выдвинул гипотезу о том, что общий облик героя поэмы, набросанный Рылеевым, живо напоминает черты декабриста А. И. Якубовича. Известна была ненависть Якубовича к Александру I. Рылееву он говорил: «Восемь лет жажду мщения». «Таким образом таинственное «славное дело», осуществляя которое герой задуманной Рылеевым поэмы должен был «погибнуть непременно», расшифровывается как царубийство»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> «Русский вестник», 1876, № 3, стр. 52.

<sup>11</sup> М. Ю. Лермонтов. Соч. в шести томах, т. 6. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 349.

<sup>12</sup> В. Потто. История 44-го драгунского Нижегородского полка, т. II. СПб., 1893, стр. 166.

<sup>13</sup> «Звезда», 1933, № 7, стр. 156.

По-видимому, наиболее острая полемика Рылеева с Пушкиным отразилась в образе героя неосуществленной поэмы. И конечно, А. Г. Цейтлин не прав, увидев в нем «романтический образ разочарованного героя, одного из прямых потомков пушкинского кавказского пленника»<sup>14</sup>.

А. Н. Соколов иначе взглянул на этот же персонаж: «Весь облик героя, судя по плану, отличается от характера героя-индивидуалиста и сближается с душевным складом других рылеевских героев. Если бы Рылееву удалось осуществить задуманный план, русская литература получила бы поэму, герой которой был бы деятель первого поколения русских революционеров»<sup>15</sup>.

Образ героя задуманной «кавказской поэмы» складывался в атмосфере дискуссий в среде декабристов о цареубийстве и в спорах, прежде всего с Пушкиным, о романтическом положительном герое. Известно, что Рылеева не удовлетворил пушкинский Пленник. Алеко («Цыганы») вызвал реплику: «Зачем водит он медведя и собирает вольную дань? Не лучше ли б было сделать его кузнецом?». В. Г. Базанов заметил, что «в сознании Рылеева мелькал не просто кузнец, как бытовой образ, а кузнец-мститель, воспетый в народных песнях и в песне «Как шел кузнец» самого Рылеева»<sup>16</sup>.

Таким «кузнецом», то есть мстителем-цареубийцей, должен был стать рылеевский герой неосуществленной поэмы. То, что он современный герой, а не исторический деятель, произносящий «декабристские» речи, снимало с него античные или древнерусские покровы и освобождало образ от антисторицизма, присущего героям рылеевских «Дум» и «Войнаровского».

А. И. Якубович еще при жизни был признан человеком романтического склада. Пушкин назвал его героем своего воображения и нашел «в нем много, в самом деле, романтизма» (письмо к А. Бестужеву от 30 ноября 1825 г.). К ярко выраженным романтическим характерам обычно относят Каховского, Александра Бестужева, Рылеева. Это пылкие, решительные тираноборцы, горячо поддерживавшие мысль о цареубийстве. Поэтой герою задуманной «кавказской поэмы» Рылеева, имея «прототип» в лице Якубовича, внутренне родствен Рылееву, сливался с личностью поэта-гражданина<sup>17</sup>.

Сложный герой неосуществленного замысла — человек еди-

<sup>14</sup> А. Г. Цейтлин. Творчество Рылеева. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 139.

<sup>15</sup> А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века, стр. 561.

<sup>16</sup> В. Базанов. Очерки декабристской литературы. Поэзия. М.—Л., Гослитиздат, 1961, стр. 214.

<sup>17</sup> Один из рецензентов «Войнаровского» характеризовал Рылеева выражениями, близкими к характеристике героя поэмы: «...душа благородная, возвышенная, исполненная любви к родине и человечеству» («Северная пчела», 1825, № 32).

ной страсти. Он отказывается от любви к женщине во имя пламенной гражданской страсти — любви к России и человечеству. Если верить В. Потто, то Якубович отвез в горы «черкешенку», чтобы освободить русских пленных. Рылееву необходима романтическая заостренность характера героя, а потому Асиата возвращена в горы, чтобы любовь к женщине не отвлекла героя от главной и единственной гражданской цели всей его жизни.

«Славное дело» не может принести никаких надежд на победу, а ведет лишь к неотвратимой гибели. И хотя в набросках два раза встречается ссылка на «жертву», вносящая противоречивость в образ, герою по сути уже нечем жертвовать, так как «мир для него пуст», «жизнь для него бремя», он «алчет истребиться». Но это не разочарованность пушкинского пленника, а проявление исторического скептицизма, ставшего характерным для декабристов незадолго до восстания, когда рождалась убежденность в невозможности победы, а страстная сила борьбы не позволяла согласиться с примирением. В то же время рылеевский герой, видимо, далек от «мировой скорби» и индивидуализма байронических персонажей. В его душе не умерли живые силы: «он радуется до восхищения чужою храбростью, добродетелью и каждым великодушным поступком трогается до слез...».

О нем сказано: «он ненавидит людей», «презрел людей, но не разлюбил их». В «Стансах» (1824 г.) Рылеев увидел поэта-гражданина в окружении «трупов хладных», «бессмысленных детей». К ним относится ненависть и презрение героя поэмы. Но человечество в его историческом развитии, судьбы Родины волнуют его (он «любит все человечество, обожает Россию и всем готов жертвовать ей»).

Если в «Думах» Рылеева своеобразие и сущность положительных героев составляет противоречие между любовью и долгом и победа долга, то герой задуманной поэмы знает противоречие любви к женщине и любви к Родине и человечеству: еще более высокой страсти. Как и Наливайко, он не надеется на победу, а «жаждет истребиться». Герой задуманной поэмы, как и герой отрывка «Гайдамак» — мститель. Он отомстил за смерть друга, а теперь перед ним тираноборческая цель — царубийство. И уже вопрос чести, в понимании героев дум, не стоит перед героем «кавказской поэмы».

Герой наброска рылеевской поэмы (если бы замысел осуществился) стал бы в какой-то степени предшественником героев поэм молодого Лермонтова: трагических мстителей, обуреваемых единой страстью и готовых во имя ее погибнуть.

А. А. И Л Ю Ш И Н

**ОБ ОДНОЙ ОСОБЕННОСТИ  
РОМАНТИЗМА ДЕКАБРИСТОВ  
И ПУШКИНА**

Крик последний:

«Ты хоть  
о том, что горю,  
в столетия выстони!...»

В. В. Маяковский. Облако в штанах.

В VIII главе «Евгения Онегина» Пушкин писал о своей музе:

В глуши Молдавии печальной  
Она смиренные шатры  
Племен бродящих посещала  
И между ими одичала,  
И позабыла речь богов  
Для скудных, странных языков,  
Для песен степи ей любезной...

VIII глава писалась в Болдине осенью 1830 года.

Поэт подводил итоги своему творчеству, писал биографию своей вечно вдохновенной музы. Ей, мы знаем, в былые времена доступна была «пленительная сладость» роскошной «речи богов», но муза этим не удовлетворилась. Ее потянуло к скудным языкам, к варварским созвучиям.

Что же это за скудные, странные языки? Ясно, что тут имеется в виду не русское просторечие. Пушкин говорит о языках тех национальных меньшинств, которые населяют Россию, Молдавию и восточные районы (мордва, башкиры и др.).

В приведенном отрывке из VIII главы Пушкин, по-видимому, вспоминает известный факт своей жизни, имевший место в Молдавии, когда поэт присоединился к цыганскому табору, ходил с цыганами несколько дней в степях, слушал их песни, одну из которых он перевел и воспроизвел в «Цыганах»: «Старый муж, грозный муж...»

Но, конечно, дело здесь не только в молдавском языке. Более того: он вряд ли мог сам по себе дать материал и повод для поэтического обобщения: «скудные, странные языки» — языки, а не язык. Для такого обобщения нужно нечто большее. Нужно, чтобы за год до Болдина Пушкин отправился в Арзрум, бранился по-татарски с горцами на Кавказе. Нужно, чтобы само Болдино было расположено рядом с чувашами и уж совсем в непосредственной близости к мордве. И еще — зарождающийся интерес к истории пугачевского движения, волны которого докатились до самого Болдина, всколыхнули чувашей и мордву.

Что же касается болдинских «инородцев», то с ними Пушкин, по-видимому, общался, бытом их и нравами живо интересовался. Об этом сохранились до сих пор устные предания. Об этом рассказывает проживающий в Болдине старый краевед И. В. Киреев.

Вспомним одно выразительное место из пушкинского письма к жене. Поэт писал из Болдина; правда, писал не в 1830, а в 1833 году: «Начал многое, но ни к чему нет охоты; бог знает, что со мной делается: старам стала, и умом плохам». Здесь воспроизводится речь «инородца», с акцентом говорящего по-русски.

Вот приблизительно атмосфера, в которой вылилось признание Пушкина о давнишней тяге к «скудным, странным языкам». Интерес же его к многим народам, населявшим Россию, появился задолго до Болдина. Еще в начале 20-х годов Пушкин опозитивировал смесь «племен, наречий, состояний». В 1820 году он написал знаменитую «Черную шаль» — маленькое стихотворение, в котором говорится о гречанке, армянине, еврее. Здесь дано (пока) карикатурное, сниженное изображение смеси «племен, наречий», но в последующих стихотворениях Пушкина — вплоть до знаменитого «Памятника» (финн, тунгус, калмык) — сочетание национальностей поэтизируется.

Может быть, есть связь этого любимого, устойчивого образа в поэзии Пушкина с его политическими идеалами и надеждами:

...народы, распри позабыв,  
В единую семью соединятся...

Но не следует преувеличивать значение этой связи. В любви Пушкина к пестрому смешению национальностей есть самодовлеющий эстетический момент. Вспомним стихи из «Братьев разбойников»:

Меж ними зрится и беглец  
С берегов воинственного Дона,  
И в черных локонах еврей,  
И дикие сыны степей —  
Калмык, башкирец безобразный,  
И сибиряк, и молдован<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Эта строка обнаружена нами в списке «Братьев-разбойников», хранящемся в Смоленском областном архиве. См. об этом статью «Смоленский и воровнежский списки поэмы А. С. Пушкина «Братья разбойники». «Русская литература», 1965, № 3.

И рыжий финн, и с ленью праздной  
Везде кочующий цыган!  
Опасность, кровь, разврат, обман  
Суть узы страшного семейства.

Конечно, это семейство — не та семья, в которую соединятся позабывшие распри народы. Но это семейство, хотя и осужденное Пушкиным, отчасти им поэтизируется: «Живут без власти, без закона...» (почти как цыгане из другой поэмы).

Пушкин любил смесь «племен, наречий, состояний» странной, отнюдь не нежной, но демократически грубоватой и почти языческой любовью, — иногда прямо-таки бранился, но любил:

Люблю базарное волнение,  
Скуфьи жидов, усы болгар,  
И спор, и крик, и торго жар,  
Народов пестрое стеснение,  
Люблю толпу, лохмотья, шум,  
И жадной черни лай свободный, —

читаем мы в стихотворении «Чиновник и поэт».

«Лай свободный!» Да, чуткое ухо нередко воспринимает иноплеменную речь именно как лай. Но и этот лай можно любить, и даже позабыть пленительную речь богов ради звуков неведомого языка, «скудного и странного».

Особую роль играют в стихах Пушкина слова, заимствованные из «скудных, странных языков» и передающие тот или иной национальный колорит:

Был и я среди донцов,  
Гнал и я османов шайку,  
В память битвы и шатров  
Я привез домой нагайку.

Или:

Эй, казак! Не суйся к бою!  
Делибаш на всем скаку  
Срубит саблею кривою  
С плеч удалую башку.

Здесь особенно интересны тюркизмы. Впрочем, не будем преувеличивать значение подобных заимствований: их наличие необязательно, и функция их неоднозначна. Например, в стихотворении «Калмычке» нет калмыцкого колорита словесной ткани, нет имитации инородческой речи при помощи заимствований из калмыцкого или же нагнетания слов, сходно звучащих с калмыцкими словами, а тем не менее калмыцкий национальный колорит передан с большим мастерством и выразительностью. С другой стороны, в «Онегине» — вторая строфа пятой главы — описывается русская зима («Зима. Крестьянин, торжествуя...»). В этой строфе много слов тюркского происхождения: *ямщик*, *кибитка*, *кушак*, *тулуп*, а между тем вся строфа «Русью пахнет». Впрочем, это неудивительно: ведь названные слова в значительной мере утратили тюркский колорит.

Южные поэмы Пушкина включают в себя тексты национальных песен, переведенных или как бы переведенных поэтом на русский язык, но их национальное своеобразие не утеряно при переводе или мнимом переводе. Таковы цыганская песня в «Цыганах», черкесская в «Кавказском пленнике», татарская в «Бахчисарайском фонтане».

Все это говорит о том, насколько сильна и значительна была тяга пушкинской поэзии к национальным стихиям. Не приходится недоумевать и удивляться, встречая «неблагозвучное» стихотворение Пушкина, тяготеющее к «лающей» огласовке фонетического строя или бьющее в глаза пестротой национальных одежд, — для Пушкина это было закономерно, звучало и звучит именно по-пушкински.

Мы говорили преимущественно о лирике Пушкина и вскользь коснулись поэм. Прозаические произведения — такие, как «История Пугачева», «Капитанская дочка», «Описание Камчатки», — могли бы дать в этом плане еще больше материала. Но дело не в обилии материала, который можно истолковать по-разному. По-разному, например, воспринималось читателями начало «Бахчисарайского фонтана»:

Гирей сидел, потупя взор,  
Янтарь в устах его дымился;  
Безмолвно раболепный двор  
Вкруг хана грозного теснился.

Герцен в «Былом и думах» рассказывает, как популярны были эти стихи. Какой-нибудь чиновник, заставая приятеля курящим, непременно произносил: «Янтарь в устах его дымился». Стихи Пушкина, заученные наизусть чиновниками, ставшие чем-то вроде изящных экзотических безделушек-сувениров в аристократических салонах, не обладали в восприятии тех кругов той первоначальной, свободной силой, которую черпал поэт в своем духовном общении со «скудными, странными языками». Но, конечно, это не единственно возможное восприятие стихов из «Бахчисарайского фонтана».

«Поразительная картина! — воскликнул по поводу этих же стихов забытый уфимский писатель В. Зефиров, — и не знаешь, чему более удивляться: красоте ли стиха, плавного, смелого, звучного, или огромному искусству, с которым огромный ландшафт врезан в такую тесненную рамку... Но как покажутся вам мои стихи?

Абдул сидел, потупя взор,  
Мосол во рту его дымился;  
Безмолвно раболепный двор  
Вкруг Абдула нашего теснился.

Как видите, нескладно, а правда»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> В. Зефиров. Взгляд на семейный быт башкирца. «Оренбургские губернские ведомости», 1851, № 3.

И следует описание башкирца Абдула, такого же властелина в своей семье, как и грозный хан Гирей.

И вот мы уже не в петербургском салоне, а в степях Башкирии. Это другая крайность: Пушкин не зовет своими стихами в Башкирию, точно так же, как не зовет в столичный аристократический салон. Речь ведь идет о татарском Крыме. Но показательно, что образ Гирея вызвал ассоциацию с другим «восточным», хотя менее «экзотическим» деспотом.

И еще одно соображение в связи с южными поэмами. В «Цыганах» и «Кавказском пленнике» герой, европейски просвещенный и мыслящий человек, исповедуется героине, дочери дикого племени. Исповедь Алеко сдержанна, немногословна, исповедь Пленника, напротив, длинна, более открывает душу героя. И Алеко, и Пленник — первоначальные эскизы к образу Онегина, этого «потенциального декабриста». Однако нужно заметить, что декабристы более сочувственно относились к Алеко и Пленнику, чем к Онегину; романтические герои южных поэм были им ближе по духу, чем разочарованный столичный аристократ, «обезьяна в панталонах». Декабристам, по-видимому, особенно дороги были исповедальные мотивы в южных поэмах, отношения, складывающиеся между исповедником-«инородцем» и исповедующимся невольником или изгнанником, вольнолюбом и протестантом. Этот аспект в поэмах Пушкина вряд ли был замечен и оценен при первом прочтении «Кавказского пленника» и «Цыган»; все это было прочувствовано позже, когда сами декабристы оказались в ссылке и на каторге, лицом к лицу с «инородцами», которых они поведали о своей судьбе.

У Некрасова в поэме «Русские женщины» есть место: княгиня Трубецкая берегом Енисея едет на восток, в забайкальские рудники, к мужу-декабристу Трубецкому. Ночной лес, безлюдье, тусклая луна, волчий вой — все это внушает тоску и ужас...

Да ветер бился и ревел,  
Играя на реке,  
Да инородец где-то пел  
На странном языке.  
Суровым пафосом звучал  
Неведомый язык, —  
И пуще сердце надрывал,  
Как в бурю чайки крик...

Некрасов с большим тактом и чуткостью воссоздал переживания, чувства и мысли декабристов, и этой специфической атмосферой окружил героиню своей поэмы. Примеров этому можно привести множество, но сейчас нас интересует один: поэт сумел передать новое ощущение декабриста (декабристки), впервые столкнувшегося с неведомым миром российских «инородцев», их «странным языком» (здесь прямо напрашивается сопоставление с пушкинским стихом: «для скудных, странных языков»). Декабристы — люди сурового пафоса и их поэзия — поэзия сурового



пафоса. И вот теперь, в далекой Сибири «суровым пафосом» звучит «неведомый язык» незнакомого «инородца», представителя какого-то дикого племени, о котором, может быть, никакого представления до сих пор не имел ни один из этих героев. На берегу могучей сибирской реки происходит как бы встреча с чем-то давно знакомым и вместе с тем незнакомым, возникает связь между героикой Сенатской площади и торжественной суровостью, духом которой исполнены язык, искусство, быт сибирских «инородцев», обитателей полночного края. Ощущение этой связи порождает целую гамму переживаний; в ней есть место и какому-то сердечному надрыву («и пуще сердце надрывал»), без которого немислимо внезапное и волнующее откровение, и неожиданной ассоциации (речь инородца — крик чайки), и ощущению бури.

В эпоху декабризма русская литература не пришла еще к постановке вопроса о русском народе как, о «таинственном незнакомце», в ней не было, следовательно, на этой почве ни обычного в таких случаях стремления к мистицизму, ни еще более обычной тяги к народознанию: все это появилось только во второй половине столетия (хотя о декабристском народознании можно, думается, говорить, имея в виду 30-е годы; но оно возникло на другой почве). Российские «инородцы» для декабристов и Пушкина стали уже «таинственным незнакомцем», загадку которого они стремились разгадать.

Есть два разительного несохожих между собой литературных портрета одного и того же человека — декабриста Михаила Лунина. Один из них выполнен Пушкиным в десятой главе «Евгения Онегина», другой — декабристом А. Е. Розеном в мемуарах. Вот что писал Пушкин:

Друг Марса, Вакха и Венеры,  
Здесь дерзкий Лунин предлагал  
Свои решительные меры...

Здесь Лунин изображен как решительный, не знающий робости политический деятель, и в то же время — как некий небожитель, роскошествующий вместе с богами Олимпа. Но положение изменилось. Декабристы и их литература после трагических событий 1825 года оказались на сложном и мучительном перепутье. Политические преступники едут под конвоем в дикие, глухие места, в изгнание, и декабристской музе суждено, как и музе Пушкина, забыть «речь богов для скудных, странных языков», для «инородцев», живущих в медвежьих углах Российской империи. В этой новой обстановке и создается второй портрет Лунина. Легендарный декабрист возбуждает любопытство бурят: ему по причине боевых ран разрешили ехать в повозке, кожаные занавески которой все время задернуты. Толпа инородцев собирается вокруг этой таинственной повозки, выжидая, когда покажется главный, как они думают, преступник. «Однажды, — вспоминает А. Е. Розен, — вздумал он показать себя и спросил: что им надо? Переводчик объявил от имени предстоявших, что желают его

видеть и узнать, за что он сослан. «Знаете ли вы вашего Тайшу?» — «Знаем. Тайша есть главный местный начальник бурят». — «А знаете ли вы Тайшу, который над вашим Тайшою и может посадить его в мою повозку или сделать ему угей (конец)?» — «Знаем». — «Ну так знайте, что я хотел сделать угей его власти, вот за что я сослан». — «О! О! О!» — раздалось во всей толпе, и с низкими поклонами, медленно пятясь назад, удалились дикари от повозки и ее хозяина»<sup>3</sup>.

Здесь мы видим того же борца с самодержавием и крепостничеством, но это уже не друг Марса и Вакха: их место заняли другие языческие боги, не из античного мира, не мраморные изваяния, а убогие бурятские идолы.

Ссылные декабристы, общаясь с карелами, финнами, бурятами, ставили себе целью объяснить им содержание и смысл своей борьбы, рассказать о ее трагическом исходе: они как бы переводили на «скудные, странные языки» историю и поэзию декабризма. В свое время Рылеев и Александр Бестужев делали это для русского простонародья, сочиняли знаменитые агитационные песни и фактически переводили историю и поэзию декабризма с языка русской революционной интеллигенции на язык русского простонародья. После 1825 года исчезла возможность обращаться к русским солдатам, но осталась потребность рассказать о себе, о своем деле хотя бы темным, угнетенным народностям (ведь и для них, в конечном счете, старались декабристы, готовя заговор и переворот в стране!), с которыми декабристов столкнула судьба на каторге и в ссылке.

В этом смысле чрезвычайно выразителен выполненный А. Е. Розеном портрет Лунина, рассказывающего бурятам о верховном Тайше, которому он хотел сделать угей: это портрет, в котором воплощены характернейшие черты декабриста-изгнанника.

Рылеев в своей поэме «Войнаровский», во многих отношениях пророческой, казалось бы, предугадал встречу декабристов с инородцами: герой поэмы — политический ссылный, живет в Якутске. Однако Войнаровский не одержим желанием обрести общий язык с якутами, рассказать им о себе, о Мазепе, о борьбе с царем, хотя бы — о своих страданиях, переживаниях:

Иных здесь чувств и мнений люди,  
Они б не поняли меня,  
И повесть жалкая моя  
Не взволновала бы их груди.

В Якутске даже никто и спрашивать не дерзает Войнаровского, за что он сослан, какова история его жизни. Гордый изгнанник открыто противопоставляет себя всем и повесть свою рассказывает он не якутам, а просвещенному европейцу Миллеру.

Совсем иные настроения владели декабристами периода каторги и ссылки. Это видно на примере поэмы Глинки «Дева Ка-

<sup>3</sup> А. Розен. В ссылку (записки декабриста). М., 1900, стр. 134.

рельских лесов». Ее герой — ссыльный, полный отрядных воспоминаний о родной Руси, о «красных селах», «цветущих над Окой и Волгой», и горьких воспоминаний о неволе, узничестве... Ему есть что вспомнить и о войне с французами. Образ явно автобиографический — это сам Глинка, переживший и 1812 и 1825 годы, сосланный в Карелию. Показательно, что герой поэмы поет песню, первый вариант которой был создан Глинкой еще в Петропавловской крепости. Свою собственную политическую ограниченность, умеренность Глинка передал тоже своему герою. И, что особенно интересно, — герой поэмы во всем исповедует героине-полукарелке. Ей он поет свою песню узника, ей рассказывает о родной Руси, и хотя рассказ этот и песня не воссоздают картины декабристского движения, все же монологи героя производят впечатление страстной и искренней исповеди декабриста, причем исповедником является не ученый, не человек высокой, европейской культуры, наподобие Миллера в «Войнаровском», а дикая полукарелка, не знающая «земли с ее красами».

Другой пример — Г. С. Батеньков. В его поэме «Одичалый» говорится об узнике, заживо похороненном в крепости. Могила заключенного будет, видимо, недалеко от тюрьмы, в дикой и пустынной Финляндии. При жизни, еще до заточения герой поэмы открыто высказал «к цепям... отвращенье», гордо «поднял чело», за это его лишили свободы, обесчестили, опорочили его доброе имя. Проклятие тяготеет и над будущей могилой узника: к ней не придут друзья и близкие. С горечью поэт пишет:

Придет холодный финн порой,  
И в сердце страх один имея,  
Смутится самой тишиной  
И скажет: здесь приют злодея,  
Уйдем скорей, уж скоро ночь —  
Он чудится и в гробе смутой...

С колом в руках, в боязни лютой,  
Крестясь, пойдет оттоле прочь.

Эта воображаемая сцена с неизвестным финном потрясает узника больше, чем обидное равнодушие любимых, близких людей. В этом убеждает горестное восклицание, следующее непосредственно за приведенными стихами:

О люди! Знаете ль вы сами,  
Кто нас любил, кто презирал,  
И отчего под небесами  
Один стоял, другой упал?  
Пора придет,  
Не лживый свет  
Блеснет...

Это патетическое «о люди!» звучит как бы из могилы и обращено не к кому иному, как к «холодному финну», темному человеку, которого одурачило самодержавие, научив ненавидеть того, кто отдал жизнь борьбе за освобождение России от цепей. Поэт учит финна видеть истину и верить в грядущее избавление. Опять

слышится типично декабристское «пойми хоть ты», обращенное к «скудным, странным языкам». Финн для Батенькова — абсолютно полноценный человек, хотя и невежественный. Его заблуждения наводят на мысль о заблуждениях, свойственных всем людям: никто, как и этот финн, не знает своих истинных врагов и друзей.

Декабристов роднит с Пушкиным то, что они, так же как и Пушкин, равнодушны к тому, что и как скажут о них представители малых народностей; о Пушкине — «финн, и ныне дикой тунгуз, и друг степей калмык», о декабристах — карелы, финны, буряты и т. д.

Одно из лучших произведений Одоевского — стихи о переходе из Читы в Петровский завод. Об этом произведении сказал В. Г. Базанов: «Песня Одоевского — своеобразный гимн Родине, ее необъятным просторам и народам, населяющим эти просторы»<sup>4</sup>. Это верно, хотя на первый взгляд кажется, что стихотворение Одоевского не дает оснований считать его гимном народам, населяющим необъятную Россию. Мы находим в стихотворении лишь глухие, отрывочные намеки на бурят, их быт:

Дикие кони стреножены...  
Дремлет дикий их пастух...  
Шепчут деревья над юртами...  
Сосен цепь над рядом юрт...

Но это лишь внешняя сторона. В подтексте стихотворения — образ огромной и погруженной в непробудный сон России. Спят ее большие и малые народы, дремлют юрты, шепчутся над ними деревья, словно бредят во сне, спят, обессиленные, и борцы за народное счастье, за святую Русь. И какая-то неуловимая, волнующая связь есть между полудикими, сонными бурятами и засыпающими в их юртах узниками. Стихи чередуются, пастух (бурят) — узники — деревья над юртами — снова узники... И лишь два голоса раздаются в этом сонном мире: стража окликает страж и еще некий вещей голос доносится с Руси святой, которую видят во сне узники. Ни буряты, ни стража, конечно, не слышат вещего голоса, внятен он лишь узникам, верным сынам отечества. Но поэт хочет приобщить, причастить дикие бурятские просторы магической власти этого вещего голоса:

Спите, равнины угрюмые!  
Вы забыли, как поют.  
Пробудитесь!.. Песни вольные  
Оглашают вас.

«Песни вольные» поэта-декабриста должны разбудить поющую Бурятию — не этой ли мыслью «заряжено» стихотворение Одоевского?

---

<sup>4</sup> В. Г. Базанов. Очерки декабристской литературы. Поэзия. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 382.

Иногда желание перенести дух декабристского романтизма в стихию «скудных, странных языков» приводило к нарушению художественной правды, к искажению действительности, и это не осталось незамеченным критиками. Так получилось с кавказскими повестями Бестужева-Марлинского. Писатель-декабрист заставляет говорить своего героя Муллу-Нура языком европейски образованного человека, причем в этом человеке без труда можно узнать самого Марлинского: Мулла-Нур повествует о своих мучениях, о своей исключительной судьбе в таком же духе, в каком декабрист Бестужев-Марлинский рассказал бы о собственной судьбе, о собственном «преступлении» на Сенатской площади и последовавших за ним страданиях. На этот раз нет исповедника-«инородца» и исповедующегося декабриста: оба слиты в один образ, и это делает ситуацию неправдоподобной. Заметим к тому же, что Бестужев-Марлинский, обычно щеголявший знанием азербайджанского языка и вкладывавший в уста своих героев-кавказцев многие слова и даже небольшие фразы на этом языке, в патетических местах заставляет говорить своих героев на чисто русском языке. По-видимому, писатель считал все-таки неуместным воспроизводить речь кавказских татар там, где говорилось о «высоком», о пламенных и разрушительных страстях, о борьбе с роком и т. д., ограничивая сферу употребления азербайджанского языка описательно-этнографическими целями, воссозданием местного колорита. Отсюда противоречивая двойственность: правдоподобный татарин в быту, в повседневности, и, с другой стороны, неправдоподобный татарин в романтическом мире страстей, высоких дум и мятежных страданий. Белинский писал по поводу одной пламенной тирады Муллы-Нура, этого, по выражению критика, «татарского Карла Моора»: «Кто это говорит: ливонский рыцарь, итальянский разбойник или французский литератор романтической школы? Нет, это речь кавказского татарина... Умный татарин! Уж и видно, что наукам учился, особенно риторике...»<sup>5</sup>.

Белинский, разумеется, имел все основания для иронии. Декабрист-романтик может говорить в духе Карла Моора, но кавказский татарин... И все-таки нужно видеть во всем этом нечто большее, чем смешную несостоятельность романтизма. Белинскому, как видим, абсурдной казалась сама мысль о европейски просвещенном и даже просто умном татарине. Марлинский же мечтал о таком татарине, будучи убежден в том, что европейская образованность не спасла европейцев от духовного деспотизма и рабства (да и только ли от духовного?), а полудиких азиатов спасет, укажет им, может быть, новые пути. Потому так и хлопочет (в другой повести) полковник Верстовский, в известном смысле двойник Марлинского, об Амаллат-беке, потому

---

<sup>5</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 51.

он так усердно и любовно воспитывает неукротимого горца и даже хочет с ним породниться: «Я сжал в объятиях тоскующего татарина, и слезы наши смешались».

Итак, поворот декабристской литературы после 1825 года к неизданной стихии «скудных, странных языков» объясняется потребностью выразить прежние декабристские идеалы в новых, неопробованных формах, в новой, совершенно необычной «инородческой» аудитории. Дело, конечно, не в том, что ссылка дала счастливую возможность для использования экзотических красок, что, очутившись высочайшей волей в Бурятии, можно живописать Бурятию, оказавшись в Карелии, — воссоздать колорит этой сказочной страны, или, приехав искать смерти на Кавказ, — пруспеть в описании горных вершин и пылких горцев.

В то же время запечатленные писателями-декабристами образы инородцев либо условны, отвлеченны, либо откровенно экзотичны, и все преломление в литературе сложной проблемы идеологического общения между декабристами и инородцами носит сугубо романтический характер, в некоторых случаях — кризисно-романтический.

В заключение — об одной особенности языка тех декабристских произведений, в которых сильны «инородческие» мотивы. Диалог между политическим ссыльным или заключенным и «инородцем», как и всякий диалог, требует наличия общего, доступного его участникам языка. В разговоре Лунина с бурятами взаимное понимание было достигнуто при помощи бурятских слов, вставленных в русскую речь (помог и переводчик). Но это не литературный факт, а жизненный: литературным он стал лишь много позже, в мемуарах Розена. Что касается литературы, то здесь проблема общего языка решается, как правило, иначе. Писатель прибегает к некоторой условности: предполагается, что исповедник-инородец понимает собеседника, который говорит по-русски и придерживается к тому же высокого романтического стиля. Но в то же время декабристы-литераторы явно не безразличны к языку своих исповедников, испытывают к нему любовный интерес, изучают его и, насколько возможно, используют в своих писаниях. В этом смысле особенно показательны азербайджанские фразы в кавказских повестях Бестужева-Марлинского.

Не менее показателен пример Глинки, автора карельских поэм:

Край этот мне казался дик;  
Малы, рассеяны в нем селы,  
Но сладок у лесной Карелы  
Ее бесписьменный язык...

В. Г. Базанов заметил, что Глинка русские слова подбирает так, что сонорные *р* и *л* «вторят друг другу из строки в строку, иногда... скопляются, плотно придвигаясь друг к другу»<sup>6</sup>. Эта

<sup>6</sup> В. Г. Базанов. Очерки декабристской литературы. Поэзия, стр. 426.

особенность русского стиха, заключающаяся в том, что он, оставаясь национально-самобытным, в то же время может впитать в себя какие-то элементы чужого языка; все это и создало в карельских поэмах Глинки ту своеобразную атмосферу, в которой карелка и русский естественно понимают друг друга.

П. Кудряшов, которого в Башкирии не без некоторых оснований считают поэтом-декабристом, тоже использовал эти возможности, заложенные в языке русской поэзии. Он превосходно знал татарский и башкирский языки и не только вводил слова тюркского происхождения в свои стихи, но и рифмовал их, что создавало еще более сильное впечатление присутствия иноязычной стихии в составе русского стиха. В качестве примера можно привести ироническое обращение поэта к Магомету, которым начинается одно из его стихотворений, проникнутое духом богоборчества, вольнолюбия, культом земной любви:

Пророк плешивых мусульман...  
Издавший громкий Алкоран...  
Установивший рамазан...<sup>7</sup>.

Хочется вспомнить также и Раевского. В его лирике отчетливо звучит многократно повторенное признание: жизнь кончилась, как только изгнанник оставил Европу — все, что «живило дух» декабриста, осталось «там, за вершинами Урала». Ни одного отрадного впечатления не подарила Сибирь лирическому герою стихотворений Раевского. И тем не менее он признает, что нравы и язык диких племен Сибири дадут «дивное для смелой кисти поле»:

...племена рассеянной орды,  
Полярных дикарей воинственные нравы,  
Их разум гибкий и лукавый,  
Коварный взгляд, *нестройный звук речей...*

Однако дело не в обилии примеров, показывающих живой интерес ссыльных декабристов к языку и словесному искусству российских инородцев. Филологическое краеведение накопило богатый материал по этому вопросу. В Якутии почитают Бестужева-Марлинского за его «Саатырь» и очерк «Исых», в котором проявился интерес автора к быту, нравам, фольклору якутов, в Бурятии с благодарностью вспоминают о Н. Бестужеве, изучившем бурято-монгольский язык и записавшем произведения бурятского фольклора, в Карелии жива память о Ф. Глинке, который делал то же в Карелии, что братья Бестужевы в Якутии и Бурятии. Много написано о декабристах, как об ученых, просветителях, исследовавших захолустные окраины России, приобщивших к культуре темных «инородцев». Но нужно видеть, что российские окраины были для декабристов не только объектом изучения и просвещения, но и огромной исповедальней, для многих из них последней. Не понятые людьми своего круга, «страшно

---

<sup>7</sup> «Вестник Европы», 1828, сентябрь — октябрь.

далекие» от русского народа, они обратились не только с проповедью, но и со страстной исповедью к пасынкам России — «инородцам».

От робких, наивных, теперь уже забытых преданий «инородцев» о декабристах и их друге Пушкине и до обстоятельных книг (на обложках которых часто значится: «Мордгиз» или «Чувашгосиздат») непрерывным, расширяющимся и многоязыким потоком льется рассказ о лучших представителях русской культуры 20—30-х годов прошлого века.



А. И. ЖУРАВЛЕВА

**«ПОСЛЕДНИЙ ПОЭТ»  
БАРАТЫНСКОГО**

Стихотворение «Последний поэт» — одно из самых известных произведений Баратынского — обычно датируют приблизительно, основываясь на первой публикации, как написанное «не позднее 1835 года». Можно предположить, что оно создано не ранее выхода в свет второй части альманаха «Новоселье» (цензурное разрешение 18 апреля 1834 г. по старому стилю), где был напечатан «Элевзинский праздник» Шиллера в переводе Жуковского. Бесспорно, «Последний поэт» — итог глубоко пережитых и вполне самостоятельных размышлений Баратынского. Но перевод шиллеровской баллады, видимо, послужил толчком для написания «Последнего поэта»: в нем есть явные следы полемики с концепцией Шиллера — Жуковского.

На сопоставление этих двух стихотворений прежде всего наталкивает сходное звучание стиха, объясняемое строфическим своеобразием обоих произведений. На это сходство впервые обратил внимание еще Белинский. В статье «Стихотворения Е. Баратынского» читаем о «Последнем поэте»: «Эти стихи так хороши, так хороши, что напоминают собою строфы, переведенные Жуковским из стихотворений Шиллера, посвященных древнему миру»<sup>1</sup>. Вероятнее всего, Белинский имеет в виду баллады «Торжество победителей», «Жалоба Цереры» и «Элевзинский праздник», так как во второй статье о Пушкине именно они названы вершиной переводческого мастерства Жуковского (VII, 200).

Беглое сравнение метрики названных стихотворений Жуковского и «Последнего поэта» подтверждает это ощущение сходства. Особенно близким стихотворению Баратынского оказывается «Элевзинский праздник». В «Последнем поэте» динамич-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 49. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

ный четырехстопный хорей чередуется с медлительным пятистопным ямбом. Баллады Жуковского, о которых идет речь, тоже написаны в основном четырехстопным хореем (в «Торжестве победителей» он строфически варьируется), и только в «Элевзинском празднике» хорей трижды перемежается многосложным (трех- и четырехстопным) амфибрахием.

Ритм и строфика хорейческих стихов «Элевзинского праздника» и «Последнего поэта» вообще полностью совпадают. В обоих случаях строфа-восьмистишие, перекрестная рифмовка с чередованием мужских и женских рифм, — словом, классический четырехстопный хорей.

Но сходство рассматриваемых произведений Жуковского и Баратынского не ограничивается этим. Оно самым тесным образом связано с общностью тем и мотивов этих стихотворений. «Элевзинский праздник» и «Последний поэт» имеют до известной степени сходное построение. Оба открываются своеобразной экспозицией: картиной настоящего (по отношению ко времени рассказа). Затем действие переносится... И здесь начинается спор. Шиллер описывает мрачное прошлое человечества:

Робок, наг и дик скрывался  
Троглодит в пещерах скал;  
По полям Номад скитался  
И поля опустошал;  
Зверолов с копьем, стрелами  
Грозен бегал по лесам...  
Горе брошенным волнами  
К неприютным берегам!

Потом пришла оседлость, земледелие, государственность, словом, — цивилизация. И человек изменился, превратившись из зверя в созидателя. Тогда пышно расцвели искусства:

В союз человек с человеком вступил  
И жизни познал благоденствие.

Баратынский дает вначале точную характеристику своего стяжательского века:

Век шествует путем своим железным,  
В сердцах корысть, и общая мечта  
Час от часу насущным и полезным  
Отчетливей, бесстыдней занята.  
Исчезнули при свете просвещенья  
Поэзии ребяческие сны,  
И не о ней хлопочут поколения,  
Промышленным заботам преданы.

Однако Баратынского волнует не только судьба самого искусства, но и другой аспект той же проблемы: что будет с человеком, когда из мира окончательно исчезнет красота, воплощенная в поэзии? И вот в этом утопическом будущем, которое наступит в результате усилий «железного века» достичь материального расцвета, достичь полного торжества «пользы», в этом будущем, как странная аномалия,

Нежданный сын последних сил природы  
Возник поэт.

И горестна его судьба: «суровый смех ему ответом». Он ищет уединения.

...но свет  
Уж праздного вертепа не являет,  
И на земле уединенья нет!

Последний поэт погребает свой бесполезный дар в море, единственной стихии природы, не покорившейся человеку. И вместе с поэтом как бы уходит душа человечества:

И по-прежнему блистает  
Хладной роскошью свет,  
Серебрит и позлащает  
Свой безжизненный скелет.

Человечество богато, но оно уже мертво. И счастливо ли оно?

Но в смущение приводит  
Человека вал морской,  
И от шумных вод отходит  
Он с тоскующей душой!

Шиллер и Жуковский прославили цивилизацию — основу благоденствия человечества, и благоденствия в самом полном смысле слова, не только материального, но и духовного. Баратынский спорит с ними. В «Последнем поэте» прозвучало проклятие цивилизации, несущей человечеству, по мнению Баратынского, духовное оскудение и гибель.

Баратынский как будто прислушивается к стихиям, прозвучавшим в «Элевзинском празднике», воспроизводит их самостоятельно и, вслушавшись еще раз в их звучание, оспаривает Жуковского.

В «Последнем поэте» стих почти везде настолько точно следует за темой, что можно, пожалуй, прямо разделить: стиховое воплощение темы «поэт — природа» — хорей; темы «век шествует путем своим железным» — пятистопный ямб, звучащий здесь не столько торжественно, сколько повествовательно и рассудочно.

Смена ритмов и похожа и не похожа на смену в «Элевзинском празднике». Задачи ее иные. У Жуковского — архитектурное построение на трех точках: начало — середина — конец, когда стих как бы находит свое высшее выражение в переходе к замедленному, торжественному амфибрахию, а ведущееся хореем повествование приостанавливается и уступает место гимну.

В «Последнем поэте» — именно перебой ритма, одна тема спорит с другой, восемь строк четырехстопного хорea сменяются восемью строками пятистопного ямба, ямб сменяется хореем, хорей — опять ямбом. Четные строфы — ямб, нечетные — хорей, так что если первая строфа ямб, то последняя хорей, и архитек-

турно стихотворение никак не завершается и не заканчивается. Здесь не здание, построенное из чередующихся элементов, а само чередование как явление, и спор между стихиями не завершен, структура стихотворения конфликтна. Завершенным может считаться только сюжет (назовем его условно судьбой последнего поэта), сюжет, представляющий этот спор стихий в какой-то момент, а самый спор, сам ряд чередований не закрыт.

Цивилизация и природа... В истории человеческой мысли не раз эти понятия сталкивались и служили выражением двух полярно противоположных состояний. В концепции Руссо, владевшей умами в эпоху французского Просвещения, цивилизация связана с появлением социального рабства, с владичеством социальных предрассудков. Природное, естественное состояние человека — свобода и добро. В России эти мотивы в каком-то новом качестве снова мелькнули у позднего Лермонтова («Валерик») и мощно прозвучат у Льва Толстого. Иначе говоря, в руссоистской традиции антитеза «природа — цивилизация» рассмотрена в социально-философском смысле. У Баратынского — и это характерно для русской мысли 30-х годов — она предстает и в своем гносеологическом аспекте. Цивилизация — сфера разума, она требует рационалистического познания и отношения к жизни. Природа — сфера органического бытия, источник интуитивного постижения истины. Интуиция — высшая форма познания. Она присуща наивному сознанию предков и утрачена людьми современного общества. Безусловно, эти мысли не были Баратынскому ни чужды, ни случайны для него. С различными вариациями они развиты во многих стихотворениях, относящихся ко второй половине 30-х годов и включенных в сборник «Сумерки». Знаменитые «Приметы» — стихотворение о непримиримом противоречии между рационалистическим познанием, умертвляющим живую гармонию мира, и знанием интуитивным, которым человек владел тогда, когда еще сам ощущал себя частицей природы.

Если попытаться проследить отзвуки «Элевзинского праздника» в поэзии Баратынского, то можно сказать, что «Последний поэт» как бы воспроизводит — хотя и полемически — общую структуру «Элевзинского праздника»: и тем, что философская проблема поставлена здесь крупным планом, и самой формой ритмического рисунка.

«Приметы» написаны таким же амфибрахией, какой видим в «Элевзинском празднике». Баратынский отказывается от прямого философского рассуждения. В отличие от классических баллад в «Приметах» нет развернутого сюжета. На первый взгляд это обычный поэтический монолог. Но сам выбор словесных красок обращает нас к знакомому и несколько условному миру русской баллады, стилизующей старину. Перед нами как бы в сжатом виде мелькают традиционные балладные мотивы: «Почуй беду над его головой, вран каркал ему в опасенье», «На путь ему, выбежав из лесу, волк...», «Чета голубиная, вея над ним,

блаженство любви прорицала». «Балладный колорит» усиливает и стих «Примет».

Б. В. Томашевский писал: «Жуковский ввел балладную строфу, являющуюся видоизменением немецкой балладной строфы. Балладная строфа построена главным образом на трехсложных размерах»<sup>2</sup>. Отметим, что примером такой трехсложной балладной строфы Томашевский выбрал именно строфу амфибрахическую. Похоже, что если трехсложник — самый балладный размер, то амфибрахий — самый балладный трехсложник.

Конечно, очень «балладно» звучит: «До рассвета поднявшись, коня оседлал знаменитый Смальгольмский барон...» (чередование строк трех- и четырехстопного анапеста). Но это ритм все же как будто переводной, и, пожалуй, оставался переводным едва ли не сотню лет, вплоть до стихотворения Блока «Петроградское небо мутилось дождем».

Иное дело — балладный амфибрахий. Достаточно вспомнить, что им написаны такие классические вещи, как «Песнь о вещем Олеге» и «Три пальмы».

Впервые Жуковский познакомил русского читателя с этим ритмом еще в 10-х годах. И уже в 1822 году появилась пушкинская «Песнь о вещем Олеге». Конечно, определение «романтическая баллада» далеко не исчерпывает всех сторон содержания этого пушкинского шедевра, но тенденции балладного стиха, силы стихии балладного амфибрахия находят здесь поистине классическое выражение.

В «Элевзинском празднике» амфибрахий начинает звучать как раз в тот момент повествования, когда несчастным, угнетенным своей дикостью людям является орел Зевса, чтобы увенчать усилия богини Цереры и вывести людей из варварства. Это тот же знакомый нам балладный амфибрахий — раскатистый, торжественный, но если и грозный, то не угрожающий. Говорят те же тайные, высшие силы, но сейчас они говорят благосклонно.

По Шиллеру и Жуковскому, человек достигает согласия с силами божества, природы, с силами собственной своей судьбы именно через культуру и цивилизацию: «В союз человек с человеком вступил и жизни познал благородство». Амфибрахий звучит гимном этому согласию.

В «Приметах» Баратынского, в сущности, речь идет о том же — о человеке и природе, разуме и чувстве, рациональном и интуитивном и об их взаимоотношении. Тематически эти стихи, как уже говорилось, прямо перекликаются с «Элевзинским праздником», а своей повествовательностью, рядом сюжетных и семантических моментов и особой серьезностью звучания они напоминают пушкинскую «Песнь о вещем Олеге»:

На путь ему, выбежав из леса, волк...  
Из темного леса навстречу ему...

<sup>2</sup> Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, стр. 469.

Баратынский словно бы проверяет качество торжественности, приподнятости амфибрахия «Элевзинского праздника» самым классическим, «амфибрахическим» амфибрахией в русской поэзии — всем драматизмом звучания «Песни о вещем Олеге», а через нее и стихией ранних романтических баллад самого Жуковского. И драматизм оказывается все-таки больше сродни стихии балладного амфибрахия, чем согласие и гармония.

Но балладный драматизм «Примет» — совсем особого качества. Предвещание, возмездие, исполнившееся предсказание, как известно, — излюбленные балладные мотивы. Тема взаимоотношения человека и сил природы в самом широком смысле слова, человеческой воли и судьбы обычно дается в балладе как драматическое столкновение, несущее гибель. Иррациональное выступает как рок, пугающий своей неотвратимостью. Но при самом пристальном внимании к иррациональному не признается ли уже самой постановкой вопроса какое-то отпадение человека от природы, существование пропасти, возникшей между ними? И сам эстетический эффект баллады не на том ли построен, что благополучному, «рациональному» человеку всячески стараются как можно ярче напомнить о существовании неведомого и непостижимого? Не потому ли эта ситуация всегда так драматична, что эффективнее всего напомнить об этом, показав гибель, крушение гордых замыслов и самонадеянных упований человека? Разъединение совершилось, человек уже сознает это — не потому ли так быстро наступает инфляция «эстетики испуга», и драматизм балладных ритмов и ситуаций становится шаблонным, а затем и забавным?

Как бы то ни было, сама стихия балладного амфибрахия — мрачная, грозная, даже зловещая стихия. А «Песнь о вещем Олеге» и лучшие баллады Жуковского едва ли покажутся шаблонными или забавными даже в наше время. В русской поэзии это такой же ясно звучащий голос рока, как «Евгений Онегин» — голос «всей русской жизни», а «Я помню чудное мгновенье» — голос любви.

Баратынский отказывается следовать сюжетному канону баллады. В «Приметах» трагизм не находит внешнего выражения в развязке. Никто не гибнет, ни над кем судьба не произносит своего приговора. Здесь уже следующая степень отъединения человека от жизни вселенной: все связи порваны. Человек не бросает вызова судьбе, не вступает в борьбу с ней. Он остается один.

Но чувство презрев, он доверил уму;  
Вдался в суету изысканий...  
И сердце природы закрылось ему,  
И нет на земле прорицаний.

Та сторона проблематики «Последнего поэта», которая родственна концепции, развернувшейся в «Приметах», «Предрас-

судке» и еще некоторых стихотворениях сборника «Сумерки», безусловно позволяет говорить о близости Баратынского к идеям Любомудров, с их шеллингианской теорией познания и романтической философией искусства. Вместе с тем отношения Баратынского с Любомудрами были сложными. Вопрос далеко не исчерпывается тем недостаточно ясным для нас эпизодом биографии Баратынского, который отразился в стихотворении «Коттерин» и, вероятно, также в стихотворении «Спасибо злобе хлопотливой». Известно, что литераторы, ратовавшие за создание серьезной философской «поэзии мысли», холодно, а иногда и вовсе пренебрежительно отзывались о творчестве Баратынского. Весьма показательны, в частности, суждения Шевырева о рассудочном характере поэзии Баратынского, высказанные в обзоре русской словесности за 1827 год<sup>3</sup>. Думается, немаловажную роль играл художественный антагонизм, коренное отличие поэтической системы Баратынского от поэтических принципов лирики Любомудров<sup>4</sup>. Но, безусловно, существенно и другое. То отношение к важной для шеллингианцев проблеме чувства и разума, интуиции и знания, которое выразилось в «Последнем поэте» и «Приметах», не было у Баратынского последовательной философской программой. В самом способе мышления Баратынского сильны оказались связи с рационалистической культурой просветителей. В нем жило стремление к гармонии и стихийная вера в способность искусства прояснить смутную и хаотическую сложность сознания эпохи («Болящий дух врачует песнопенье», «Толпе тревожный день приветен»). Обе эти тенденции (шеллингианская и просветительская) в поэтической системе Баратынского не сливались, не разрешались в компромиссе, они как бы отражали две одинаково реальные стороны действительности. Проблема оставалась открытой в поэзии Баратынского, чуждой доктринерству какой-либо философской школы.

В этой связи хотелось бы обратить внимание на известное стихотворение «Все мысль да мысль». Традиционное истолкование его как свидетельства враждебности Баратынского рационалистическому началу кажется односторонним. Заключительные строки как будто и вправду звучат упреком разуму:

Но пред тобой, как пред нами мечом,  
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

Но не следует забывать и другое: именно здесь, в этом стихотворении Баратынский утверждает, что аналитическое отношение к жизни, разум, мысль — органическое свойство поэзии как искусства слова. Напряженный трагизм стихотворения как раз и объясняется тем, что враждебные стихии предстают в жестоком

<sup>3</sup> «Московский вестник», 1828, ч. 7, стр. 70—71.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см. наши работы «Лермонтов и философская лирика 30-х годов». «Филологические науки», 1964, № 3 и «Лермонтов и романтическая лирика 30-х годов XIX века» (автореф. канд. дисс. М., 1967).

и неустрашимом столкновении, это исконная противоречивость, присущая самой природе явления.

Несмотря на то, что в целом любомудры недооценивали поэзию Баратынского, стихотворение «Последний поэт» было воспринято ими как выражение их собственной общественной и эстетической позиции. Оно увидало свет в первом номере «Московского наблюдателя», «журнала энциклопедического». Это издание призвано было продолжить направление «Московского вестника» и стать печатным органом формирующегося славянофильства.

«Последний поэт» напечатан рядом с программной статьей Шевырева «Словесность и торговля». Анализ основных положений этой статьи, определение ее места в литературно-общественной борьбе эпохи — вопрос сложный и выходящий за рамки настоящей статьи. Отметим только, что в ней есть суждения о поэзии, совершенно совпадающие с высказанными в «Последнем поэте»: «Поэзия одна не покоряется спекуляции... Почему же поэзия молчит среди этой осенней ярмарки? Потому, что только ее вдохновение не слушается расчета: оно свободно, как мысль, как душа»<sup>5</sup>.

И здесь мы приходим ко второму, чрезвычайно важному кругу проблем «Последнего поэта»: к вопросу о свободе творчества, о бескорыстном и утилитарном взгляде на искусство. Не только в стихотворении «Последний поэт», но и вообще для Баратынского эти проблемы связаны с мыслями о соотношении природы и цивилизации, интуиции и разума. В современности лишь искусству доступно интуитивное постижение мира. Эта шеллингянская идея, безусловно, близка Баратынскому. Ощущение родственной связи с природой, свободное и непредвзятое отношение к миру — приметы истинного художника. Таков идеальный поэт в прославленном стихотворении Баратынского «На смерть Гёте»:

С природой одною он жизнью дышал:  
Ручья разумел лепетанье,  
И говор древесных листов понимал,  
И чувствовал трав прозябанье;  
Была ему звездная книга ясна,  
И с ним говорила морская волна.

Таков и последний поэт. Здесь Баратынский еще более оттеняет черты детски бескорыстного, наивного отношения поэзии к миру и вместе с тем — трагическую обреченность свободного, «бесплезного» дара в торгашеском мире:

Исчезнули при свете просвещения  
Поэзии ребяческие сны.

В статье 1842 года Белинский, увлеченный идеей прогресса, поступательного движения человеческого общества, обрушит на эту концепцию Баратынского поток гневных осуждений. «Итак,

<sup>5</sup> «Московский наблюдатель», 1835, ч. 1, стр. 19—20.



поэзия и просвещение — враги между собою? Итак, только невежество благоприятно поэзии?

...Как жаль, что люди не знают языка, например, птичьего: какие должны быть удивительные поэты между птицами. Ведь птицы не знают глубоких страданий — их страдания мимолетны, и они целят их не только легкомыслием, но даже и совершенным бессмыслием, что для поэзии еще лучше; а о науках птицы и не слыхивали, стало быть, и понятия не имеют о пустоте и суете наук; что же касается до незнания — птицы ушли дальше его, — они пребывают в решительном невежестве...» (VI, 467—468).

Но в 1834 году, то есть одновременно с Баратынским, уже автором «Последнего поэта», Белинский писал: «Какое же назначение и какая цель искусства?.. Изображать, воспроизводить в слове, в звуке, в чертах и красках идею всеобщей жизни природы: вот единая и вечная тема искусства!» (I, 32). Это — «Литературные мечтания». Белинский сочувственно цитирует «На смерть Гёте» Баратынского. И далее читаем: «...поэзия не имеет цели вне себя». Что это — случайное, временное заблуждение великого критика? Конечно, нет. Вспомним еще цикл стихотворений о поэзии, созданный в 30-е годы Пушкиным, его журнальную полемику этого времени. Все это не «ошибки» великих людей, а четко выраженный этап в истории русской передовой общественной мысли. В этом же ряду стоит и стихотворение Баратынского.

Идейное родство «Последнего поэта» с пушкинским циклом 30-х годов о поэзии уже отмечалось. Однако, рассматривая все эти стихотворения вне связи с литературной и общественной борьбой эпохи, некоторые исследователи видят в них лишь выражение шеллингианских воззрений на искусство. Между тем, если влияние Шеллинга прямо и со всей полнотой сказалось в концепции теоретика Любомудров Шевырева, то в формировании воззрений Пушкина эта философская традиция, видимо, вовсе не играла роли. Вернее предположить, что пушкинские взгляды на свободу творчества, на утилитарную «полезность» и подлинную общественную роль искусства в жизни были результатом самостоятельных размышлений поэта, итогом его собственного трудного жизненного опыта литератора-профессионала.

В «Литературных мечтаниях» Белинский иронически рассуждает о современном «смирдинском периоде русской литературы». «Словесность и торговля» — так ставит проблему Шевырев. Пушкин раньше других почувствовал наступление новых отношений, еще в 1824 году:

Наш век торгаш, в сей век железный  
Без денег и свободы нет.

Поэт приходит к мысли:

Не продается вдохновенье,  
Но можно рукопись продать.

Зато уж свое право на свободное вдохновение Пушкин будет отстаивать с настоящей страстью.

Как известно, в 30-е годы широкое распространение получила прагматическая теория «полезности» искусства в смысле его мелкой поучительности, так называемой «нравственности». Журналистика булгаринского толка, поддерживаемая официальными кругами, рьяно устремилась на защиту этой «нравственности». Против тирании подобных поборников «нравственной» литературы восстали все крупные русские писатели. Эта борьба нашла выражение и в остро полемических стихотворениях Пушкина<sup>6</sup>, и в его журнальных выступлениях. В 1831 году в «Телескопе» Пушкин пишет: «В самом деле, любезные слушатели, что может быть нравственнее сочинений г. Булгарина? Из них мы ясно узнаем: сколь не похвально лгать, красть, предаваться пьянству, картежной игре и тому под.»<sup>7</sup>.

В том же году выходит и предисловие к «Наложнице» Баратынского, серьезная попытка развенчать теорию «нравственности» и противопоставить ей требование «истинности» в литературе.

У Пушкина:

И толковала чернь тупая:

Зачем так звучно он поет?  
Напрасно ухо поражая,  
К какой он цели нас ведет?  
О чем бренчит? Чему нас учит?  
Зачем сердца волнует, мучит,  
Как своенравный чародей?  
Как ветер песнь его свободна,  
Зато как ветер и бесплодна:  
Какая польза нам от ней?

«Последний поэт» продолжает тему пушкинского стихотворения «Поэт и толпа» в новом лирическом жанре социальной фантастики. Столкновение перенесено в будущее, где продолжены и доведены до логического завершения те общественные тенденции, которые Баратынский с горечью видит в современном «железном веке». Поэтому судьба художника у Баратынского страшнее и безнадежнее. У Пушкина Поэт провозглашает свою независимость от тупой черни: «Подите прочь — какое дело Поэту мирному до вас!». У Баратынского Поэт обречен на гибель.

\* \* \*

«Последний поэт» — одно из прославленных стихотворений Баратынского. В памяти современного читателя оно, вероятно,

---

<sup>6</sup> Эта тема достаточно подробно раскрыта пушкинистами.

<sup>7</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти томах, т. XI. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 207.

прежде всего вызывает формулу, которой Баратынский определил свой «железный век» с точностью, почти столетие не вызывавшей сомнений. Если думать об этом стихотворении как о явлении русской культуры, то, может быть, и не так уж важно помнить о всех связях и ассоциациях с давно отгремевшими спорами того времени. Но чтобы судить по нему о пути самого Баратынского, о том месте, которое поэт занимал в литературно-общественной борьбе своего времени, необходимо видеть это стихотворение в верном историко-литературном ряду.

«Последний поэт» — стихотворение, современное «Литературным мечтаниям» Белинского. Тогда мысли, развитые в «Последнем поэте», находились в кругу идей самого Белинского. Восемь лет, протекшие со времени создания «Литературных мечтаний» до статьи Белинского о Баратынском 1842 года, срок огромный. Все переменялось в расстановке сил, а следовательно, и в конкретных оценках. Белинский столь сурово осудил «Последнего поэта» уже в эпоху формирования эстетики «натуральной школы».

Современному исследователю нужно помнить и об особом жанре этого стихотворения — о жанре социальной фантастики, дающем право на гиперболу и заострение, и о его непосредственном историко-литературном окружении. Нужно вспомнить о поисках и колебаниях русской общественной мысли середины 30-х годов, о противоречивости поэзии Баратынского, о борьбе лучших деятелей русской культуры за независимость искусства от корыстного «социального заказа» официальных кругов. И тогда это замечательное стихотворение не только не будет нуждаться в оправдании и извинительных оговорок, но займет достойное место в ряду произведений, наиболее бескомпромиссных по отношению к реакционным тенденциям своей эпохи.

**Н. К. ПИКСАНОВ**

## **«ГОРЕ ОТ УМА» И МОСКОВСКИЕ ПОЭМЫ БАРАТЫНСКОГО**

Неизвестно точно, когда встречались лично Грибоедов и Баратынский и были ли даже они знакомы. Впервые встретиться они могли только в ноябре—декабре 1823 года в Москве, когда Баратынский приезжал туда в отпуск, а Грибоедов жил там, обрабатывая «Горе от ума». Но ни в письмах, ни в мемуарах о том времени мы не находим указаний на встречу двух поэтов. Потом они могли бы встретиться в июне—июле 1824 года в Петербурге, где одновременно оба жили, но мы опять не располагаем данными об их встречах. Летом 1825 года Баратынский вновь жил в Петербурге, но Грибоедов уже уехал в Киев. Трудно допустить встречи двух писателей в 1826 году, когда Грибоедов проезжал через Москву и жил в Петербурге в месяцы своего ареста и после него. В 1828 году, когда Грибоедов приезжал с Туркманчайским договором в Петербург, Баратынский там уже не жил.

В прежних изданиях Баратынского печаталось стихотворение «Взгляни на холодный сей» (1825 г.) с заглавием «Надпись к портрету Грибоедова»; содержание дает основание догадываться, что автор знал в жизни лицо, изображенное на портрете («в нем жизни нет, но как на нем бывших страстей заметен след»). Однако в академическом издании Баратынского это заглавие снято, так как в рукописях «отсутствуют указания на то, что надпись имеет какое-нибудь отношение к А. С. Грибоедову».

Из осторожности не будем утверждать, что Грибоедов и Баратынский никогда, нигде, даже на короткое время, лично не встречались. Но если личные встречи (или встреча) и бывали, это было мимолетно и не оставило следа в биографических материалах. Это совсем не похоже на встречи Баратынского с Дельвигом, Пушкиным, Кюхельбекером.

Другое дело встречи литературные, творческие.

Баратынский начал печататься в 1819 году, стало быть, мог как профессиональный литератор интересоваться ранними произведениями Грибоедова, до «Горе от ума» попадавшими в печать или на сцену. Правда, в биографической литературе о Баратынском мы показаний об этом не встречаем. Да и Грибоедов тогда не был на виду как писатель. Однако «Горе от ума», наверно, стало известно Баратынскому в списках еще в 1824 или в 1825 году<sup>1</sup>, когда комедия шумела в петербургских литературных кругах и вокруг нее разгорелась журнальная полемика (после публикации в «Русской Талии»).

Баратынский должен был близко заинтересоваться грибоедовской комедией не только как все его современники, но и по особым, для него творчески существенным мотивам. До 14 декабря 1825 года Баратынский сближался с людьми, вращающимися на декабристской периферии. Правда, сам Баратынский, переживший в юности глубокое нравственное потрясение, еще не оправился от него и сторонился активной общественной деятельности. Но к своим современникам, к молодому поколению декабристской поры, он обращался с воодушевленным призывом:

Надейтесь, юноши кипящие!  
Летите: крылья вам даны!  
Для вас — и замыслы блестящие,  
И сердца пламенного сны!

Поэтому гражданский лиризм Чацкого был Баратынскому поэту знаком и близок.

Затем, перебравшись на жительство в Москву и женившись там (1826 г.), Баратынский неизбежно вовлекся в изучение московского барского общества, изображенного в «Горе от ума». Любопытно, что в бытовом кругу Баратынский попадал в положение, до какой-то степени похожее на положение друга Чацкого Платона Михайловича Горича, который сам себя определяет как: «Московский житель и женат» и не находит сил сопротивляться властной жене и фамусовскому обществу, к которому относится, однако, критически. После двух лет супружеской жизни в Москве Баратынский пишет (в 1828 г.) своему другу Н. В. Путяте: «Я теперь постоянный московский житель. Живу тихо, мирно, счастлив моей семейственной жизнью, но, признаюсь, Москва мне не по сердцу. Вообрази, что я не имею ни одного товарища, ни одного человека, которому мог бы сказать: помнишь? с кем бы мог потолковать нараспашку. Это тягостно. Жду тебя как дождя майского. Здешняя атмосфера суха, пыльна невероятно».

Такая оценка барской Москвы близко напоминает суждения о ней Грибоедова. Так, в письме к С. Н. Бегичеву от 5 сентября

---

<sup>1</sup> В письме к Н. В. Путяте (начало 1825 г.) Е. А. Баратынский просит прислать «Горе от ума».

1818 года Грибоедов пишет: «Мы сюда приехали третьего дни... Здесь для меня все ново и, следовательно, все еще приятно, соскучиться не успею, потому что через три дни отправляюсь... «Притворную неверность» играют и как играют! Кокошкин вчера передо мною униженно извинялся, что прелестные мои стихи так терзают, что он не виноват: его не слушают. Было бы что слушать. Вчера меня залобызали в театре миллион знакомых, которых ни лиц, ни имен не знаю... Медведева здесь — прехорошенькая, я ей вчера в Сандрильоне много хлопал, здешние Готентоты ничему не аплодируют, как будто на перекоп Петербургским... Ты жалуешься на домашних своих казарменных Готентотов; это — участь умных людей, мой милой, большую часть жизни своей проводить с дураками, а какая их бездна у нас!»<sup>2</sup>.

С 1825 года, то есть с года первого (неполного) опубликования «Горя от ума», Баратынский занят созданием и перестройками двух поэм-повестей, где изображает московское общество: «Бал» (1825—1828 гг.) и «Наложница» (1829—1830 гг.), в переработанной редакции — «Цыганка» (1842 г.). Для Баратынского это было не просто созданием двух очередных произведений в привычном стиле и готовом творческом методе. Нет, в работах над московскими поэмами осуществлялся переход от элегического стиля, от романтики к стилю реалистическому с заметным уклоном в психологический реализм. Разумея себя самого, Баратынский писал в 1828 году:

Старательно мы наблюдаем свет,  
Старательно людей мы наблюдаем.

Без дальних объяснений понятно, какое огромное значение получило в таких условиях «Горе от ума» в творческом сознании Баратынского. После сопоставления двух его поэм с драмой Грибоедова получаем все основания утверждать, что «Горе от ума» оказало влияние на Баратынского.

Было бы поверхностно и бесплодно разыскивать такие влияния в буквальных заимствованиях, в воспроизведении тех или иных персонажей, в повторении одинаковых бытовых сцен, в сюжетной близости и т. п. Такие совпадения еще не всегда являются влияниями. При отсутствии внешних сближений влияние может быть существенным, органичным, проявляясь в усвоении общих приемов художественного метода, в языке, образах, эмоциональности, идейности и т. п.

В поэмах Баратынского не найдем заимствованных из «Горя от ума» отдельных словечек или фраз, или, если и находим, то они случайны, вроде двух стихов в «Наложнице» о цыганке Саре:

Она по стульям, по столам  
С живыми кликами скакала.

---

<sup>2</sup> А. С. Грибоедов. Полн. собр. соч. в трех томах, т. III. Пг., 1917, стр. 130—131.

(Ср. в «Горе от ума» слова Чацкого: «Играем и шумим по стульям и столам».) Нет здесь ни Молчалина, ни Лизы, ни Скалозуба, ни Загорецкого или Репетилова. С большой натяжкой можно сопоставлять воспитателя Веры Волховской, ее дядю, большого московского барина, с Фамусовым. Соотношение главных героев и героинь — совсем иное; чем в «Горе от ума». Но вот, когда в поэме «Бал» Баратынский изображает московский бал, он неизбежно сближается с «Горем от ума»:

Зимой у них за пиром пир.  
Ношу ли фрак я иль мундир,  
Женат ли я, хочу ль жениться, —  
Мне всякий рад.  
...Обширный зал; с высоких хоров  
Гудят смычки; толпа гостей;  
С приличной важностию взоров,  
В чепцах узорных, вычурных,  
Ряд пестрых барынь пожилых  
Сидит. Причудницы, от скуки,  
То поправляют свой наряд,  
То на толпу, сложивши руки,  
С тупым вниманием глядят.  
Кружатся дамы молодые,  
Не чувствуют себя самих...  
Меж тем и в лентах и в звездах,  
Порою с картами в руках,  
Выходят важные бояры,  
Встав из-за ломберных столов,  
Взглянуть на мчащиеся пары...

Гораздо существеннее, что в обеих поэмах Баратынский ставил перед собой ответственную задачу — изобразить сложные женские характеры. В истории русской психологической повести эти опыты Баратынского не могут быть забыты. Образ мятущейся, внутренне противоречивой княгини Нины в поэме «Бал», трогательный образ юной девушки Веры Волховской, напоминающей княжну Мэри в «Герое нашего времени», наконец образ цыганки Сары в «Наложнице», с ее неразделенной любовью, с ее оскорбленной гордостью, — все эти три женские образа разработаны Баратынским в том же методе психологического реализма, что и образ Софьи Фамусовой, прекрасно раскрытый в своей сложности и правдивости Гончаровым в статье «Миллион терзаний».

Останавливают на себе внимание и два мужских образа: Арсений в поэме «Бал» и Елецкий в «Наложнице». Здесь разрабатывается та же очередная проблема художественного творчества: психологический реализм. Сложна и противоречива душевная история Елецкого, воспитанного, как и Чацкий, в фамусовской Москве.

Сначала  
Являлся в вечер на три бала...  
...Согласно с общим заведеньем,  
К дядьям и к теткам с поздравленьем  
И в Рождество, и в Новый год  
Скакал с прихода на приход.

Затем наступил кризис, как у Чацкого:

Но волей полной насладиться  
Алкал безумец молодой,  
И вскоре начал он томиться  
Пределов светских теснотой.  
Ему в гостиных стало душно:  
Ему досадно и смешно  
В них показалось одно,  
Другое глупо, третье скучно.

Елецкий

Одушевлен в речах своих  
Враждою к мнимым предрассудкам,  
Подвергнул дерзновенным шуткам  
Он все святое для других.

Но герой Баратынского не удерживается на высоком уровне Чацкого.

Развратных, своевольных правил  
Несчастный кодекс он составил.  
...Между буянов и повес  
Житьем он новым зажил вскоре.

Как и Чацкий, потом

С Москвой и Русью он расстался,  
Края чужие посетил,

но иначе, чем герой Грибоедова:

Там промотался, проигрался  
И в путь обратный поспешил.

Однако его душа была

Причастной лучших вдохновений.

С взятой в дом наложницей цыганкой Сарой он держится достойно, великодушно. Но увлекается пленительной светской девушкой Верой Волховской, и это могло бы стать началом его нравственного возрождения.

Диалоги Елецкого и Веры отлично драматизированы, и мы невольно сближаем их с диалогами Чацкого и Софьи. Отношения между Елецким и Верой, конечно, иные, чем между Чацким и Софьей, но психологический метод обоих авторов одинаков — реалистический.

Как тесно сближается Баратынский с Грибоедовым, особенно ясно из одного эпизода. В решающем объяснении с Верой Елецкий добивается, любит ли она его. Возволнованная опасностью, что ее воспитатель — дядя «будет сей же час» и зная, что Елецкий связан с цыганкой Сарой, Вера уклоняется от прямого ответа, хотя и любит Елецкого:

Оставьте до другого дня,  
Я умоляю вас, подите!

Тогда Елецкий, оскорбленный такой уклончивостью, разражается монологом:

Я ль слышал вас? и не во сне!  
Я не любим... Зачем же мне



Давно вы это не внушили?  
Своей холодности зачем  
Вы мне тотчас не показали?  
Зачем, скажите, мне внимали  
Вы так приветно между тем?  
...Признайтесь: вы играли вволю  
Моей безумною душой!  
Кто б мог подумать! в ваши лета!  
Мою любовь мне не забыть; —  
Желал бы я ее предмета  
Не презирать. Но, так и быть!  
Прощайте!

Вся сцена объяснения Елецкого и Веры напоминает диалог Чацкого и Софьи в начале третьего действия и последний монолог Чацкого:

Потом  
От сумасшествия могу я остеречься,  
Пущусь подалье — простыть, охолодеть,  
Не думать о любви...  
...Зачем меня надеждой завлекали?  
Зачем мне прямо не сказали,  
Что все прошедшее вы обратили в смех!  
...Довольно!.. с вами я горжусь своим разрывом.

Сама ритмика, стилистика, риторическое построение монолога Елецкого, пунктуация близки к речи Чацкого. Но еще ценнее родственность психологических черт. Как и Чацкий, в порыве безответного увлечения Елецкий начинает упрекать любимую девушку в том, в чем она невиновна.

Чацкий:

Зачем меня надеждой завлекали?  
Зачем мне прямо не сказали?

Елецкий:

Своей холодности зачем вы мне тотчас не показали?  
Все прошедшее вы обратили в смех!  
Вы играли вволю моей безумною душой!

Чем-то родствен душевно Чацкому и герой поэмы «Бал» Арсений.

Следы мучительных страданий,  
Следы печальных размышлений  
Носил он на челе; в очах  
Беспечность мрачная дышала,  
И не улыбка на устах, —  
Усмешка праздная блуждала.  
Он незадолго посещал  
Края чужие: там искал,  
Как слышно было, развлечения.  
И снова родину узрел.  
Но, видно, сердцу исцеленья  
Дать не возмог чужой предел.  
...Он в разговоре поражал  
Людей и света знаньем редким,  
Глубоко в сердце проникал  
Лукавой шуткой, словом едким.

...И сколько ни был хладно-сжатым  
Привычный склад его речей,  
Казался чувствами богатым  
Он в глубине души своей.

Следует признать, что оба героя Баратынского — и Арсений, и Елецкий — не поднимаются до уровня социально-политического содержания и значения образа Чацкого. Здесь неизбежно сказались и все различие в общесоциальном положении и стремлениях самих авторов. Герои Баратынского замкнуты в кругу личной интимной психологической драмы. Тем не менее родственность психического склада образов-персонажей и психологический метод их раскрытия сближают «Горе от ума» и две московские поэмы Баратынского.

Не надо преувеличивать. В интересах историко-литературной перспективы необходимо сказать, что Баратынский учился не только у Грибоедова, но и у Пушкина в «Онегине». Бросается в глаза сходство сцены Татьяны в «Онегине» со сценой княжны Нины и ее мамушки. Черты московского барского общества в поэмах Баратынского сближаются с подобными же чертами в седьмой главе «Онегина». Характеры героинь, княгини Нины и особенно Веры Волховской по приемам психологической разработки сближаются с образом Татьяны. Герой поэмы «Бал», Арсений в своей настроенности близок Онегину, вернувшемуся в свет после скитаний.

Однако не следует забывать того существенного факта, что «Горе от ума» было целиком в распоряжении Баратынского в 1825—1826 годах, а «Онегин» появлялся в печати отдельными главами в течение многих лет, и в 1828 году, когда была закончена первая редакция «Бала», последняя глава «Онегина» еще не была известна Баратынскому. Существенно, что первые 200 стихов поэмы «Бал» были написаны в марте 1825 года. А ведь образ Арсения уже совершенно очерчен в стихах 169—196. Поэтому вероятнее влияние на него образа Чацкого.

В конце концов, существенно не столько то, что Баратынский испытал прямое воздействие того или иного образа или эпизода в двух произведениях — Грибоедова и Пушкина, сколько то, что реалистический метод двух великих писателей-соратников получал поддержку и применение одновременно и вслед за ними у такого одаренного поэта, как Баратынский.

**Н. А. ГУЛЯЕВ**

## **О ФОРМАХ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ**

Эстетики и литературоведы заметно продвинулись вперед в решении ряда сложных вопросов теории романтического искусства. Но, естественно, не все загадки разгаданы, многие проблемы остаются дискуссионными и ждут своего исследования. В частности, нет единства мнений о хронологических границах романтизма, о том, является ли он детищем исключительно XIX века или возможно его появление в другие исторические эпохи, в иных, но все же сходных общественных условиях.

Сторонники хронологической локальности романтизма мотивируют свою точку зрения весьма существенными соображениями. Они напоминают о социально-исторической обусловленности произведений искусства, о том, что литературные течения, школы и т. д. возникают под воздействием строго определенных исторических причин, что они сходят со сцены, когда обстановка меняется, и возрождение их уже невозможно, ибо нельзя дважды войти в одну и ту же реку.

Этот взгляд применительно к романтическому искусству последовательно проводился профессором А. Н. Соколовым. «Если романтизм, — писал ученый, — возникает в определенных социально-исторических и идеологических условиях и становится их художественным выражением, то он не может возникнуть в других общественных и идейных условиях. Это положение можно признать аксиомой, забываемой теми, кто ищет романтизм везде и всюду. Изменились условия — изменилась и литература. Ни в истории, ни в литературе не может быть возвращения к прошлому. Историческое движение происходит не по кругу, а по спирали, поступательно. Не может вторично возникнуть в русской и во всякой другой литературе то же самое романтическое направле-

ние. Романтизм ушел в историю, уступив свое место победителю-реализму»<sup>1</sup>.

В известном смысле это положение в самом деле следует признать аксиоматическим. Одно и то же явление, действительно, дважды не повторяется, оно уникально в своей сущности. Было бы нелепо, скажем, в XX веке ожидать возрождения поэзии Жуковского или Байрона в том виде, в каком она существовала в свое время.

Подобная точка зрения — результат глубокого исторического подхода к изучению литературного процесса, и А. Н. Соколов не раз демонстрировал его в своих трудах по истории русской литературы.

Однако самый строгий историзм не должен служить препятствием к типологическому исследованию литературных явлений. Конечно, дважды, если не верить в мистическую теорию о переселении душ, один и тот же романтик на свет появиться не в силах, но вполне может появиться в силу родственных исторических условий писатель сходный с ним по строю своих мыслей и чувств. В истории реализма такие факты наблюдаются часто, и никто им, как будто, не удивляется. Шекспир жил в позднем средневековье, Дидро — в XVIII веке, в период кризиса феодально-монархической системы, И. С. Тургенев — при крепостном строе, Шолохов творит в условиях социалистической действительности. Все эти художники яркие, неповторимые индивидуальности, глубоко различны по своим собственно политическим и эстетическим убеждениям, но тем не менее все они реалисты. В их воззрениях и художественном мышлении есть сходные типологические черты. Если бы их не было, прервалась бы цепь преемственности реалистических традиций, стало бы невозможно говорить о реализме как типологическом явлении.

В связи с этим становится непонятно, почему исследователи, не ограничивающие существование реалистического искусства узкими временными рамками, начинают занимать иную позицию, как только речь заходит о романтизме. Может быть, потому, что романтические течения за пределами XIX века и внутри него назывались иначе (символизм, экспрессионизм, футуризм и т. д.)? Но ведь это чисто формальный момент. Важно не то, как себя именует писатель или литературное направление, а то, что они собой представляют по своему объективному содержанию.

И «победитель-реализм» и «побежденный романтизм» должны изучаться, исходя из одних и тех же научных, методологических принципов. Если одному «разрешается» существование в различных исторических формах, то почему, спрашивается, то же самое «запрещается» другому? В действительности романтическое искусство так же, как и реалистическое, явление исторически р а з -

---

<sup>1</sup> А. Н. Соколов. К спорам о романтизме. Сб. «Проблемы романтизма». М., «Искусство», 1967, стр. 37.

в и в а ю щ е е с я. Меня свою общественную направленность, но сохраняя типологические черты, оно жило в самые различные исторические эпохи. Никто, например, не отрицает того, что и в творчестве Шекспира были произведения романтического характера («Буря», «Зимняя сказка» и др.). Много веков спустя, в недалеком прошлом в романтическом ключе писал Блок, поэты «Кузницы». В понимании общественных процессов между ними и Шекспиром, разумеется, дистанция огромного размера, что, однако, не исключает наличия в их взглядах и художественном мышлении определенной типологической общности. ;

Романтиков разных эпох и народов сближает романтическая концепция жизни. Все они безотносительно к содержанию своих идеалов и идей резко отрицательно относились ко всему материальному, общественному, возвеличивали духовное, видя в нем единственный источник социального, исторического прогресса. Подобные тенденции в воззрениях писателей романтической настроенности явились реакцией на феодально-крепостнические и буржуазные порядки, где человек оценивался по материальному, а не по духовному богатству, где все социальные институты были направлены на подавление духовной свободы личности. Отсюда мечты мыслителей романтического типа об асоциальном существовании, их ненависть к порабощающим условиям аристократического и буржуазного быта. Конечно, с наибольшей силой все эти черты романтического мировосприятия проявились в начале XIX века, когда феодально-крепостническая система вошла в полосу серьезного кризиса, когда в странах Западной Европы утвердился капитализм, но почему они не могли обнаружиться раньше? Разве отрицательные стороны общества, основанного на частной собственности, на угнетении народа, на подавлении духовного материальным не имели места в средние века, в XVI—XVIII столетиях и т. д.?

Романтики стремятся освободить художника от власти матери, от социальных оков, предоставляют ему право творить свободно, руководствуясь лишь велениями своего духа и вдохновения. Ту же самую свободу они предоставляют своему романтическому герою, как бы приподнимая его над историей и выключая из социальных связей. Отсюда проистекают свойственные искусству романтизма особые способы построения образа и всех элементов художественной формы. Разумеется, романтики с различной степенью глубины критикуют современное им общество, различны их идеалы. Одни из них идеализируют патриархальный строй жизни, другие смотрят в социалистическое будущее, но тем не менее все они сходятся по типу своего мировоззрения, которое, давая романтическое направление их художественному мышлению, определяет тип их творчества.

Следовательно, романтизм в его типологическом значении реально существует как определенный тип творческой деятельности, свойственный писателям романтической настроенности самой раз-

личной идеологической ориентации. Он свойствен и Жуковскому, и Лермонтову, и Байрону, и Саути, и Блоку, и Бальмонту и проявляется не в конкретном содержании их произведений (оно чрезвычайно разнообразно), а в самом принципе творческой работы. Вне зависимости от своих убеждений все романтики, исходя из идеи всемогущества духа, стремятся выйти из подчинения материального мира и создавать произведения, выражающие прежде всего их мысли, переживания, отношение к действительности. В превеличении роли субъективного начала в жизни, в творческом процессе состоит как раз типологическая черта романтического мировоззрения.

Характерный для романтиков тип творческой деятельности конкретно обнаруживает себя как стилевое единство их творчества. У всех писателей романтической направленности таланта наблюдается господство субъективного над объективным, которое дает себя знать не только в содержании, в общем пафосе их произведений, но и в их форме (в построении образа, в сюжете, в композиции, в языке и пр.). Разумеется, общественный смысл романтических идей может быть прямо противоположен, но этот вопрос уже выходит за пределы романтической типологии.

Нередко приходится слышать, что нет романтизма «вообще», существующего помимо национальных литератур. Это бесспорно, но верно также то, что существует романтический тип творчества, получающий конкретное выражение в романтическом стиле (в широком смысле слова). Именно стилевая общность, проявляющаяся в едином принципе творческой работы, позволяет видеть в романтизме его типологическое начало.

Тип творчества — не эфемерное понятие, не фикция. Как определенная эстетическая категория и закономерность он выводится путем сравнения из множества произведений писателей-романтиков. В нем, как и во всяком обобщении, находят свое воплощение самые общие признаки целого ряда однородных явлений, но в него не входят их особенные черты. За его пределами остается все индивидуально неповторимое, что характерно для творческой деятельности отдельных художников романтического образа мыслей. Тип творчества родствен по своей функции художественному методу, но не идентичен ему. Это понятие более емкое, чем понятие «художественная методология». Обобщение здесь покоится на более широкой фактологической основе и, следовательно, более абстрактно в своей сущности.

Исследователи, заключающие романтизм в тесные рамки первой половины XIX века и тем самым рассматривающие его по существу как явление статичное, не имеющее ни прошлого, ни будущего, обычно говорят о едином романтическом методе, сводя его лишь к способу художественного воспроизведения действительности. И это вполне естественно. Стоит только включить в «художественную методологию» мировоззрение (а оно является ее стержнем), то сразу же станет очевидным, что нельзя подводить под

одну «методологическую крышу» таких разных по идеологическим устремлениям и эстетическим интересам писателей, как Жуковский и Рылеев, Новалис и ранний Гейне, Шатобриан и Гюго. Опять-таки бросается в глаза «несправедливость», допускаемая по отношению к романтизму. Почему в пределах реалистического типа мышления признается законным существование нескольких художественных методов (реализм Возрождения, реализм просветительский, реализм критический, реализм социалистический), а все богатейшее и необычайно сложное романтическое искусство пытаются подвести под один «методологический ранжир»? На каком основании? Еще раз хочется напомнить: и реалисты и романтики должны изучаться с одних и тех же методологических позиций.

Художественный метод — типологическая общность меньшей емкости, чем тип творчества. Он охватывает своим влиянием писателей не разных стран и народов, а писателей одной нации, одной исторической эпохи, родственных по типу мировоззрения и художественного мышления. Во всяком случае, прогрессивные и регрессивные романтики слишком различны в своих общественно-политических и эстетических идеалах, чтобы их можно было считать сторонниками одной «художественной методологии».

Художественный метод — понятие конкретно-историческое. Его главное отличие от типа творчества состоит в том, что при его определении учитывается не только форма деятельности художника, но и ее содержание, ее направленность на решение определенных идейно-эстетических задач. При отнесении писателя к тому или иному методу недостаточно констатации того факта, что им отдается предпочтение объективному или субъективному моменту в творческом процессе. Тут решающее слово принадлежит характеру его идей, их социальной, классовой сущности. Поэтому неслучайно метод всегда выступает в обществе с прилагательным в определительной функции (просветительский реализм, прогрессивный или революционный романтизм и т. д.), которое точно указывает, за какие идеалы борются писатели, придерживающиеся той или иной «художественной методологии».

Тем не менее, художественный метод — понятие все же типологическое. Художники, им руководствующиеся, не абсолютно совпадают в своих идейных и эстетических взглядах. В русский критический реализм входят и Пушкин, разделявший идеи дворянской революционности, и революционер-демократ Салтыков-Щедрин, и Л. Толстой, перешедший на позиции патриархального крестьянства, и Достоевский, веривший в спасительную роль русской православной церкви, и многие другие. Ясно, что если принимать во внимание все различия в убеждениях критических реалистов, то от критического реализма как единого целого ничего не останется. Точно так же между Пушкиным, Салтыковым-Щедриним, Л. Толстым и Достоевским нет полного художественного единомыслия. Все они глубоко оригинальны в своих творческих исканиях.

В этой ситуации понятия «тип мировоззрения» и «тип художественного мышления» оказываются просто спасительными. Только благодаря им удается удержать творчество критических реалистов в границах «методологической» общности.

Несмотря на серьезные расхождения, во взглядах Пушкина, Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого и Достоевского все же имеются также типологические черты. Все эти писатели были гуманистами, демократами, патриотами, противниками буржуазного индивидуализма и хищничества. Любовь к человеку, к народу, к родине, мечты о свободном общественном строе давали им возможность создавать реалистически правдивые, остро обличительные произведения. Точно так же есть определенные точки соприкосновения и в их эстетических представлениях. Все они разделяли мысль об обусловленности искусства жизнью, боролись за его общественное служение, стремились творить объективно и т. д.

Примерно такая же картина наблюдается и в сфере романтизма. Хорошо известно, что как прогрессивные, так и регрессивные романтики далеко не идентичны в своих воззрениях. Например, Байрон и Шелли. Революционность того и другого вне сомнения, но Шелли был революционером с головы до пят, страстным лоборником социализма, в то время как Байрон при всем своем вольнолюбию нередко склонялся к индивидуализму: «Я всякой тирании враг заклятый, хотя бы и царили демократы», и недаром Маркс считал возможным его идейное перерождение.

Не во всем поэты совпадали также в художественном отношении. Поэзия Шелли более отвлеченна и символична, в ней меньше социальной конкретности и исторической определенности, чем в творчестве Байрона. Следовательно, в пределах одного художественного метода обоих английских романтиков удерживает лишь известная, но не полная общность мировоззренческих и художественных позиций.

Каждой «художественной методологии» соответствует свой стиль, обладающий своими параметрами, своей емкостью. Вполне понятно, что в произведениях писателей романтического образа мыслей, входивших в одно литературное направление или тем более течение в рамках одной национальной литературы больше общих стилевых признаков, чем в творчестве романтиков, живших в разное время и в разных странах.

Вполне законно говорить и об индивидуальном методе писателя, хотя многие ставят под сомнение правомерность существования этой категории. Каждый подлинный художник имеет свои принципы творческой работы, отражающие особенности его мировоззрения и художественного мышления. Они заключают в себе много индивидуально неповторимого, но в них же есть то общее, что сближает художника с его идейными и эстетическими единомышленниками. Пушкин отличен от Гоголя, Жуковский от В. Одоевского, но в их убеждениях есть сходное, что позволяет их считать реалистами и романтиками определенного типа. Индивиду-



альный метод также может (но не обязательно) содержать элементы типологии. Часто бывает, что произведения, созданные одним и тем же писателем, настолько непохожи друг на друга, что требуется большая наблюдательность, чтобы установить наличие между ними определенного «методологического сходства». Достаточно сравнить «Домик в Коломне» с «Медным всадником» или «Графа Нулина» с «Полтавой», чтобы в этом убедиться. Неоднородно и творчество романтиков. Лермонтов одновременно пишет «Мцыри» и «Героя нашего времени», ранний Горький, развитие которого протекало в романтическом русле, создает в 90-е годы «Песнь о соколе» и «Лишние люди», «Старуху Изергиль» и «Супругов Орловых», между которыми чувствуется существенная разница. То же самое можно сказать о «Вечерах на хуторе близ Диканьки». В них входит наряду с рассказами, овеянными светлой романтикой («Майская ночь», «Сорочинская ярмарка», «Ночь перед рождеством»), «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», где поэтическим нервом является осмеяние пошлых существвателей. Тем не менее отмеченные произведения Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Горького созданы словно одним писателем, в одно время, с одних и тех же позиций.

Поэтическое мировоззрение художника чрезвычайно многогранно и разными своими гранями проявляется в его творчестве. В одних случаях автор сосредоточивается на изображении положительных, идеальных, романтических сторон действительности, и тогда возникают «Медный всадник», «Полтава», «Ночь перед Рождеством», «Старуха Изергиль», в других случаях он концентрирует внимание на отрицательных явлениях жизни, и тогда рождаются «Шпоньки». Но произведения, пронизанные как духом отрицания, так и утверждения, — плод одного мировоззрения и, следовательно, одного художественного метода. Нельзя считать, что Гоголь периода «Вечеров...» или Горький в 90-е годы мыслили то реалистически, то романтически. Их взгляды отличались цельностью, они разделяли в это время одну, именно романтическую концепцию жизни, которая в зависимости от обстоятельств повертывалась то теми, то другими сторонами.

Сложность поэтического мировоззрения — причина того, что в пределах одной «художественной методологии» возможны разные стили. «Майская ночь» и «Шпонька», «Песнь о соколе» и «Супруги Орловы» — порождения одного метода, но они различны в стилевом отношении. Одни выдержаны в реалистическом, другие в романтическом стилевом ключе. В одних образы-персонажи как бы вознесены над жизнью, раскрыты в их духовной сущности (Левко, Данко), в других они изброжены в единстве со средой, показаны как люди, живущие интересами чрева, а не души (Шпонька, Василиса Кашпоровна, Сторченко, Орлов). Правда, Орлов не Шпонька, это человек «с беспокойством в сердце», но в исходной ситуации, в дни прозябания в подвале он живет по законам мещанской морали.

Стилевое многообразие характерно и для советской литературы. И здесь это явление вызвано прежде всего двуединой сущностью марксистско-ленинского мировоззрения. В своем поэтическом варианте, в творчестве писателей оно выражается то как гневное обличение врагов коммунизма, всего косного, отживающего в нашем обществе, то как раскрытие светлых, романтических начал советской действительности. Отсюда две основные стиливые линии или два течения внутри социалистического реализма. Одни писатели (К. Паустовский, А. Довженко, А. Гайдар, М. Светлов, Э. Межелайтис и др.) сосредоточивают внимание преимущественно на поэтических, прекрасных явлениях жизни, другие (А. Толстой, К. Федин, М. Шолохов) изображают наше общество во всех трудностях его роста, подвергая острой критике все пережитки прошлого в сознании и в общественных отношениях советского народа. Но и романтическая и реалистическая стиливые ветви в советском искусстве выросли на едином древе социалистического реализма. Они — поэтический результат одной и той же художественной методологии». И романтический М. Светлов, и реалистический К. Симонов — социалистические реалисты по своему методу, марксисты-ленинцы по идеологическим убеждениям.

Известную (но не решающую и тем более не определяющую) роль в утверждении писателя на тех или иных стиливых позициях играет «психический склад» личности художника, то есть его склонность в силу своеобразия психики, особенностей воспитания и т. п. к тем или иным сферам жизни. Одною интересуют все возвышенное, героическое, другого — комическое, третьего — трагическое. Все это так или иначе накладывает печать на стиль писателя, но не определяет его метода, общих принципов осмысления и изображения действительности, которые регулируются мировоззрением.

В заключение хотелось бы высказаться еще по одному вопросу, имеющему известное теоретическое значение. Каковы взаимоотношения между такими понятиями, как метод и талант? При определении «художественной методологии» творчества того или иного писателя талантливость исполнения в расчет не принимается. Метод обеспечивает принцип творческой деятельности художника, характер его общественно-эстетического идеала, но он не отвечает за эстетическое качество работы. Писатели, творившие в XIX веке под знаменем критического реализма или революционного романтизма, были всякие — и талантливые и бесталанные. Рядом с Гоголем, Лермонтовым жили поэты, драматурги, романисты, которые старались идти в ногу с временем, но им не хватало одаренности для достижения своих целей. Метод дает лишь направление таланту, мобилизует его потенции на решение определенных задач, но как все это будет решено в эстетическом плане — не его функция. Вопрос этот ввиду его ясности, казалось бы, можно и не поднимать, если бы хулители социалистического реализма за рубежом за все просчеты и неудачи наших отдельных

писателей не считали бы в ответе метод советской литературы. Стоит только появиться произведению неудачному, как сразу же наши недруги начинают нападки на «методологию» автора, то есть прежде всего на его мировоззрение, объявляя его ответчиком за художественный брак. Социалистические реалисты тоже бывают разные. И если некоторые из них выпускают недоброкачественные произведения в эстетическом отношении, то повинны в этом не принципы их творческой работы, а их недостаточная одаренность.

Талантливость исполнения обязательно учитывается тогда, когда речь идет об индивидуальном стиле. В стилевом своеобразии творчества отдельного писателя отражаются не только направленность, но и содержание его таланта, вся его оригинальность в создании эмоционально выразительных образов и картин.

Индивидуальный стиль — наиболее конкретная и богатая эстетическая категория. Лишь здесь искусство становится самим собой, раскрывает всю свою идейно-эстетическую сущность, а художник все богатство своих возможностей. В индивидуальном стиле отражаются как типологические, так и особые черты мировоззрения автора, специфика его таланта, неповторимость его художественной натуры.

К. ШТЕДТКЕ

(ГДР)

**К ВОПРОСУ О  
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ  
СТРУКТУРАХ В ПЕРИОД  
РУССКОГО РОМАНТИЗМА**

В своем наброске «О прозе» А. С. Пушкин писал в 1822 году: «Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ — Карамзина. Это еще похвала не большая...»<sup>1</sup>. Лишь спустя девять лет, в 1831 году вышли пушкинские «Повести Белкина» и «Вечера» Голя. Русская художественная проза заняла свое место в мировой литературе.

Если учесть, что Карамзин напечатал свои последние повести в 1803 году, а впоследствии занимался преимущественно историей, то пушкинское определение прозы можно понимать лишь как «прозаический стиль», и выход в свет этих двух сборников является довольно неожиданным событием. Если учесть далее, что повести Карамзина связаны с русским сентиментализмом, а повесть 30-х годов возникает в результате синтеза романтизма и реализма, то встает вопрос о «пробеле» в развитии повествовательной прозы в первой четверти XIX века и, более того, о роли романтических мотивов при возникновении и развитии романа и повести в России. Ответ на эти вопросы может дать только анализ особенностей исторического и литературного развития России с конца XVIII века. Огромные потрясения, выпавшие на долю Европы, начиная со времен Французской революции 1789 года и кончая наполеоновскими войнами, продолжавшимися до 1815 года, затронули и Россию. Но в России исторический процесс всестороннего освобождения личности от оков феодальной классовой иерархии и ее вовлечения в капиталистическое производство про-

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1956—1958, стр. 16.

текает крайне медленно и противоречиво. После пугачевского восстания Екатерина II, заботясь об укреплении государства, в «Жалованной грамоте» предоставила дворянству неограниченные права в отношении крепостных и освободила его от обязательной государственной службы. Этим она осуществила освобождение личности в рамках привилегированного меньшинства и углубила противоречия между дворянством и народом, которые Россия смогла полностью преодолеть только в 1917 году.

На фоне этих исторических событий возник на стыке XVIII—XIX веков русский романтизм. В первый период развития романтизма в России (аристократическая) личность осознает самое себя, критически задумывается над своей свободой и бездеятельностью, а также над своим отношением к народу, к нации и ее истории. Внутренний мир индивидуума и неопределенность его общественного и национально-исторического бытия — тема всего европейского романтизма — находит свое особое выражение в русской лирике. Тончайшие душевные переживания и сентиментально-элегическое самовосприятие отображаются с точки зрения истории жанров прежде всего в элегиях и балладах. Одновременно с этим были попытки воплотить «дух народа» путем обработки исторических и фольклорных тем и мотивов. При этом перевод песен Оссиана и публикация «Слова о полку Игореве» наряду с изданием «Древних российских стихотворений» Кирши Данилова привели к возрождению жанра героической поэмы в период раннего русского романтизма. Для возникновения романа и повести пока не было соответствующих предпосылок. Роман ужасов в английской литературе мог опираться на технику английского романа XVIII века. Роман раннего немецкого романтизма (Тик, Новалис) берет за образец и вместе с тем за предмет полемики «Страдания молодого Вертера» и «Вильгельма Мейстера» Гёте. В России же роман и повесть в это время еще считаются импортным товаром из западной Европы.

В конце XVIII века русская повесть насчитывает три структурных типа, которые после 1800 года, прежде всего вследствие отказа от идейных позиций эпохи Просвещения, превращаются в клише. Это касается бытовой повести (шванк) Чулкова и Левшина, «восточной» повести Фонвизина и Крылова и сентиментальной повести Карамзина, новые приемы повествования которой оказали после 1800 года наибольшее влияние на развитие жанра. Примерно в это же время Карамзин сознательно отказывается от строгого разграничения между стихом и прозой в области художественного вымысла, подчиняя при этом прозу законам стихотворного языка<sup>2</sup>. Путь, который он сам наметил для развития

---

<sup>2</sup> Ср. «Письма Карамзина к Дмитриеву». СПб., 1866, стр. 70; Н. М. Карамзин. К бедному поэту. Избр. соч. в 2-х томах. т. 2. М., «Художественная литература», 1965, стр. 65; Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 43.

жанра в своих повестях, привел через лирику, то есть через полный распад жанровой структуры малой эпической формы, к ее обновлению в прозе декабристов, позднее — Пушкина и Гоголя.

Среди лирических жанров, под влиянием которых оказалась русская повесть в начале XIX века, первое место в хронологическом порядке занимает сентиментальная элегия. Уже с 1795 года в сентиментальной повести появляется тенденция к отказу от сюжета в пользу элегическо-меланхолического комментария автора-рассказчика. В повести Карамзина «Остров Борнгольм» (1794 г.) читатель с трудом догадывается о внутренних связях между отдельными эпизодами и через лирический монолог автора-рассказчика воспринимает непостижимость и таинственность человеческой судьбы как поэтическую «реальность». Карамзин здесь во многом превосходит основные мотивы сентиментально-романтической лирики Жуковского. «Остров Борнгольм» и «Сиерра Морена» (1795 г.) стоят в начале целой серии подобных повестей, где фабула в конце концов полностью теряется<sup>3</sup>. Оставшийся монолог рассказчика становится изливанием меланхолически настроенной души автора на фоне оссиановского пейзажа. В этой лирической прозе образ рассказчика постепенно теряет связь с реальной действительностью и вместе с тем освобождается от всех нормативных правил повествования XVIII века. Такие нормативные приемы, как морально-философские комментарии к действию повести в просветительской литературе или «нежность» и «приятность» стиля и односторонняя поэтизация тщательно отобранных тем и мотивов у Карамзина, уступают место субъективистской позиции автора-рассказчика в элегической повести. Здесь возникли предпосылки для создания образа индивидуального автора-рассказчика и его отграничения от перспективы и позиции вымышленных автором персонажей в функции рассказчиков. Примером может служить незаконченная повесть Жуковского «Вадим Новгородский» (1803 г.). Эта повесть состоит из трех прозаических элегий, образующих как бы экспозицию к историческому роману, который так и не был написан. В этих элегиях выступают три рассказчика. Наряду с автором-рассказчиком повествуют еще легендарный Гостомысл и Вадим, сын знакомого Гостомыслу героя Радегаста. Каждый из них рисует картину своих меланхолических чувств. Связывает эти картины только мрачный фон пейзажа Ладожского озера.

Первая элегия заканчивается мотивом из песен Оссиана: с интонацией бояня автор-рассказчик обращается к героям славянской предыстории, и образ его становится посредником между настоящим и легендарным прошлым. Причем это посредничество но-

---

<sup>3</sup> Ср. А. Столыпин. Отчаянная любовь. «Приятное и полезное препровождение времени», 1795, ч. 7, стр. 210—239; Я. Галинковский. Часы задумчивости, чч. I—II. М., 1799; И. Росляков. Мечты воображения. Смоленск, 1802; А. Ф. Утехи меланхолии. М., 1802; А. К. Котлин (А. Ф. Кропотов). Ландшафт моих воображений. СПб., 1803.

сит совершенно другой характер, чем в исторической повести Карамзина «Наталья, боярская дочь» (1792 г.). Карамзин переносит сентиментально-любовный сюжет в историческое прошлое, ведя повествование с позиций своего времени. Для Карамзина-литератора история является царством фантазии и художественного вымысла. В своей исторической поэме «Илья Муромец» (1794 г.) он обращается даже ко «лжи», как своей музе. С позиции сентиментального рассказчика он вводит вымышленные образы в рамки своих повестей и поэм, причем исторический колорит играет только роль экзотической кулисной декорации. Жуковский поэтизирует легенду, не проводя грани между действительностью, в которой живет автор, и легендарным прошлым. У Жуковского легенда не только фикция. Она становится объективным выражением народного духа, связывающего настоящее и прошлое. Чувствительный современник и боян сливаются в один образ, и ироническая дистанция, которую подчеркивает рассказчик у Карамзина, исчезает.

С обращением авторов к историческим мотивам жанр малой эпической формы, структура которого долгое время определялась лирическим началом сентиментально-романтической элегии, опять принимает эпическую форму. Характерным звеном в этом развитии является повесть Жуковского «Марьяна роща» (1809 г.). При обработке сентиментальной в основном фабулы — трагической судьбы крестьянской девушки Марьи, которая была убита легендарным рыцарем Рогдаем, Жуковский использует новые приемы повествования: наряду с автором-рассказчиком повествуют и действующие лица. Действие рассказывается и оценивается с различных позиций.

Элегический мотив, который постоянно повторяется в рассказах действующих лиц, и неоднократное появление мрачного замка в поле зрения отдельных рассказчиков придают повести строфический характер баллады. Но близость поэта к балладному творчеству проявляется не только в этом. Образ провидения, чуждый сентиментальной повести карамзинского типа, и некоторые стилистические особенности позволяют провести параллель с написанной в 1808 году балладой «Людмила».

Возрождение героической поэмы в русском раннем романтизме нашло свое отражение и в повествовательной прозе<sup>4</sup>. Здесь намечается третья параллель лирического жанра в художественной прозе. Насколько сильно было влияние поэмы, показывают «Славянские вечера» (1809 г.) В. Т. Нарезного. Автор в своих «Вечерах» не прибегает ни к вымышленным героям, ни к исторически конкретным лицам. Его интересует таинственный, находящийся «в мраке древности» образ легенды. Без конкретного исторического фона этот образ был свободен для романтической поэ-

<sup>4</sup> О развитии поэмы в русской литературе начала XIX века см.: А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд-во МГУ, 1955, стр. 388—395.

тизации. Легендарные герои славянской предыстории превратились у Нарезного в чувствительных современников, в образцы добродетели и патриотизма в эпоху национального возрождения. Нарезный отказался от авантюрно-фантастического сюжета псевдоисторических романов М. Д. Чулкова и М. И. Попова. В центре сюжета у Нарезного только геройский или добродетельный «жест» главного действующего лица. Фоном к нехитрому действию, в ходе которого герой побеждает противника или завоевывает девушку, служит оссиановский пейзаж и меланхолический комментарий автора-рассказчика. В образе рассказчика сливается чувствительный современник и сказочный боян. Как и у Жуковского, стираются границы между позицией автора-современника и историческим прошлым, в котором происходит действие. Чтобы мотивировать это действие «вне времени», автор прибегает к языковой архаизации повествования.

Вокруг «Вечеров» Нарезного группируется ряд повестей, построенных по этому принципу<sup>5</sup>. Здесь смешиваются две жанровые структуры: сентиментально-героическая повесть, с одной стороны, обладает чертами романтической героической поэмы, а с другой стороны, она является наследием сентиментальной повести, что видно из любовного сюжета и элементов чувствительности в комментариях автора-рассказчика.

После 1812 года лирика, передающая тонкие душевные переживания индивидуума и воспроизводящая из песен и легенд «дух народа», уже не находит широкого отклика. Историческая обстановка, изменившаяся в результате войны с Наполеоном, заставила поэтов пересмотреть свою точку зрения пассивного наблюдателя.

Когда Пушкин в 1820 году опубликовал свою поэму «Руслан и Людмила», Жуковский подарил ему свой портрет с надписью «Победителю-ученику от побежденного учителя». Кончился век баллад и элегий сентиментально-романтического типа. В поэме Пушкина автор-рассказчик иронически относится к сказочному миру рыцарей, фей и колдунов и тем самым разрушает непосредственную связь между реальным миром и миром поэтической фантазии, между душевными переживаниями автора и трагически-балладной судьбой его сказочных героев.

В повестях декабристов жанр малой эпической формы постепенно освобождается от влияния лирики, которая после 1820 года тоже претерпевает процесс преобразования. Между сентиментально-героическими повестями Нарезного и историческими пове-

---

<sup>5</sup> Ср. «Ольга, исторический отрывок. Российское сочинение». М., 1803; «Игорь, великий князь севера, героическое происшествие. Российское сочинение». М., 1814; Н. Арцыбашев Рогнеда или разорение Полоцка. СПб., 1818; «Ксения, княжна Галицкая». Историческая повесть. СПб., 1808; М. Н. Муравьев. Оскольд, повесть, почерпнутая из отрывков древних Готских скальдов (отрывок). В кн.: М. Н. Муравьев. Полн. собр. соч., ч. 1. СПб., 1819, стр. 273—298; К. Н. Батюшков. Предслава и Добрыня (1810). «Северные цветы» на 1832 г. СПб., 1831, стр. 1—46.



стями А. А. Бестужева стоит «Адо» (1824 г.) Кюхельбекера. Историческим фоном этой повести служат два события 1227 года: орден меченосцев захватывает районы вокруг озера Пейпус, и население Новгорода отказывается принимать участие в набеге Ярослава II Всеволодовича на Псков. Кюхельбекер не берет своих героев из славянской предыстории. Он создает фиктивные образы и ставит их в конкретную историческую ситуацию. Герой легенды у Кюхельбекера уступает место политическому заговорщику и революционному борцу за свободу. Этот переход от поэтического образа легенды к вымышленным персонажам романа ставит под сомнение ритмическую, зависимую от одического стиха Ломоносова и Державина прозу и архаическую лексику «высокого» стиля. Причем повесть страдает от избытка материала. Наряду с двумя центрами действия (Эстония—Новгород) имеется целый ряд романтических мотивов (например, противоречие между героем-одиночкой и «презренной толпой», образ романтического певца из Германии, власть церковного пения и т. д.), которые иногда прямо указывают на актуальные проблемы декабристского движения. Таким образом, повесть «Адо» остается переходным явлением. В ней смешиваются традиционные и романтические мотивы.

Тот факт, что А. А. Бестужеву первому после Карамзина удалось окончательно перенести жанр исторической повести обратно в рамки повествовательной прозы, можно объяснить лишь, проследив общее развитие прозаического стиля в русской литературе в первой четверти XIX века. В 1818 году вышли в свет первые восемь томов «Истории государства Российского» Карамзина, написанные в образцовой прозе по признанию даже таких требовательных критиков того времени, как Пушкин и Батюшков. За год до этого Батюшков напечатал свои «Опыты в стихах и прозе». Рецензенты, включая опытного Белинского, сошлись на том, что проза Батюшкова (сатирические и исторические очерки) по своим достоинствам не уступает стихам поэта. Образцовой по стилю считалась и книга Н. И. Тургенева «Опыт теории налогов» (1818 г.), которая, по мнению автора, была не только научным, но и политическим трактатом. Ф. Н. Глинка в 1815—1816 годах опубликовал восемь частей своих «Писем русского офицера». Н. И. Греч поместил несколько отрывков из этих «Писем» как пример хорошей прозы в первую часть своего учебника по русской словесности. Значительную роль в разработке нового прозаического стиля сыграла частная, но вместе с тем литературная переписка членов «Арзамаса». Жанр дружеских писем дал возможность решить определенные стилистические проблемы. Характерным приемом в письмах членов «Арзамаса» было пародийное использование шаблонов «высокого стиля» и мозаичная композиция, в рамках которой смешивались самые различные темы и стили, а также стихи и проза<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Ср. Н. Л. Степанов. Дружеское письмо начала XIX века. В кн.: «Русская проза». Л., 1926, стр. 74—82.

Все указанные произведения по своему содержанию и по своим целям не относятся к художественной литературе, которая тогда, в основном, сводилась к лирике. Однако эти общие изменения прозаического стиля образуют фон, на котором А. Бестужев пишет свои первые повести, используя в качестве материала исторические события русского и балтийского средневековья. Пружины, по которым развивался сюжет, почти всегда одни и те же: чувство любви и жажда мщения. Сопоставлением индивидуальных, страстных характеров и перенесением конфликта в диалог Бестужев драматизирует жанр. Параллель с современной романтической драмой очевидна. Сценическое строение повестей приводит к быстрому развитию действия, и возникает впечатление отрывочной композиции. В образе автора-рассказчика проявляются традиционные черты (влияние монолога сентиментального рассказчика из повестей Карамзина) и зачатки объективного, лаконичного, лишённого эмоциональной окраски повествования, к которому впоследствии стремился Пушкин. Новая техника повествования развивается у Бестужева под влиянием исторической, научной и очерковой русской прозы, а с другой стороны, она ориентировалась на только что вышедшие исторические романы Вальтера Скотта.

В литературе декабристов имеется и попытка к созданию новеллы: в 1821 году К. Ф. Рылеев напечатал краткую повесть «Чудак». На двух страницах описывается молодой человек, который по своему врожденному отвращению к женскому полу не хочет жениться на девушке, в которую он влюбляется после того, как она стала женой другого. После вступительных слов автора-рассказчика следуют два письма: герой (Угрюмов) описывает свой визит к соседнему помещику, дочь (Лиза) которого его отец выбрал ему в невесты. Когда Угрюмов с Лизой остается наедине, он просит ее, чтобы она официально дала ему отказ, что она и делает. Друг, к которому герой обращается в своем письме, в шуточной форме предупреждает его о возможном мщении со стороны женского пола. Автор-рассказчик в заключение сообщает о неожиданном повороте в судьбе героя.

Конфликт вырастает из «ограниченной» перспективы Угрюмова, то есть из позиции героя-рассказчика, который неправильно расценивает свои поступки. Эпизод, который с точки зрения Угрюмова уже казался законченным, находит свое неожиданное продолжение в объективной и реальной сфере автора-рассказчика. Примером такой новеллистической техники повествования может служить и повесть А. Бестужева «Вечер на бивуаке» (1823 г.). Молодой офицер (Мечин) рассказывает на бивуаке историю своей несчастной любви: Софья, дама «большого света», за честь которой он дрался на дуэли, вышла замуж за его противника. Когда он спустя несколько лет случайно с ней встречается, она сообщает ему о том, что муж женился на ней только по расчету и давно ее покинул. Для героя-рассказчика такая развязка неожиданна. Для читателя этот исход мотивируется одной

деталью: после того, как рассказчик расстался с Софьей, чтобы с ней больше не увидеться, ему попадает в руки медальон с портретом Софьи, который жених проиграл рассказчику. Случай с медальоном указывает на наличие второй сюжетной линии — несчастливого брака Софьи. У Бестужева герой рассказывает с «ограниченной» точки зрения персонажа, и ему кажется неожиданным внутренне подготовленное автором продолжение действия и разрешение конфликта.

Новеллистическая техника повествования требовала сознательного разграничения позиции автора-рассказчика от позиций персонажей, выступающих в функции рассказчиков. Такое освещение действия с разных точек зрения открывало новые возможности для показа многогранной реальной действительности.

Людвиг Тик в качестве характерного признака новеллы приводит «случай» (Vorfall), который он одновременно называет поворотным пунктом: «...dieser Punkt, von welchen aus sie sich unerwartet völlig umkehrt, und doch natürlich, dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt, wird sich der Phantasie des Lesers um so fester einprägen, als die Sache, selbst im Wunderbaren, unter anderen Umständen wieder alltaglich sein könnte».

В связи с этим Хельмут Хигель в своей книге о немецкой новелле заметил: «Das Wunderbare ist also nichts Übernatürliches, es erhält diesen seinen Charakter nur durch die Umstände, ist also eine Richtungsmöglichkeit im Geschehen, die bis zu diesen Punkt verborgen geblieben ist»<sup>7</sup>.

В русской литературе техника «поворотного пункта» развивается впервые в повестях декабристов, но зачатки этого развития мы находим в лирической прозе начала XIX века, когда жанр повести находился под влиянием элегии, баллады и поэмы. Кроме того, нельзя обойти молчанием общие изменения в развитии русской прозы того времени. Остается открытым вопрос, какое влияние на формирование жанра оказывала западноевропейская литература (Ирвинг, Констан, Гофман, Скотт). Между тем, с обращением поэтов к современным темам в лирике 20-х годов происходила эволюция эпических элементов. Образ лирического «я» постепенно принимал черты эпического рассказчика. Непосредственная и эмоциональная связь между поэтом и предметом его стихов (см. элегии и баллады Жуковского) все больше и больше снимается в пользу эпической дистанции между «я» рассказчика и действием (см. эволюцию в творчестве Рылеева от его «Дум» (1822 г.) к поэме «Войнаровский» (1825 г.) и развитие пушкинской эпической поэзии вплоть до стихотворной новеллы «Граф Нулин» (1825 г.).

---

<sup>7</sup> H. Himmel. Geschichte der deutschen Novelle. Bern — München, 1963 S. 35.

Весь этот процесс литературного развития совершается под влиянием социальных перемен. В первой четверти XIX века литературой интересовались образованные любители-дворяне, которые в большинстве случаев лично знали поэтов. Жуковский еще в 1818 году дает сборнику своих стихотворений название «Для немногих». Немногочисленные экземпляры литературных альманахов покупали в основном офицеры, дамы аристократического салона, литераторы и критики. В этом обществе говорили по-французски и читали для развлечения французские романы. Русская речь слышалась прежде всего в канцеляриях и ведомствах и в обращении с крестьянами. Литературное признание родной язык находил не сразу. Но круг читателей постепенно возрастал. Новые газеты и журналы после 1825 года печатались все больше и больше для купцов, грамотных крестьян, чиновников и горожан. Наряду с рецептами, описаниями путешествий, очерками о сельском хозяйстве публиковались драмы, романы и повести молодых русских авторов. В этом литературном многообразии интимная лирика аристократического салона вдруг осталась без отклика. Непосредственный контакт между поэтом и его публикой ослаб. Пушкин пишет уже в 1820 году своему другу Вяземскому: «...век наш не век поэтов... скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу на ухо»<sup>8</sup>. Немного спустя А. Бестужев признает в «Полярной звезде»: «Казалось, что прошедший год был осенью для соловьев нашей поэзии»<sup>9</sup>.

Нужно еще добавить, что менялось и миропонимание поэтов и писателей: простой народ и аристократическое общество, которым в романтической лирике противопоставлялся (аристократический) индивидуум, превращались из однородных коллективов все больше и больше в сумму различных людей из всех слоев населения. Возрастал интерес к изображению «среднего» индивидуума в его социальном контексте. Такая демократизация литературы тоже подсаживала в 30-х годах жанровые формы художественной прозы.

Возвращаясь к исходному пункту, можно сказать, что не только появление повестей Пушкина и Гоголя в 1831 году, но и тематическая и формальная противоположность их двух сборников отчасти объясняется из предыдущего развития жанра. В повестях Пушкина сталкиваются субъективные взгляды индивидуума с окружающим миром, сущность которого он не понимает. Поэтом не автор, а персонажи считают события в ходе действия странными и романтическими. Разрешение конфликтов же происходит в объективной сфере «всезнающего» автора-рассказчика.

---

<sup>8</sup> Д. Д. Благой. Литература и действительность. М., Гослитиздат, 1959, стр. 16.

<sup>9</sup> А. А. Бестужев. Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года. «Полярная звезда» (Литературные памятники). М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 271.

Своим трезвым и часто ироническим повествованием автор-рассказчик показывает типичное, скрывающееся в чрезвычайных ситуациях, в которые попадают его герои. Эпическую дистанцию между ними и действием Пушкин подчеркивает повествованием от разных лиц. Он скрывает свое авторство под именем вымышленного им помещика Ивана Петровича Белкина. Белкин же, в свою очередь, слышал эти повести от других людей. Кроме того, рассказ ведется с индивидуальных и ограниченных позиций отдельных персонажей. Эта многоплановость становится необходимым условием новеллистической композиции: действие достигает поворотного пункта, где оно с точки зрения персонажей кажется законченным, а в объективной сфере автора-рассказчика находит свое неожиданное, но вместе с тем внутренне подготовленное продолжение.

В повестях Карамзина автор-рассказчик показывает свое отношение к действию то с позиции чувствительного поэта, то с позиции трезвого, подчас иронического наблюдателя. Нет у Карамзина самостоятельной точки зрения персонажа, которая не совпала бы с позицией автора-рассказчика. Лишь в период приближения жанра к сентиментально-романтической лирике начала XIX века в русской повести наряду с автором-рассказчиком появляется «я» вымышленного рассказчика, которое, однако, в рамках образов и мотивов интимной и субъективистской лирики, в основном, еще совпадало с образом автора-рассказчика.

Пушкин в поэме «Руслан и Людмила» разрушает непосредственную связь между поэтом и его фиктивным миром. Что касается постоянной перемены лирического и иронического повествования, то автор в определенной степени возвращается к Карамзину. В рамках повествовательной прозы новелла декабристов создает необходимое разграничение позиций автора-рассказчика и героев. Если не считать иностранных образцов, которые для Пушкина играли известную роль (Вольтер, Констан, Скотт), то путь к повествовательной технике «Повестей Белкина» идет «генеалогически» от Карамзина через собственные поэмы Пушкина, общие изменения в прозаическом стиле во втором десятилетии XIX века и новеллы декабристов. Гоголь показывает в своих «Вечерах» другой тип повести. У него довольно странно и отрывочно рассказывают словоохотливый пасечник Рудый Панько и Фома Григорьевич, «дьяк диканьской церкви». За маской своих рассказчиков автор старается не только передать простонародный и регионально окрашенный язык малороссийской провинции, но и не выйти за пределы умственного горизонта своих героев. Подобно Жуковскому и Нарезному, Гоголь создает мир сказочный и легендарный, в котором рассказчик и действующие лица связаны единым миропониманием. Здесь тоже почти не видно граней между позицией автора-рассказчика и героев. Однако у Гоголя этот элемент сентиментально-романтической традиции приобретает совершенно новую функцию. С точки зрения Жуковского и Нарез-

ного, сказочный мир переносится в область такого искусства, которое передает тончайшие душевные переживания автора и противостоит действительности как непостижимый и недостижимый идеал. Мотивы фольклора у них теряют свою связь с жизнью народа и стилизуются под выражение «народного духа», который в основном был творением поэта. Центром их поэтического мира была образованная личность поэта. Гоголь же переносит этот центр в сферу жизни украинских козаков, крестьян и ремесленников. У него фольклорные мотивы опять становятся существенным элементом народной жизни, и автор отказывается от поэтизации этих мотивов в рамках определенных литературных норм. Сказочный мир у Гоголя, в котором уживаются козаки и черти, злые и добрые духи, выявляет творческие возможности народа, свободного от крепостничества и от бюрократического государства. Преломляемая через духовный мир различных рассказчиков тоска Гоголя по свободе, первобытному единству человека с природой превращается в тоску всего народа. Таким образом, принципу объективного повествования и новеллистической технике в «Повестях Белкина» противостоит принцип субъективного повествования и неутомимого нанизывания пестрых эпических картин в «Вечерах» Гоголя. Для Пушкина фигура Белкина, прозрачный образ которой прежде всего выполняет композиционную функцию, а язык повестей, напоминающий в своей логичности и ясности прозу Вольтера, — это язык опытного и всезнающего автора. Гоголь создает в образах Рудого Панько и «дьяка диканьской церкви» народных рассказчиков, через сказ которых передается то миропонимание героев, то миропонимание самого автора, образ которого органически с ними сливается, и незаметный переход от позиций героев на позицию автора является приемом типизации. Если в пушкинских «Повестях Белкина» позиция всезнающего автора-рассказчика становится основой тонкой иронии по отношению к героям и к самому действию, то точка зрения вымышленных рассказчиков у Гоголя является источником его неенсчерпаемого юмора.

**Я. ГЕНЦЕЛЬ**

(Польша)

## **ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ПОВЕСТИ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА**

Среди множества жанровых разновидностей русской повести 20—30-х годов XIX века имеются две, не привлекавшие до сих пор более пристального внимания исследователей и не получившие особых терминологических наименований. Первая из них представлена в прозе указанного периода повестью В. К. Кюхельбекера «Адо» (1824 г.), вторая — повестью А. А. Бестужева-Марлинского «Он был убит» (1835 г.).

### 1.

К жанрово-типологической структуре, представленной повестью Кюхельбекера «Адо», лучше всего подходит название героической. Она теснейшим образом связана с поэтикой классицизма и родственна по ряду признаков классицистской героической поэме<sup>1</sup>.

Повесть Кюхельбекера, напечатанная в первой книжке альманаха «Мнемозина», повествует о борьбе эстонцев с меченосцами; действие ее происходит в Эстонии и в Новгороде в XIII столетии. Писатель стремился дать в небольшом по размерам эпическом произведении широкую картину отношений между народами Прибалтики и немецкими рыцарями-завоевателями, передать сущность национальных, социальных и религиозных конфликтов, характерных для данной эпохи и территории, и поставить ряд нравственно-философских вопросов, связанных с борьбой слабых против сильных, поработенных против поработителей. Кюхельбе-

<sup>1</sup> О сущности героической поэмы см.: А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд-во МГУ, 1955, стр. 10—12, 153—187 и др.

кер, писатель, пришедший к романтизму только в 30-е годы и к моменту создания «Адо» крепко связанный с традициями классицизма, по-видимому, сознательно решил воспользоваться классицистскими принципами построения образов, композиции и стиля для художественного воплощения сложной и богатой проблематики произведения.

Повести Кюхельбекера свойственны монументальность, «статуобразность» героев, являющихся воплощением добродетелей (эстонцы Адо, Нор-Юрий, Мая) или олицетворением зла (рыцарь Убальд), отказ от широкого изображения переживаний героев и психологической мотивировки их поведения (в своих поступках герои руководствуются, в основном, чувством долга), отсутствие историзма в романтическом понимании этого термина, в частности же отсутствие колорита эпохи, сложность богатой эпизодами фабулы при одновременной беглости повествования и недифференцированности форм повествования, отсутствие многофункционального диалога, приподнятость и архаичность авторской речи, риторичность речи персонажей.

Своеобразие художественной формы произведения иллюстрирует такой, например, отрывок, в котором речь идет о захвате замка Убальда войсками мордовского князя Пургаса и восставшими эстонцами: «Рыцари не успели обнажить мечи, как уже вторглась густая толпа Пургасовых диких воинов и мятежные подданные Убальда; их вожатыми зрелись Юрий, Мая, Михаил, исчезнувший из замка в день освобождения дочери авиноромского пустынного, и ужасный Адо, обезображенный полугодовым заточением, вооруженный топором и оборвью оков своих. Первый пал певец, пораженный самим Пургасом; думал ли потомок Каттов, возрастая среди виноградников своей отчины, что погибнет от секиры уроженца приволжского? Михаил устремился на Убальда; их чингалища взвились и звукнули; Летт, пронзив перси своему наставнику в военном деле, был им пронзен в тот же миг в перси же; оба пали; Михаил испустил последнее дыхание; рыцарь восстал, но жизнь его еще не покинула. Адо поверг на землю обмирающего от ужаса; вдруг кто-то отвел смертоносный удар его; он оглянулся яростный и узрел Юрия; всмотрелся в него, объят изумлением, но снял с трепещущего инока шуйцу, которою придавил его к помосту, готовясь исхитить жизнь его.

— Сдайтесь, — потом воскликнул юноша, — сдайтесь, мужи саксонские! Сопrotивление бесполезно: вы и ваши ратники вдесятеро слабее нас! Отвечаю вам головою, что ваша жизнь, что честь жен и дочерей ваших будут для нас священными.

Рыцари бросили мечи к ногам Юрия; мордва окружила обезоруженных<sup>2</sup>.

Такая классицистская по своей природе повесть — редкое, но не единственное явление в русской прозе. Родоначальником жан-

<sup>2</sup> В. Кюхельбекер. Адо. «Мнемозина», 1824, ч. I, стр. 155—156.



ра героической повести следует признать Карамзина; его «Марфа Посадница» — произведение по всем признакам героическое, всецело находящееся в пределах поэтики классицизма. По словам Г. А. Гуковского «новгородские герои у Карамзина [...] — это античные герои в духе классической поэтики, и классические воспоминания явственно тяготеют над повестью»<sup>3</sup>.

Возникновение, и то на сравнительно позднем этапе развития карамзинской художественной прозы, произведения, столь необычного для творчества виднейшего русского сентименталиста, объясняется, несомненно, желанием писателя выйти за рамки сентиментальной повести, позволявшей, правда, передать общий колорит эпохи, на фоне которой разворачивались судьбы чувствительных героев («Наталья, боярская дочь», 1792 г.), но не давшей возможности изображать важные исторические конфликты и процессы<sup>4</sup>.

Есть основания полагать, что, создавая повесть «Адо», Кюхельбекер следовал за карамзинской «Марфой Посадницей». Не случайно именно это произведение Карамзина получило высокую оценку в дневнике Кюхельбекера, писанном в ссылке, в годы, когда поэт стоял уже на позициях романтизма. В дневниковой записи от 8 июля 1832 года Кюхельбекер заметил: «Марфа Посадница» [...] одно из лучших произведений Карамзина. Так я всегда думал и теперь думаю, прочитав эту повесть в «Вестнике Европы»<sup>5</sup>.

Повесть Кюхельбекера «Адо», продолжавшая линию классицистской «Марфы Посадницы», вызывает интерес и по другим причинам: она, по-видимому, явилась одним из источников, вдохновивших Мицкевича в период зарождения идейного замысла поэмы «Конрад Валленрод». Мицкевич, находившийся с 1824 по 1828 год в России, несомненно, ознакомился с содержанием альманаха «Мнемозина», стоявшего наряду с «Полярной Звездой» К. Ф. Рыльева и А. А. Бестужева в центре внимания литературных кругов. Автор «Гражины» не мог пройти мимо произведения, рассказывавшего о судьбах народов Прибалтики, угнетаемых иноземными захватчиками, тем более что некоторые фрагменты повести «Адо» могли настроить его полемически по отношению к Кюхельбекеру. Расхождения могли касаться, в первую очередь, трактовки образа Михаила, воспитанного и обращенного в христианство Убальдом, латыша, который «предал» своего господина и оказал помощь его противникам-эстонцам. Поступок этот не рассматривается Кюхельбекером как подвиг, наоборот, он осуждается устами одного из персонажей, мордовского князя Пургаса, который заявляет, стоя над трупом Михаила: «Этот неверный

<sup>3</sup> Г. А. Гуковский. Н. М. Карамзин. В кн.: «История русской литературы», т. V. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 69.

<sup>4</sup> J. Henzel. Prosa Aleksandra Biestuzewa-Marlinskiego w okresie petersburskim. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1967, str. 39—42.

<sup>5</sup> «Дневник В. К. Кюхельбекера». Л., 1929, стр. 64.

домочадец господина своего приял заслуженное возмездие; он первый встретил нас в бору Авиноромском и возвеселился о гибели своего благодетеля; он провел нас путями тайными, он ввел нас сюда на собственную смерть; если бы не наказал его булат Убальда, я бы велел его повесить на первой сосне в пример и в ужас всем предателям!»<sup>6</sup>.

Полемическую настроенность Мицкевича мог вызвать и другой фрагмент повести Кюхельбекера: сцена, в которой Нор, руководствуясь рыцарскими принципами и христианским девизом «любите враги ваши!», не разрешает Адо довершить месть над Убальдом.

Возможно, что именно эти сцены из повести «Адо» дали Мицкевичу материал для размышлений, и, как будто отталкиваясь от них, поэт создал на аналогичном тематическом материале оригинальную нравственно-философскую концепцию, получившую название виленродизма.

Не следует, конечно, упрощать вопрос о связи между обоими произведениями и считать поэму Мицкевича прямой полемикой с повестью Кюхельбекера; на наш взгляд, польский поэт подхватил и заострил лишь один из многих аспектов содержания повести «Адо»; в свою очередь, повесть эта явилась лишь одним из ряда источников, способствовавших появлению поэмы и поставленных в ней нравственно-философских проблем.

В связи с расхождениями между Мицкевичем и Кюхельбекером по вопросу о допустимых путях и средствах борьбы с тираном-угнетателем целесообразно отметить, что вопрос этот ставился и в других произведениях декабристской поры, приобретая злободневную политическую окраску в условиях борьбы с самодержавием. В частности, поднимался он (и решался по-разному по мере радикализации мировоззрения писателя) в исторических повестях А. А. Бестужева «Замок Венден» (1821 г.) и «Замок Эйзен» (1825 г.), связанных тематически, подобно произведениям Кюхельбекера и Мицкевича, с прошлым народов Прибалтики<sup>7</sup>.

Жанровой структуре, представленной произведением А. А. Бестужева-Марлинского, озаглавленным «Он был убит», мы вправе присвоить название лирической повести. Произведение это, являющееся жемчужиной русской романтической прозы, до сих пор мало изучено. Нуждается во внимательном изучении сам текст повести, искаженный во многих местах в первом издании и перепечатываемый вплоть до наших дней с крупными погрешностями<sup>8</sup>. Все еще не раскрыто идейно-художественное своеобразие произведения, его оригинальность и новаторство, не определено его место в истории русского и европейского романтизма.

<sup>6</sup> В. К. Кюхельбекер. Адо, стр. 157—158.

<sup>7</sup> J. Henzel. Op. cit., str. 129—131.

<sup>8</sup> См. Я. Гендель. О текстологических недостатках нового издания сочинений Бестужева-Марлинского. «Русская литература», 1961, № 1, стр. 137—138.

Не имея возможности заняться здесь детальным анализом повести «Он был убит», мы хотим указать лишь на основные ее особенности. Повесть представляет собой развернутое лирическое излияние. Она лишена фабулы. Повествование, ярко субъективно окрашенное, ведется от первого лица и заключено в раму отрывков из дневника. Героем произведения является юноша, наделенный гордой поэтической натурой и переживающий трагический конфликт с миром, одинокий и не понимаемый окружающими. Его болезненные раздумья и его бурные чувства, переходы от восторгов к отчаянию, от тихой грусти к безысходной тоске занимают в повести центральное место. Композиционные и стилистические средства полностью подчинены задаче изобразить смену переживаний и стремлений героя.

Жанр лирической повести, к которому обратился А. А. Бестужев-Марлинский, крайне редок, но все же он применялся в русской прозе и раньше. К нему следует отнести в первую очередь «Утренники влюбленного» В. Левшина (1779 г.), а также «Часы задумчивости» Я. Галинковского (1799 г.). Особенно интересно первое из названных произведений; оно представляло собой проявление раннего русского сентиментализма и сыграло, как нам кажется, важную роль в развитии русской прозы, способствуя благодаря субъективно-лирическому характеру повествования выработке на русской почве утонченного сентиментального слога, рассчитанного на воспроизведение мимолетных настроений и оттенков переживаний героев. К жанру лирической повести относится, несомненно, также «Дневник одной недели» Радищева. Произведение Радищева, в противоположность опытам Левшина и Галинковского, не смогло, однако, повлиять на ход литературного процесса, так как было напечатано значительно позже, после смерти автора.

\* \* \*

Сентиментально-романтическая лирическая повесть и классицистская героическая повесть не получили широкого распространения, однако они отчетливо выделяются на фоне остальных жанровых разновидностей русской повести и должны занять подобающее им место в системе жанров конца XVIII — первой половины XIX века.

**В. ФЕЙЕРХЕРД**

(ГДР)

**РОМАНТИЗМ И РЕАЛИЗМ  
В ДИЛОГИИ В. Ф. ОДОЕВСКОГО  
«САЛАМАНДРА»**

Во втором томе «Сочинений» В. Ф. Одоевского, изданных в 1844 году<sup>1</sup>, напечатаны две повести («Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия» и «Эльса») под общим заглавием «Саламандра», жанровые основы которых сильно различаются. Трудно понять, каким образом первая, историческая, повесть связана со второй, фантастической, повестью в манере Гофмана.

Вопрос осложняется, если учесть, что вторая повесть была написана раньше первой. В связи с этим первоначальное название фантастической повести превратилось в общее название дилогии<sup>2</sup>. А между тем, мистическое название «Саламандра», которое, очевидно, связано с «гаинственными науками» Парацельса, на первый взгляд будто бы не относится к первой, исторической, части общего комплекса<sup>3</sup>. Почему же соединил автор эти две повести под общим заглавием «Саламандра»? Тщательный разбор обеих повестей должен ответить на этот вопрос и убедить нас в том, что

---

<sup>1</sup> «Сочинения князя В. Ф. Одоевского», ч. 2. СПб., 1844, стр. 141—286.

<sup>2</sup> Фантастическая повесть данной дилогии еще до 1840 года была задумана для «Отечественных записок» и там же в 1841 году впервые появилась под заглавием «Саламандра» («Отечественные записки», 1841, т. XIV, № 1, отд. III, стр. 1—38). Только в «Сочинениях» В. Ф. Одоевского 1844 года она получила окончательное название «Эльса».

<sup>3</sup> Историческая повесть данного комплекса впервые также была опубликована в 1841 году. Она печаталась в альманахе «Утренняя заря» (альманах на 1841 год. СПб., 1841, стр. 15—128) под заглавием «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия», а в 1844 году вторично появилась в «Сочинениях» перед фантастической повестью Одоевского из «Отечественных записок», которая с тех пор называется «Эльсой». Ср. по этому вопросу: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель, т. I, ч. 2. М., 1913, стр. 75—77

между ними существует тесная идейная близость, которая подчеркивается и глубоко продуманной композиционной связью.

Любопытно отношение Белинского к этим двум повестям Одоевского<sup>4</sup>. В то время как критик восторженно приветствовал повесть о южном берегу Финляндии, включая в свою рецензию дословно всю «Финскую легенду»<sup>5</sup>, он довольно снисходительно высказывался о «Саламандре» (так он в 1844 году все еще называл фантастическую повесть по ее первому заглавию, несмотря на то, что она теперь печаталась уже под заглавием «Эльса»). Как теоретик реализма Белинский не принимал своеобразную загадочную фантастику этой романтической повести, в результате чего он категорически выступал против нее, как и против другой фантастической повести Одоевского с мистическим названием «Сильфида».

Итак, что скрывается под необычным композиционным соединением повестей исторического и фантастического жанров? Какие соображения заставили Одоевского соединить исторический рассказ о южном побережье Финляндии с мистической повестью «Эльса»?

Решение этого вопроса не только поможет глубже понять личность и творчество одного из интереснейших русских романтиков, но и привлечет наше внимание к некоторым вопросам, связанным со спецификой перехода русской литературы от романтизма к реализму.

В повести «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия» рассказывается о судьбах бедных финских крестьян и рыбаков во время войны Петра I со шведами. В изображении Одоевского исторические события не останавливаются перед убогими деревянными хижинами в диких дебрях финских лесов, а вовлекают их скромных жителей в водоворот военных действий, как и в грандиозный процесс преобразования России в петровские времена.

Такое исходное положение повести отвечает прогрессивным тенденциям литературного развития того времени. Автору свойственно стремление к историзму. Ему хочется показать человека в соотношении с его временем и средой. Одоевский обращается к изображению простых людей, которые обитают далеко от цивилизованного общества, на лоне природы. Однако при помощи исторической проблематики он разрушает абстрактный принцип изображения «естественного человека», образ которого сложился еще в XVIII веке на основе идей европейского Просвещения. С времен предромантизма этот образ строился на абстрактной идеализации простого человека и его морального облика, вне его социального и исторического определения<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> См. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 314.

<sup>5</sup> См. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 452—454.

<sup>6</sup> См. Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. Л., «Советский писатель», 1959, стр. 106—107.

В повести Одоевского о южном берегу Финляндии «дети природы» изображены не в той отжившей манере руссоизма, согласно которой жизнь, далекая от цивилизации, всегда должна быть счастливой, так как она может одарить человека идиллической беззаботностью и гармоническим душевным состоянием. Финская тематика у Одоевского не отличается той декоративностью национальной экзотики, которая привлекала целое поколение романтиков к изображению «естественного человека». Поэта интересует не столько экзотика дальних стран, сколько их национальное своеобразие, которое он понимает как историческую категорию. Одоевскому удается изобразить простых финских людей на поэтично-величавом фоне финской природы: шумных водопадов, горных порогов, быстрых рек, крутых утесов и высоких, дремучих сосновых лесов.

Изображение Финляндии имеет в русской литературе известную традицию. Эта традиция начинается в конце XVIII века «Водопадом» (1791—1794 гг.) Державина. Величие природы Финляндии передается здесь при помощи высокого стиля оды<sup>7</sup>. К картинам финской природы обращается и Батюшков в своем прозаическом очерке «Отрывок из писем русского офицера о Финляндии» (1809 г.). В этом очерке, появившемся в начале под названием «Картина Финляндии», Батюшков удивительно метко и точно передает своеобразную прелесть финской природы, как она раскрывалась перед глазами русского офицера во время похода против шведов в начале XIX века. Изображение природы Финляндии в очерке Батюшкова является частью исторической элегии<sup>8</sup>. Финский пейзаж рисует Баратынский в романтической поэме «Эда» (1824—1825 гг.). Он интересуется любовной трагедией, вытекающей из социального неравенства во взаимоотношениях простой финской девушки и русского офицера. Еще ближе к повести Одоевского подводит нас дух романтических поэм раннего декабриста Ф. Н. Глинки «Дева карельских лесов» (1828 г.) и «Карелия» (1830 г.). Эти поэмы являются изображением тяжелой судьбы декабристов после 1825 года. Для такого изображения жизни ссылке в карельских лесах автор обращается к форме романтической поэмы, в которой многое может остаться невысказанным. Природа Карелии возникает перед глазами читателя во всей своей прелесть, грустный лиризм подчеркивает вынужденную недосказанность событий.

Одоевского привлекало к финской тематике и то обстоятельство, что вся известная ему художественная литература, связанная с Финляндией, к какому бы направлению она ни принадлежала, всегда старалась давать достоверные сведения об этой стране

<sup>7</sup> См. А. Запатов. Мастерство Державина. М., «Советский писатель», 1958, стр. 75—82, а также см. ввводную статью А. Кучерова «Г. Р. Державин (Жизнь и творчество)» в кн.: Г. Р. Державин. Стихотворения. М., Гослитиздат, 1958, стр. XL—XLI.

<sup>8</sup> Ср. Н. В. Фридман. Проза Батюшкова. М., «Наука», 1965, стр. 15—21.

и ее жителях. Поэты и писатели, которые сумели прославить финскую природу, всегда видели Финляндию собственными глазами: то они участвовали в походах, то становились ссыльными в Финляндии.

Эту традицию развивает и В. Одоевский, чему соответствует заглавие первой повести: «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия». Мнимую таинственность характера финских людей он старается объяснить при помощи фольклорного материала, к которому подходит с точки зрения просвещенного ученого-собирателя, отвергая метод романтической интуиции, за применение которого он выступает еще в своих романтических повестях о музыкантах и иных «безумцах». В этом отношении особый интерес представляют сноски к повести о южном берегу Финляндии, в которых он объясняет, какие источники и материалы помогли ему достоверно изобразить Финляндию и ее обитателей<sup>9</sup>. В связи с этим большое значение имеют материалы о Финляндии, опубликованные Я. К. Гротом в «Современнике» в 1839, 1840 и 1843 годах.

Рассказ о южном берегу Финляндии является доказательством того, что Одоевский — прямо или косвенно — был знаком с финским национальным эпосом «Калевала», который впервые был опубликован в 1835 году Элиасом Лёнротом («Старая Калевала»). Стихи, которые звучат в устах больной Эльсы, являются частями 44-й руны «Калевалы», и Одоевский сам в сносках указывает на то обстоятельство, что эти стихи, за исключением некоторых выпущенных, он взял из тех финских народных песен, которые были напечатаны в «Современнике» 1840 года в переводе Грота<sup>10</sup>. Любимая песенка Эльсы о грустной березке является той частью 44-й руны, в которой описывается сотворение народного инструмента финнов — кантелы — мудрым, старым Вейнемейненом, а также волшебное воздействие ее на все живое между небом и землей. Доказательством хорошего знания Одоевским «Калевалы», между прочим, нужно считать и удивительную парфразу мифологически окрашенного изображения героев «Калевалы» в «Финской легенде». Образ Пегра I поэтизируется средствами фольклора и, таким образом, приобретает богатырские размеры, свойственные первобытным героям Финляндии. Изображе-

<sup>9</sup> Ср. следующие статьи: Я. Грот. Знакомство с Рунебергом. Из путешествия по Финляндии в 1838 году. «Современник», 1839, т. 13, стр. 5—57; И. Л. Рунеберг. О природе финляндской, о нравах и образе жизни народа во внутренности края (перевод Я. Грота). «Современник», 1840, т. 17, стр. 5—31; Я. Грот. О финнах и их народной поэзии. «Современник», 1840, т. 19, стр. 5—101; «Литературные новости из Финляндии. Письма из Гельсингфорса». «Современник», 1840, т. 20, стр. 24—85; Ф. К. Дершау. Исторический очерк Финляндии. «Современник», 1840, т. 30, стр. 251—298; «Листки из скандинавского мира». «Современник», 1843, т. 29, стр. 84—107, а также т. 30, стр. 218—240 и 331—340; «Путевые письма Лёнрота из северных губерний России». «Современник», 1843, т. 31, стр. 5—33.

<sup>10</sup> «Сочинения князя В. Ф. Одоевского», ч. 2, стр. 141—143, 206.

ние Петра I при помощи фольклорных средств приближает его к образу кузнеца Ильмаринена, умелые руки которого сделали его владыкой над огнем и помогли ему создать волшебное Сампо, которое, по старинному преданию, давало счастье и богатство народу, но было потеряно им. С тех пор люди только в песнях могут мечтать о Сампо.

Величественный образ Петра I в «Финской легенде» высоко поднимается над всеми событиями, о которых ведется повествование в рассказе о южном берегу Финляндии. Петр становится центральным героем всего рассказа. Это понял еще Белинский в 1841 году. Он пишет: «Можно ли лучше воспользоваться преданиями племени, чтоб написать поэму, которая в тысячу раз выше всевозможных «Петриад» и в которой образ Петра является столь верным и истинным действительности в своей мифологической колоссальности»<sup>11</sup>.

При помощи «Финской легенды» определяется завязка повести о южном берегу Финляндии, подготавливается встреча просвещенного царя с безграмотным, но здравомыслящим мальчиком из глухих финских лесов. Именно в этой встрече преобразователя России с неразвитым, полудиким «инородцем» можно видеть главный сюжет данной повести. Для скромного финского подростка «Финская легенда», прозвучавшая в устах старого Руси, полна чудесами; через нее он знакомится с необычным образом Петра, воспринимая поэтический рассказ в знакомом ему духе «Калевалы» как мифологическое обобщение целой исторической эпохи. Более того, мудрое повествование старого финского рассказчика помогает ему покинуть свои родные леса и стать истинным гражданином бурно развивающегося петровского государства.

Таким образом, мифологическое изображение Петра I в «Финской легенде» достигает исторической достоверности и жизненной правды. Убедительно подготавливается изображение государственного преобразования России сильными руками Петра на благо всех простых людей этого государства, к которому в будущем будут принадлежать и финские племена. Эта мысль о русском миссианизме опоэтизирована Одоевским в изображении видения финского волхва. Его таинственные грезы приобретают пророческий смысл в устах старого Руси: «Кукари говорил мне... что с некоторого времени ему чудятся странные сны: видит он, как поднимаются с суомийских берегов огромные скалы, переплывают под ноги царя вейнелейсов, и все он поднимается выше и выше и на громаду скал взбегают суомийцы и царь вейнелейсов прикрывает их своей огромной рукою. То чудится ему, что на берегу моря скалы разрываются с треском, а из них выходит огромный блестящий город; там собираются тietaи со всех сторон света и громким голосом ведут мудрые речи со всеми людьми суомийскими. И над городом опять царь вейнелейсов в золотом венце; его

<sup>11</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 454.



носят облака небесные, с венца его на Суомию падают златистые искры и светят как тысяча солнцев. Чудно! чудно!»<sup>12</sup>. Здесь ощущается великая мечта о том, что чудесный свет Просвещения проникнет из гранитного города Петра и в бедные финские края.

Удивительная история бедного финского мальчика из народа, которого война со шведами сделала сиротой, передается автором с теплым чувством. Он рассказывает, как мальчику посчастливилось обратить внимание царя на себя, в результате чего он получил полную возможность развить свои способности, стать просвещенным человеком. Этот рассказ об умственном росте финского неграмотного мальчика в петровские времена превращает пророческие видения финского кудесника в реальную действительность. История Якко, по убеждению Одоевского, типична для времени Петра. Перед нашими глазами возникает давно минувшая эпоха, в которую торжествовали передовые силы, несмотря на противодействие косных кругов: «...Якко был привезен в Петербург, в новую столицу преобразователя России, только что возникшую из болот финских. В то время просветитель России дал повеление отправить в Голландию несколько молодых людей; они поручались попечению князя Куракина. Неохотно русские люди отправлялись за море обучаться басурманским наукам. Финский сирота, обративший на себя внимание Петра, был находкою в таком случае; корабль уже был снаряжен; бедным финном заменили какого-то нижегородского недоросля, о котором горько плакалась мать»<sup>13</sup>.

Сюжет повести строится на глубоком убеждении автора, что в петровские времена всем способным людям открыт был путь к высоким знаниям и должностям на благо государства. Итак, Одоевский ставил перед собой задачу не просто прославлять Петра, преобразователя России, но и показать демократические тенденции Петровской эпохи. Привлечение новых сил из народа к образованию России, по его убеждению, повлияло положительно на укрепление молодого государства. Преобразование страны и роль науки в решении данной задачи понимались Одоевским как выражение просветительского духа эпохи, воплощением которого являлся и созданный им образ Петра I.

Трудовым подвигам преобразователя России принадлежит любовь Якко. Молодой финн мечтает о том, чтобы принимать деятельное участие в великом деле преобразования целого народа, и Петр, который убедился в его редких способностях, дает ему эту возможность. «Так полудикий финн, под могучей рукою Петра, должен был сделаться одним из орудий русского просвещения»<sup>14</sup>. Глубокая любовь к наукам мотивируется романтиком Одоевским, таким образом, в традициях Просвещения. Однако его романтическое стремление к необыкновенным характерам в необычных об-

<sup>12</sup> «Сочинения князя В. Ф. Одоевского», ч. 2, стр. 153—154.

<sup>13</sup> Там же, стр. 165.

<sup>14</sup> Там же, стр. 169.

стоятельствах выражается в тяготении к гиперболизации в изображении его любимых героев. Эта тенденция нашла свое воплощение в изображении Петра I при помощи средств фольклора. При этом тенденция преувеличения героического образа преобразователя России довольствуется изобразительными средствами, не противоречащими эстетическим взглядам даже тех современников Одоевского, которые стали ориентироваться на развивающийся реализм. Таковы сцены и образы, которые относительно деталей можно считать реальными, но при этом явно имеют двойную значимость символа или аллегии. В одной из таких коротких сцен Петр приобретает в глазах испуганного Якко то величие, которое по сути дела не отличается от гиперболизации царя в «Финской легенде», несмотря на то, что в отношении деталей сцена является вполне правдоподобной, реальной: «Якко взглянул в окошко... небольшой катер с переломленною мачтою несется по Неве; два матроса тщетно стараются вытащить обломок мачты, погружившейся в воду, или перерубить веревки; уже катер перегнуло на одну сторону; на корме стоит человек высокого роста; черные его волосы разметаны по плечам; одною рукою он стиснул руль, другою ободряет потерявшихся матросов, но — еще минута, и катер должен опрокинуться. Якко смотрит, не верит глазам своим — это сам государь»<sup>15</sup>. Несмотря на реальность ситуации, Петр в этой сцене выступает перед скромным финном как всеильный и непобедимый герой, который в состоянии справиться с любой опасностью и даже покорить стихию. Наблюдая царя в минуту смертельной опасности, Якко смутно сознает, что только необыкновенная личность Петра может оберегать государство от угрожающих ему бедствий и обеспечить его движение вперед. Тенденции высокого стиля, свойственные этой сцене, определяются не отбором слов и не деталями рисунка, а вытекают из самой ситуации. Она воспринимается читателем как аллегория правления Петра, который, несмотря на бури войны и любые опасности, грозившие молодому государству, сумел верно управлять им.

Более того, эта сцена показывает Петра в опасности посреди того города, который обязан ему своим существованием и даже именем: Петербург! В основании этого города Одоевский видит одно из величайших достижений преобразователя России. Когда в 1841 году появился рассматриваемый рассказ Одоевского, изображение Петербурга в русской литературе, как и тема Финляндии, имело уже известную традицию, уходящую в поэзию XVIII века.

Вяземский в 1824 году в «Полярной звезде» напечатал часть своего стихотворения «Петербург», в котором он восхвалял созидательную силу необыкновенного царя, оказавшегося с помощью творческого ума победителем природных стихий:

---

<sup>15</sup> «Сочинения князя В. Ф. Одоевского», ч. 2, стр. 210.

Искусство здесь везде вело с природой брань  
И торжество свое везде знаменовало;  
*Могущество ума — мятеж стихий смиряло,*  
*И мысль, другой Алкид, с другов взыскала дань*<sup>16</sup>.

К этой точке зрения возвращается Одоевский при разработке петербургской темы. Воспевая просвещенный дух петровской эпохи, он оказывается наследником государственных идей декабристов и Пушкина. Великий Петр, по воле которого возник гранитный город на обузданных человеком болотах, оказывается образом, тесно связанным с этой традицией («Медный всадник» Пушкина). Однако Одоевский обогащает этот образ новыми чертами, изображая «сказочное» событие создания города неведомых до сих пор размеров при помощи фольклорной гиперболизации, ибо простой финский крестьянин или рыбак может объяснить себе возникновение каменной столицы севера в невероятно короткий срок только как чудо: «Царь собрал своих вейнелейсов и говорит им: «Постройте мне город, где бы мне жить было можно, пока я корабль построю». И стали строить город, но что ни положат камень, то всосет болото; много уже камней навалили, скалу на скалу, бревно на бревно, но болото все в себя принимает и на верху земли топь остается. Между тем, царь состроил корабль; оглянулся: смотрит, нет еще его города. «Ничего вы не умеете делать», — сказал он своим людям, и с сим словом начал поднимать скалу за скалою и ковать на воздухе. Так выстроил он целый город и опустил его на землю»<sup>17</sup>.

Поздний романтик Одоевский не только творит в традициях декабристов и Пушкина, но и обогащает их опыт. Как мы видели, уже в первых сценах повести простой финский человек показан общественным существом, патриархальный образ жизни которого глубоко видоизменяется в результате исторических событий.

С исторической точки зрения рассматривается и связь жизни финского народа с судьбами России в петровские времена. В общем, исторический подход к изображаемым событиям содержит в себе зародыш реалистического изображения действительности. Это закономерное для эпохи явление особенно наглядно выделяется в изображении военного эпизода на финской земле, имеющем характер очерка. Нарисованная здесь картина коренным образом отличается от высокопарного изображения битвы классицизмом или даже романтиком. Стоит только вспомнить оду Ломоносова на взятие Хотина, державинское описание взятия Измаила, думу Рыльева «Дмитрий Донской» или даже первый вариант стихотворения «Бородино» Лермонтова, названный поэтом «Поле Бородина». В отличие от всех этих авторов Одоевский скупно и просто рассказывает о стычке русских со шведами: «Из лесу по-

<sup>16</sup> П. А. Вяземский. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1968, стр. 111.

<sup>17</sup> «Сочинения князя В. Ф. Одоевского», ч. 2, стр. 151.

казалась толпа шведов. Увидев русских, они хладнокровно построились в боевой порядок и дали по отряду залп из ружей; но, кажется, не разочли расстояния: только немногие из русских лошадей были ранены; между ними была однако же и лошадь начальника отряда; он спустил Якко на землю и вскрикнув: «Рейята, за мной!» с палахом в руке бросился на шведов. Шведы не успели дать второго залпа; русский отряд расстроил ряды их, смял их лошадей и рубил палахами. Шведы оборонялись храбро штыками; большая часть лошадей русских были ранены; почти весь отряд спешился, быстро стал в боевой порядок и, как новое свежее войско, пошел на израненных, смутившихся шведов; бой стал вполне рукопашный; штыки изломались; шведы бились прикладами, русские палахами»<sup>18</sup>.

Этот лишенный преувеличений рассказ как будто извлечен из служебного рапорта о каком-либо частном сражении во время походов в начале XIX века. На подобном изображении военных действий сказывается воздействие стихотворения «Бородино», а, может быть, и лермонтовского «Валерика».

В повести Одоевского раскрывается суровый мир простого финского народа и окружающей его природы. Притом, финская природа изображена в традициях русского классицизма, раннего русского романтизма. Пейзаж в повести служит не только объяснением народного характера финнов, но и выражением эмоций писателя, что придает описанию природы лирическую окраску.

Романтическое настроение, связанное с изображением финской природы и финских героев, усиливается еще в связи с органическим употреблением финского фольклора (ср. включение «Финской легенды» и оригинальных стихов из «Калевалы» в данную повесть).

Несмотря на все эти традиционные для романтизма приемы при изображении финской жизни, в повести о южном берегу Финляндии очевидны зачатки детализированного изображения среды в приемах гоголевской школы. Однако эти приемы не столько связаны с изображением финской среды, сколько с обрисовкой бытовых сцен из русской жизни. Разговор старых супругов в спальне своим юмористическим колоритом напоминает некоторые забавные сцены из «Миргорода» Гоголя.

Итак, становится очевидным, что к концу 30-х годов в России используются достижения гоголевской школы порой совершенно неожиданно и представителями позднего прогрессивного романтизма (ср. также творчество Лермонтова в конце 30-х годов).

И данная повесть о Петре I и судьбе простого финского человека в той или иной мере отражает реалистические и демократические тенденции развития историко-литературного процесса, которые, в конечном счете, подводят к социальным и эстетическим проблемам второго этапа русского освободительного движения.

<sup>18</sup> «Сочинения князя В. Ф. Одоевского», ч. 2, стр. 161—162.

Вот почему Белинский по поводу повести Одоевского о южном берегу Финляндии восторженно писал: «...все это так увлекательно, так полно жизни и истины, что невольно жалеешь, почему автор не употребил большего труда для отделки этого поэтического произведения»<sup>19</sup>.

Анализ дилогии «Саламандра» в целом убеждает нас в том, что пафос обеих повестей, объединяющий их, заключается в апофеозе петровской эпохи. Однако этот пафос в каждой из повестей проявляется по-разному. В то время как в повести о южном берегу Финляндии показана созидательная суть петровской эпохи, в «Эльсе» глубоко осуждается застой и мракобесие послепетровского времени. Итак, загадочность, осуждавшаяся еще Белинским, снимается, как только осознается исторический смысл повести «Эльса», вытекающий из ее предыстории, то есть из повести о южном берегу Финляндии.

П. Н. Сакулин не дает ответа на вопрос о смысле сочетания фантастического сюжета с историческим, он лишь отмечает, что Одоевский почти с самого начала решил перенести свой мистический рассказ о саламандре в эпоху Петра. Однако повесть «Эльса» убеждает нас в ином.

В то время как действие повести о южном берегу Финляндии кончается примерно зимой 1722 года, то есть в ту пору, когда Петр стоял на высоте своей славы, сюжет «Эльсы» относится ко времени после смерти царя. Дальнейшая судьба Якко переносится в послепетровское время, о чем свидетельствуют следующие точные указания: «Около 1726 года, в отдаленной комнате, недалеко от Сухаревой башни, около полуночи, два человека, — один старик, другой средних лет, суетились возле печи странного вида»<sup>20</sup>.

Ключом к этому фантастическому рассказу является понимание неожиданного превращения здравомыслящего гражданина петровской эпохи в алхимика. Это внутреннее преобразование Якко связано с изменением его общественного положения после смерти Петра. В результате этого дороги к дальнейшему развитию его личности оказались закрытыми. Время его возвышенной мечты о просвещении России миновало безвозвратно: «Ах, мои золотые надежды, где вы? где вы? Был бы жив Великий, не то было бы... А теперь не-ужь-ли все кончено?... зачем получил я *свет наук и образовал ум свой?* Тогда бы сердце не томилось, не знал бы, не мучился бы я неутолимою жаждою...» (курсив мой. — В. Ф.)<sup>21</sup>.

В эпоху, когда верование в темные силы заглушило просветительскую мысль, униженному и оскорбленному Якко должно было казаться, будто он сумеет заново добиться высокого социального положения только при помощи чародейства. Вот почему он становится алхимиком.

<sup>19</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 451—452.

<sup>20</sup> «Сочинения князя В. Ф. Одоевского», ч. 2, стр. 239.

<sup>21</sup> Там же, стр. 242.

Итак, исходное положение автора фантастической повести «Эльса» имеет явно исторический характер. Поступки и образ мышления героя объяснимы обстоятельствами. Горькие размышления Якко над своей судьбой исторически оправданы.

В повести «Эльса» автор при помощи категории фантастического наглядно символизирует трагизм общественного положения своего героя, его разочарование в послепетровской эпохе. Одоевский в «Эльсе» переплетает фантастические элементы с реальными, критикуя при помощи фантастики дворянский образ жизни, необстоятельность дворянской морали.

При этом Одоевский отделяет фантастическое от реальных событий, разъясняя в самом конце повести, что Якко, утомленный работой, заснул перед очагом, и в то время, как ему снилось открытие желанного «камня мудрости» при помощи саламандры в образе девушки Эльсы, а также свое собственное превращение в старого графа-алхимика, творящего зло, он трагическим образом сгорает вместе со своим хозяйством.

Для автора источником фантастического является психическое утомление главного героя, мечтающего об изменении своего общественного положения к лучшему. Вот почему Одоевский и во второй, фантастической части дилогии «Саламандры» не забывает указать на прогрессивную роль точных наук, в чем можно видеть его борьбу с мистицизмом: только при помощи знаний в области точных наук алхимику Якко удалось открыть тайну волшебного синего камня, найденного им после долгих исканий: «Познания Якко в химии скоро объяснили ему, какую выгоду можно получить из сего открытия; он разложил вещество по правилам науки, нашел состав его, снова повторил опыт в большем виде, и скоро в домике Якко появились чаны, кубы; он объявил гостям суконной сотни, что берется красить сукно не хуже заморского, — и в городе дивовались, толкуя про кубовую краску»<sup>22</sup>.

Мы видим, что Одоевский не только в области общественной мысли является приверженцем просветительства, хотя фантастика в его романтических произведениях занимает большое место. Свое понимание «сверхъестественных» явлений Одоевский выразил в «Письмах к графине Е. П. Р[остопчино]й о привидениях, суеверных страхах, магии, кабалистике, алхимии и других таинственных науках», написанных в пору создания «Саламандры» (1839 г.). Борясь против мистического истолкования в то время еще не объясненных явлений, наблюдаемых в самом себе и в окружающем его мире, Одоевский пишет: «...мне казалось, что под всеми баснословными рассказами о страшилищах разного рода скрывается ряд *естественных явлений*, донные не вполне исследованных, и причины которых частью находятся в самом человеке, частью в окружающих нас предметах... Я хочу объяснить все эти странные явления, подвести их под *общие законы природы*, содейство-

---

<sup>22</sup> «Сочинения князя В. Ф. Одоевского», ч. 3, стр. 265.

вать истреблению суеверных страхов...» (курсив мой. — В. Ф.)<sup>23</sup>. Признавая познаваемость природного мира при помощи естественных наук, Одоевский в данной статье решительно отвергает так называемые страшные повести, которые в то время были в моде.

Будучи верным своему просветительскому подходу ко всем непонятным ему явлениям жизни. Одоевский не может не осуждать переход своего героя Якко в корпорацию алхимиков. Однако он объясняет этот поступок объективными обстоятельствами. Становится очевидным, что фантастика повести «Эльса» вырастает из реальных ощущений главного героя, из его восприятия мира, оказавшегося враждебным его личному существованию. Саламандра является созданием мечты алхимика, измученного бессонницей и разочарованием. Однако этот фантастический мир, созданный большим воображением Якко и, таким образом, поглотивший явления объективного мира, стоит в центре внимания повести. Автор словно заставляет читателя воспринимать действительность послепетровской эпохи глазами героя своей повести, превращая его муки и радости, его мечты и желания в образы фантастического мира. Сочетание субъективного (фантастического) и объективного (реального) слоев повести помогает автору выразить мысль, что Якко по сути дела становится жертвой времени.

Таинственный образ Эльсы придает второй части «Саламандры» романтический колорит. Поэтическая красота видений алхимика, в которых ему грезится стихийный дух огня в образе Эльсы, заставляет вспомнить не столько о мистических описаниях духов огня у Парацельса (ср. «*Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de ceteris spiritibus*»)<sup>24</sup>, сколько о живом изображении творческой силы огня в финском народном эпосе «Калевала».

Соединяя мистическую трактовку образа саламандры, найденного у Парацельса, с финскими этнографическими мотивами, Одоевский не только создает типично романтический персонаж, соответствующий эстетическим нормам этого литературного направления, но в то же время при помощи этнографии старается объяснить и даже разоблачить суть этого мистического образа, созданного воображением его финского героя. Этот факт требует особого внимания, так как первоначальный план мистического рассказа о саламандре не был связан с финской тематикой<sup>25</sup>.

Девушка Эльса в образе саламандры, то есть в воображении Якко, является как бы аллегорической манифестацией первобыт-

<sup>23</sup> «Сочинения князя В. Ф. Одоевского», ч. 3, стр. 308.

<sup>24</sup> «Paracelsus und Fludd. Die beiden großen Okkultisten und Ärzte des 15. und 16. Jahrhunderts.» Mit einer Auswahl aus ihren okkulten Schriften. Von Dr. med. Freudenberg. Berlin, 1918, S. 97.

<sup>25</sup> Ср. «Архив В. Ф. Одоевского в Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина», п. 92, л. 298; а также в кн.: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма, т. I, ч. 2, стр. 75.

ной творческой силы простого финского народа, могучие корни которого берут свое начало в глубокой древности. Читателю кажется, будто бы сама народная стихия финнов в образе огненного духа Эльсы вступает в бой с миром жестоких, корыстолюбивых вельмож и алчных от золота временщиков послепетровской эпохи, защищая Якко от несправедливости, пока он сам еще не развращен и не превращается под влиянием золотой лихорадки в совершенно иного человека, предавая идеалы своей молодости, в результате чего и его постигает возмездие: всеочищающее пламя, содействующее ему однажды в достижении богатства, прекращает его преступную, никому не нужную жизнь.

Вторая часть «Саламандры» является горьким, типично романтическим размышлением над ходом русской истории, включая настоящее, то есть современность Одоевского. Прошедшее ощущается в тесной связи с настоящим. Вот почему следует видеть в «Эльсе» не столько фантастическую повесть, сколько историко-философское размышление автора над своим собственным веком, над эпохой николаевской реакции. Если 1726 год является знаменательной датой, связанной с крушением всех гражданских надежд после смерти Петра, началом мрачной эры мистицизма, эгоизма и морального разложения, то в неменьшей степени это относится и к 1826 году, году расправы с декабристами и начала николаевской реакции.

Ощущая, что время требует нового понимания и отражения действительности, Одоевский как представитель позднего прогрессивного романтизма старается найти точки соприкосновения с принципами нового, развивающегося реалистического метода, тесно связанного с именем Гоголя. При этом фантастическое служит для него не только средством романтического выражения правды, но и позволяет ему вынести приговор всем тем явлениям действительности, которые автор не может не отвергать. Фантастическое является одной из возможных форм романтизма, выражающих критическое отношение к действительности.

В фантастическом конце «Эльсы», в котором нереальное переплетается с реальным, содержание повести не только тесно связано с гражданским пафосом романтического творчества декабристов, но и с русским просветительством.

Одоевский выступает в своей «Саламандре» прогрессивным романтиком, наследником гражданской просветительской мысли.

Этим лишний раз подтверждается, что и после 1825 года русские романтики были близки к просветителям, хотя и эволюционировали в своих взглядах в соответствии с новыми общественно-историческими условиями.



Л. С. МЕЛИХОВА

## ЧЕЛОВЕК В ПОЭМЕ

(к специфике жанра)

История поэмы отличается от истории других литературных жанров и прежде всего — от истории романа. История романа наглядна настолько, что в ряде национальных литератур можно назвать первый роман. Но попробуй, назови... первую поэму! История романа знает свои этапы, она четко периодизируется; этапы и периоды истории поэмы воспроизвести было бы невозможно: Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Блок, Хлебников, Маяковский, Есенин, Пастернак, Твардовский, Евтушенко, Вознесенский — это никак не история поэмы, а скорее история поэтов, каждый из которых мог бы действовать независимо от других. И лишь некоторые, самые общие закономерности эстетической жизни поэмы можно уловить в странно неподвижном потоке ее необыкновенной истории.

Поэма живет то интенсивной, то экстенсивной жизнью, и в периоды ее экстенсификации поэнное начало проникает и в повесть, и в роман, и даже в смежные с литературой искусства; а собственно поэм в такие периоды появляется мало.

Яркой вспышкой экспансии поэнного начала в прозу были 30-е годы прошлого века: фантастическая повесть, возникавшая тогда, — результат бурной «поэмизации» литературы; и такие произведения, как повесть Гоголя «Портрет» — особенно она, конечно, — это проза, которая как бы «оглядывается» на поэму и обращается к ней за помощью. Гоголь явно чувствует потребность в диффузии жанров, называя поэмой и свой сатирический роман «Мертвые души».

Борьба поэзии и прозы в 30—40-е годы XIX столетия, а именно это время единодушно признается кульминационным моментом ее, осуществлялась, таким образом, не как борьба «прозы вообще» с «поэзией вообще», а прежде всего как борьба повести с по-

эмой. И именно тогда резко проявились особенности жанровой сущности поэмы и ее эстетического поведения — особенности, сохранные поэмой и до настоящего времени.

Новый период интенсивного становления поэмы возник на рубеже XIX—XX веков: Блок, Хлебников, Маяковский, Есенин. А после этого снова отступление поэмы на второй план, но зато — стремительное проникновение поэмого изображения мира в сопредельные области, в такие, как, например, кино или телевидение.

В книге «Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века» А. Н. Соколов писал: «В литературно-теоретических спорах вокруг жанра поэмы центральным является вопрос об объеме и содержании понятия «поэма». Разногласия, наметившиеся здесь, можно свести к двум основным точкам зрения. Поэмой называют или всякого рода повествовательное произведение в стихах, или определенный вид стихотворного повествования. Какое понимание следует признать более правильным, более целесообразным: широкое или узкое, точнее специфическое?»<sup>1</sup>. И несколько ниже: «Мы отнесем к поэме как литературному виду «Слово о полку Игореве», «Россияду», «Полтаву», «Кому на Руси жить хорошо», «150.000.000», «Василия Теркина», так как при всем несходстве этих памятников, возникших в глубоко различных социально-исторических условиях, между ними есть функциональная общность: для всех этих произведений определяющим является героическое начало, все они принадлежат к категории «воспевающих» произведений, хотя в каждом из них, представляющем особый жанр поэмы, это «видовое» начало проявляется различно»<sup>2</sup>.

Можно сказать, таким образом, что поэма отлично «уживается» с самыми разнообразными эстетическими программами. Ей «все равно», кто ею владеет: возможности, которыми располагает жанр поэмы, шире специфических запросов литературных направлений. Да, есть поэмы классицистические. Поэмы романтические. Есть бесспорно реалистические поэмы. Между ними, конечно, огромное различие: Херасков и его «Россияда» — одно; Лермонтов и его «Демон» — другое, а «За далью — даль» Твардовского принципиально, методологически отлична от «Демона» и «Россияды». Но все это поэмы, все это один жанр. Жанр, который в любую эпоху, в любом литературном климате чувствует себя как дома и приходится всем ко двору. Случались времена, когда было не до поэмы. Но вопрос о том, быть или не быть поэме, как, скажем, быть или не быть оде, никем не ставился, ставиться не мог и не может: в жанровой природе поэмы есть что-то, позволяющее ей сохранять свою независимость, свою автономию по отношению к

<sup>1</sup> А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд-во МГУ, 1955, стр. 9.

<sup>2</sup> Там же, стр. 11.

литературным направлениям. Поэма — какой-то естественный жанр, жанр, словно стремящийся жить по законам самого искусства. Поэма — нечто, существующее как бы извечно, навсегда. Поэма принадлежит не романтизму или реализму, не сентиментализму или классицизму, а литературе, обществу, человеку. От переменчивости эстетической погоды она не зависит.

И помимо этой независимости еще одно обстоятельство позволяет поэме быть жанром словно бы никем не сделанным, нерукотворным — не жанром, который создают поэты и литературные направления, а жанром, который создает поэтов и питает литературные направления. Обстоятельство это — какая-то особенная щедрость поэмы, готовность ее делиться с сопутствующими ей жанрами. Сама она вмешательства в свою структуру не терпит. Стоило, например, ей соприкоснуться с повестью, как возникла повесть в стихах, жанровое новообразование, живущее скорее по «романному» законам, нежели по законам поэмы: ничто не может войти, проникнуть, влиться в поэму, не разрушив ее. Но зато сама поэма готова питать другие жанры: соперничающие с ней: повесть, рассказ, роман, сатиру («Мертвые души» Гоголя, «Современники» Некрасова), трагедию.

Поэмы — поэмы как таковые — пишут и будут писать. Но все же сегодня значение поэмы становится первостепенным по-другому: поэма обнаруживает заложенные в ней возможности выступать на правах жанра-кладовой, жанра-кладеза, неиссякаемого резервуара, из которого можно черпать и черпать всем жаждущим обновления художественных возможностей искусства. И дело здесь, возможно, в том, что человек в поэме живет особенной, неповторимой художественной жизнью.

Попытаемся отдать себе отчет в том, какова же она, эта «поэмная» жизнь и чем отличается она от жизни «романной» или «новеллистической».

Важным жанровым признаком поэмы является стихотворная форма. Стихотворная форма, появление которой в романе необычно — недаром традиция романа в стихах не смогла укрепиться в русской литературе. В поэме же стих обязателен, поэма в прозе, хотя она и существует, все-таки представляется собой явление неканоническое, «необыкновенное». Откуда стих и что бы он мог означать?

Означать он может одно: возможное в прозаической повести и в романе полностью объективированное изображение «чужого слова» в поэме не только невозможно, но и чуждо ее жанровой природе.

Письмо матери Раскольникова, Пульхерии Александровны, письмо Макара Девушкина к Вареньке Доброселовой, любое письмо в любом романе всегда объективировано. Предполагается, что оно могло бы существовать и вне сознания, скажем, Достоевского; такие письма бывают в самой жизни. Но как бы ни уверял нас Пушкин в том, что письмо Татьяны — перед ним и сам он лишь

перевел нам его с французского, именно стихотворная форма решительно не позволяет воспринимать это письмо как «чужое слово», высказывание, идею, мысль, существующие вне сознания поэта и возникающие без его участия: стихотворная форма письма Татьяны к Онегину или письмо революционера-лейтенанта к его будущей невесте (Б. Пастернак «Лейтенант Шмидт») не оставляют ни малейшего сомнения в принадлежности их самим поэтам.

Стихотворная речь в поэме — это залог взаимной неотделимости поэта и героя, залог невозможности полной его, героя, эмансипации. Стихотворная речь входит в задание поэмы, утверждая и подчеркивая отношение художника к герою как к своему творению. Она закрепляет установку на своеобразное общение его с героями поэмы. Поэт оказался живущим как бы в двух мирах сразу: он «научил своих героев писать и говорить стихами, произносить монологи, вести диалоги и писать друг другу письма так, как это не бывает в жизни, ибо стиховая речь — речь специфическая. Но в то же время поэт остается и «здесь» с нами. Он обладает возможностью свободного и регулярного общения и с нашим миром, подлинным и безусловным, и с миром условным, по отношению к нам трансцендентным — миром поэтических образов.

И такой же способностью общения с двумя мирами обладает герой поэмы. Для сохранения жанровой целостности поэмы необходимо соблюдение противоречия, которое в ней является фундаментальным. С одной стороны, обыкновенный, даже заурядный герой: строго локализованные в своем времени, в своей социальной среде чиновник («Медный всадник» Пушкина) или крестьянка («Мороз, Красный нос» Некрасова), красногвардейцы («Двенадцать» Блока) или солдат («Василий Теркин» Твардовского). Это — люди как люди: вицмундир канцеляриста, крестьянский армяк, бушлат, шинель. Но, с другой стороны, лицом к лицу с этим обыкновеннейшим миром внезапно становится нечто мыслимое лишь как явление вечное и непреходящее: герои «Двенадцати» Блока встретились с Иисусом Христом, и, не произойди эта встреча, не было бы поэмы; характерно, что действие наиболее заметных современных поэм протекает... на «том свете» — в аду в конце концов оказался Василий Теркин, а герой поэмы Бэллы Ахмадулиной «Моя родословная», в отличие от Теркина, который уже умер, еще не родился. И поэмы разные, и герои их совершенно различны; но в обоих случаях налицо обнажение структурного принципа поэмы, ее основного жанрового «правила», жанрового канона. Происходит некое соприкосновение сущего с бывшим, изменяющегося с неизменным, становящегося с законченным. Это для поэмы является элементом обязательным, жанрообразующим. И с точки зрения соблюдения целостности жанра не так уж важно, что впереди двенадцати красногвардейцев именно Христос; это мог быть Перун, Зевс или оживший монумент Петра I. То, что Блок дал им в спутники Христа, — явление чисто идеологическое. Но как автор поэмы он обязан был дать им в спутники кого-то «нездешне-

го». Говоря на не знающем иллюзий языке реализма и материализма, дать им в спутники какое-то порождение воображения человеческого, вымысел, традицию, нравственную заповедь или обломок прошлого, который они побудили бы заговорить на языке настоящего, то есть нечто такое, общение с чем обнаруживает в человеке преобразователя, творца, поэта.

Не мирно и не гармонично протекает такое общение.

«Черный человек!  
Ты прескверный гость.  
Эта слава давно  
Про тебя разносится.  
Я взбешен, разъярен,  
И летит моя трость  
Прямо к морде его  
В переносицу...

— так у Есенина. У Пушкина Евгений тоже «взбешен, разъярен».

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, —  
Ужб тебе...»

Почти сто лет отделяет «Черного человека» от «Медного всадника». Но жанровый канон поэмы удивительно стабилен: столкновение двух пребывающих в разных мирах начал, и как симптом столкновения — скандал со всеми атрибутами добротного скандала: стиснуты зубы, кулаки сжаты, а подвернется под руку трость — и трость идет в дело. В интонациях же — сарказм, угроза. И разговор обязательно ведется лицом к лицу, глаза в глаза, а лица-то искажены, а глаза... у пушкинского героя «глаза подернулись туманом», у есенинского — и вовсе «глаза покрываются голубою блевотой». И так же обязательно — осязаемое присутствие «силы черной» (в написании Есенина — «чорной»: так выходит материально осязатее, выразительнее).

Два соседа мирно разговаривают с героем поэмы Твардовского «За далью — даль», но неожиданно появляется третий. И поэт иронически предполагает, что этот странный тип, отрекомендовавшийся его внутренним редактором, — очередной выходец из трансцендентного мира. А в то же время он — просто-напросто второе «я» поэта, который это «я» увещевает:

В труде, в страде моей бессонной  
Тебя и знать не знаю я.  
Ты есть за этой только зоной,  
Ты — только тень.  
Ты — лень моя.

Твардовский верно схватил природу и художественный характер собеседника — главного героя поэмы. Собеседник этот сам — герой, какая-то часть его (ведь и Петр I, скачущий в погону за Евгением, — не Петр I, конечно, а тоже какая-то часть сознания бедного чиновника). И у того же Твардовского очень точно: полка, на которой примостился было потусторонний редактор, при ближайшем рассмотрении оказывается пустой, хотя в то же время почудилось, «что с этой полки запах серы в отдушник медленно протек»... А у Маяковского в поэме «Флейта-позвоночник» есть такое:

Если вдруг подкрасться к двери спеленной,  
перекрестить над вами стеганье одеялово,  
знаю,  
запахнет шерстью паленой,  
и серой издымится мясо дьявола (I, 200).

Издымление серой, «запах серы», видимо, необходимы поэме, и оттого, что они здесь или иронически переосмысливаются, или мотивируются безумием героя, жанр не изменяет сути своей: в поэме всегда говорят «о боге, о нечистой силе» (Твардовский), а земные, исторически конкретные явления в ней стилизуются под выходки снующих вокруг нас духов.

Мы видели, что в канонических образцах поэмы происходит встреча обыкновенного с необыкновенным, доподлинного с преданием, человека с идолом, кумиром, легендой, видением. Уход человека в трансцендентный мир и его пришествие обратно; идолотворчество и последующее разрушение идолов; низведение богов на землю, полное иронии любованье их поведением в «здешней», повседневной жизни — все эти события в первую очередь находятся в сфере жанровых пристрастий поэмы. И едва ли не всякая поэма о любви — типичное идолотворчество, ибо в отличие от строго анализируемой любви повести и романа любовь в поэме безоговорочна и глобальна; любовь здесь — возведение возлюбленной на пьедестал, на престол. Она — повелительница, царица. Она — кумир. Для поэмы как содержательной формы характерно возвеличивание, воспевание — возлюбленной ли, государственно-го ли деятеля. Бог, кумир конструируется художником из этих образцов. Или из себя самого.

Смысл же поэмы, гуманистическая сторона ее жанрового «я» заключается, быть может, не столько в возвеличивании, в воспевании сущего, сколько именно в зове, в призыве, за которым обнаруживается стремление очеловечить мир.

Д. Д. БЛАГОЙ

## «БЕЗДНА ПРОСТРАНСТВА»

(о некоторых художественных приемах Пушкина)

Впервые с такой энергией подчеркнув величайший художественный лаконизм как одно из характернейших свойств пушкинского творчества, Гоголь пояснял: «Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт»<sup>1</sup>. «Бездна пространства» — это, понятно, поэтический образ, но он прекрасно передает богатство, внутреннюю содержательность, перспективность и вширь, и вглубь, которые присущи художественному языку Пушкина.

Но того же эстетического эффекта — испытываемого читателем ощущения «бездны пространства», «простора мыслям» (как, словно бы развивая тоголевский образ, скажет позднее Некрасов) — Пушкин достигает не только немногими словами, но порой, как это ни прозвучит на первый взгляд парадоксально, отсутствием слов. Различным видам такого «отсутствия», как намеренному художественному приему, и посвящен настоящий этюд.

\* \* \*

В своей очень сочувственной статье о «Кавказском пленнике» Вяземский, однако, отметил, что характер героя «только означен слегка; мы почти должны угадывать намерения автора и мысленно пополнять незаконченное в его творении». При этом критик делает «еще одно замечание» — выражает «неудовольствие» тем, что герой, после того как освободившая его Черкешенка покончила с собой, «не посвящает памяти ее ни одной признательной мыс-

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 55.

ли, ни одного сострадательного чувствования»<sup>2</sup>. Пушкин, горячо благодаря Вяземского в письме к нему за его статью, с этим замечанием, однако, решительно не согласился: «Еще слово об *Кавказском Пленнике*. Ты говоришь, душа моя, что он сукин сын за то, что не горюет о Черкешенке — но что говорить ему — *все понял он* выражает все, мысль об ней должна была овладеть его душою и соединиться со всеми его мыслями — это разумеется — иначе быть нельзя; не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности»<sup>3</sup>. Конец фразы показывает, что Пушкин рассматривал молчание Пленника отнюдь не как авторский просчет, а в качестве сознательного художественного приема.

И к подобному приему он систематически прибегает в своих последующих южных поэмах. В «Бахчисарайском фонтане» он широко использует его, повествуя о печальных судьбах обеих героинь поэмы. Сообщая о кончине Марии, поэт ограничивается лишь словами: «Марии нет. Мгновенно сирота почила». А ставя затем вопрос о том,

Но что же в гроб ее свело?  
Тоска ль неволи безнадежной,  
Болезнь, или другое зло?..

поэт оставляет его открытым: «Кто знает?» Правда, косвенно этот ответ подсказывается: эпизод ночного посещения Марии Заремой заканчивается прямой угрозой последней: «Кинжалом я владею, я близ Кавказа рождена»; в связи с этим приобретает особое значение указание, что Мария умерла «мгновенно», это же как бы подтверждается расправой над Заремой в ту же ночь и сопровождающим замечанием автора:

Какая б ни была вина,  
Ужасно было наказанье.

Но тем не менее «тайна занимательности» соблюдена: догадываться об этом предоставлено самим читателям. Больше того, хотя данный ответ является наиболее правдоподобным, он не единственный. В могилу могла свести Марию (как это допускал сам поэт) и «тоска неволи», и просто «болезнь»; на Зарему же могли пасть подозрения в убийстве (если не кинжалом, то ядом; вспомним схожие слова Черкешенки в «Кавказском Пленнике»: «Не то найду кинжал иль яд»), ибо приставленный к Марии евнух мог подслушать угрозу грузинки: он спал перед дверью, ведущей в комнату Марии, когда Зарема «легкою ногой», «как дух», мелькнула мимо него; но тут же его «дремота» названа поэтом «чуткой и пугливой», а двумя стихами ниже и прямо сказано: «Обманчив сна его покой».

<sup>2</sup> П. А. Вяземский. О «Кавказском Пленнике». Повести А. Пушкина. «Сын Отечества», 1822, ч. 82, № 49. Совершенно те же критические замечания находим и в несколько более поздней статье М. П. Погодина.

<sup>3</sup> Письмо от 6 февраля 1823 г. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII, М., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 58 (курсив Пушкина).



Избегать прямых названий, окутывать произведение — его фабулу, образы героев, само поэтическое слово — атмосферой неопределенности, загадочности, таинственности, намеков являлось одной из характерных черт новой тогда, романтической манеры письма. Широко применялся этот прием в восточных поэмах Байрона, особенно в первой из них — «Гяуре», которая произвела исключительное впечатление на молодого Пушкина. Еще в 90-е годы XVIII века удачно применял подобный прием Карамзин в своей предромантической повести «Остров Борнгольм». Но именно в связи с поэмами Пушкина черта эта стала предметом оживленного спора в современной ему критике. Причем как раз вокруг нее и возникли особенно острые разногласия между «классиками» и поборниками новой «поэзии романтической» — название, употребленное в статье Вяземским о «Кавказском Пленнике»<sup>4</sup>.

Классики «жаловались» на нарочитые «туманы» в поэмах Пушкина, на то, что автор «вдруг прерывает окончание и смысл начатых идей и переходит к новым, оставляя читателя в совершенном незнании того, что хотел сказать он», «ибо надобно только догадываться, и то без малейших признаков, что Зарема убила Марию и что Гирей, после сего, велел утопить Зарему» (курсив мой. — Д. Б.)<sup>5</sup>. «Романтики», наоборот, утверждали, что иногда «легкий туман способствует выразительности более, нежели свет», что «если читатель знаком с областью прекрасного, если он не страдательно принимает впечатления от изящных искусств... то для разумения его довольно сказать: Марии нет! Мгновенно сирота почил. Если же иной, с другими понятиями, пожелает наслаждаться произведениями вкуса, то, — иронически продолжает автор, — для него не будет лишним и означение меры упоминаемого грузинского кинжала»; «мучения» последней «угадываются» с особенным «трепетом» «из сильных, но с умыслом неопределительных стихов»<sup>6</sup> и т. п. Еще раньше Вяземский в статье о «Кавказском Пленнике» подчеркивал, что «лицо Черкешенки совершенно поэтическое» именно потому, что «в ней есть какая-то неопределенность, очаровательность. Явление ее, конец — все представляется тайною». А в первой развернутой декларации новой романтической поэзии, принадлежавшей тому же Вяземскому, он заявлял: «Зачем все высказывать и на все напирать, когда имеем дело с людьми, понятия деятельного и острого», и иронизировал над «классическим читателем», «который никак не понимал, что сделалось в «Кавказском Пленнике» с Черкешенкою при стихах:

<sup>4</sup> Автор делает при этом характерную оговорку: «Решились мы употребить название еще для многих у нас дикое и почитаемое за хищническое и незаконное». Однако после статьи Вяземского оно получило широкое распространение и обрело право гражданства, поскольку сторонников «поэзии романтической» с каждой новой южной поэмой Пушкина становилось все больше и больше.

<sup>5</sup> В. Н. Олин. Критический взгляд на «Бахчисарайский фонтан». «Литературные листки», 1824, № 7, стр. 274.

<sup>6</sup> «Бахчисарайский фонтан». «Сын Отечества», 1824, ч. 92, № 13.

«И при луне в водах плеснувших струистый исчезает круг». Он,— продолжает Вяземский, — пенял поэту, зачем тот не облегчил его догадливости, сказав прямо и буквально, что Черкешенка бросилась в воду и утонула. Оставим прозу для прозы»<sup>7</sup>.

Как видим, в высказываниях романтиков проявляется и совсем новый взгляд на читателя и на отношения между ним и автором. «Классики» считали недостатком, когда поэт заставлял читателя угадывать то, что не хотел сам сказать: «Читатель в подобных случаях должен быть подмастерьем автора и за него досказывать» (слова, вложенные Вяземским в уста того «классика», как лица собирательного, который выведен им в его «Разговоре»). «Романтики», наоборот, ориентируясь не на пассивного, «страдательного», а на активного читателя, считали это особым достоинством новой школы: тем самым поэт «приводит в деятельность воображение читателя и представляет ему право по данным чертам окончить картину».

Подобный взгляд опять-таки подсказывался именно творчеством Пушкина, которому уже в «Руслане и Людмиле» в высшей степени было свойственно обостренное «чувство читателя», ощущение во время творческого акта его как бы незримого присутствия, непосредственного общения с ним. Причем порой это чувство, с особенной силой проступающее в «Евгении Онегине», то и дело переходило в потребность живого читательского участия, при котором читатель является не «подмастерьем», а подчас своего рода соучастником автора.

Новые пушкинские приемы из всех южных поэм достигают наибольшей выразительности в «Цыганах». О Пленнике мы знаем, что он освободился из плена, вернулся к своим; о Марии и Зареме, что обе они умерли. А что произошло с Алеко после того, как цыганы, не желая больше оставаться вместе с убийцей, покинули долину «страшного ночлега» и на ней осталась лишь телега Алеко, и «насталась ночь», и в «телеге темной»

Огня никто не разложил,  
Никто под крышею подъемной  
До утра сном не опочил.

Героя не стало, но что с ним случилось? Умер от разрыва сердца, наложил на себя руки или тоже бросился прочь от места преступления и затерялся в тех степях, в которые бежал из «неволи душных городов»? Да и куда теперь ему было бежать? Ответа на это нет.

Прием недосказанности, загадочности, тайны сгущен здесь по этому до крайнего предела. И вместе с тем в этой наиболее зрелой и значительной из всех пушкинских романтических поэм прием этот выходит за рамки одной «занимательности», переносится

---

<sup>7</sup> «Вместо предисловия. Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова». Напечатано при издании Вяземским «Бахчисарайского фонтана» Пушкина. М., 1824, стр. XVIII.

в другой план, направлен не столько на внешнюю судьбу героя, сколько на его душевное состояние, на трагедию внутреннюю, хотя прямо об этом словно бы совсем и не говорится. На фоне все ярче разгорающейся утренней зари («восток сиял») Алеко, окруженный сбежавшимися цыганами, «с ножом в руках, окровавленный», сиди «на камне гробовом»; перед ним два трупа; «убийца страшен был лицом» — чисто внешнее описание; ни одного слова Алеко не произносит. Но какая в этом отсутствии слов — безмолвии убийцы — психологическая «бездна пространства». Еще когда Алеко начал подозревать, что Земфира ему изменила, он уже был «страшен» («О, мой отец, Алеко страшен»). «Страшен лицом» он и теперь, ибо бушевавшая в нем, «игравшая» им злобная страсть (вспомним: «Но, боже! как играли страсти его послушною душой!») продолжает в нем клочкотать. Он убил двоих и готов убивать еще — и во всяком случае дорого продаст свою жизнь: сжимает нож в руках. Но никто его не трогает, его не подвергают никакому насилию, не схватывают, чтобы передать в руки властям. Он все в той же позе смотрит, как женщины одна за другой подходят и прощаются с убитыми («и в очи мертвых целовали»), как в стороне копают могилу, как затем опускают «чету младую» «в лоно хладное земли». И только когда «их закрыли последней горстиею земной», Алеко, все так же «молча, медленно склонился и с камня на траву свалился».

Вяземский очень высоко оценил и «Цыган» («лучшее создание Пушкина»). Но — и это нагляднее всего показывает, как далеко вперед от своих недавних ближайших литературных соратников уже ушел к этому времени Пушкин — он многого не понял и не принял в них. В частности, он решительно не одобрил финальный в отношении Алеко (последнее слово о нем поэта) стих: «И с камня на траву свалился», который «бог знает как вошел» в поэму, находя его «вялым», то есть в его словоупотреблении прозаичным<sup>8</sup> (в «Кавказском Пленнике» он, кстати, не находил «ни одного вялого неточного стиха»). Между тем сам Пушкин придавал этому стиху особенное, можно сказать, ключевое значение. «Я именно так хотел, так должен был выразиться», — столь же решительно возражал он.

Действительно, в этом стихе — ярчайший просвет в то, что происходит в данный момент в душе героя, можно сказать, «перевортыкает» всю его душу. Это сумел значительно позже «прочесть» как должно только Белинский. «Какое простое и сильное в благородной простоте своей изображение самой лютой, самой безотрадней муки!» — восклицал он, считая даже, что, как и «молчание» Алеко, стих этот знаменует возрождение его к новой жизни: «...в Алеко зверь уже умер, а человек воскрес...»<sup>9</sup>. Да, можно и так

<sup>8</sup> Свидетельство Ксенофонта Полевого. «Московский Телеграф», 1829, ч. XXVII, № 10, стр. 221.

<sup>9</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 396, 397.

«угадывать» — «мысленно пополюнять» дальнейшую судьбу Алеко. Но этот стих, и в особенности слово *свалился* (не упал, не бросился на землю, а именно *свалился*), не только выражает — живописует — страшную смятенность, потрясенность, сломанность «гордой» и «смелой» натуры Алеко тем, что им содеяно. В нем действительно ключ, дающий возможность еще глубже проникнуть в «бездну пространства» недосказанного пушкинского финала поэмы.

Глагол *свалился*, которым оканчивается жизнь Алеко с цыганами, прямо перекликается с тем, чем она началась. На утро, после ночи, когда Земфира привела Алеко в свой шатер («Он хочет быть, как мы, цыганом»), табор двинулся в очередной поход: «Толпа валит в пустых равнинах». Валил с нею и Алеко. Тогда *валил* в едином потоке со всеми, а теперь *свалился* — и один, совсем один. И не в силу ли именно этой, столь художественно выразительной переклички, может быть, даже незаметной для читателя, но, несомненно, ощущающейся внутренним слухом самого поэта, так дорожил он данным, для Вяземского «вялым», прозаическим словом.

Абсолютное одиночество, отверженность от всех окружающих Алеко не мог остро не почувствовать, уже когда сидел на «камне гробовом». Как приговор, это было закреплено в обращении к нему, *свалившемуся* с камня, старого цыгана: «Мы не терзаем, не казним... Но жить с убийцей не хотим». Алеко, совершивший преступление, тем самым порвал связи с обществом, оказался вне его, обрек себя на внутреннее одиночное заключение — наказание более тяжкое, мучительно невыносимое, чем все внешние «терзания», чем казнь, чем каторга. Именно это подсказывает читателям завершающий поэму образ одинокой телеги в степи, художественно углубляемый поэтическим сравнением с пораженным «свинцом» журавлем, который, «повиснув раненым крылом», не может подняться вслед за улетающей «вдаль, на юг» «станцией» своих недавних товарищей. В этом — глубокий психологический и философский, этический смысл финала «Цыган».

Смысл этот совсем не дошел до Вяземского; только много позднее к его пониманию приблизился Белинский. И лишь еще позже он был «угадан» и крепко запал в сознание третьего, исключительно активного и предельно страстного читателя пушкинских творений, в частности «гениальной», как он ее прямо называл, поэмы «Цыганы», — Достоевского.

Как читатель-критик Достоевский в своей знаменитой речи о Пушкине дал тенденциозно-публицистическое истолкование образа Алеко. Но как читатель-художник, читатель-творец он глубоко постиг, прочувствовал и по-своему, по-достоевски развил мысль, лежащую в основе финала поэмы, заполнив психологическую «бездну пространства», распахнутую перед ним Пушкиным, детальнейшим анализом основной, глубиннейшей причины душевных терзаний и пыток героя своего собственного романа «Преступление

и наказание», вообще насыщенного во многом проблематикой творчества Пушкина, пушкинскими мотивами, реминисценциями, даже некоторыми художественными приемами. Раскольников, мучительно испытывая именно тот психологический комплекс отчуждения от людей, отверженности, одиночества, который выпал на долю Алеко в финале, был «принужден, — так пояснял свой замысел Достоевский, — чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его»<sup>10</sup>.

\* \* \*

«Цыганы» были последней романтической поэмой Пушкина. Однако с приемом оборванного, недосказанного конца, как и с рядом других рассмотренных нами приемов, мы неоднократно встречаемся и в дальнейший период его творчества — период «поэзии действительности».

На многократной апелляции к «воображению» читателей — к их «догадливости» строится повествование «Графа Нулина».

Теперь с их позволения  
Прошу я петербургских дам  
Представить ужас пробужденья  
Наталии Павловны моей  
И разрешить, что делать ей?

И несколько ниже снова:

Как он, хозяйка и Параша  
Проводят остальную ночь,  
Вообразайте, воля ваша,  
Я не намерен вам помочь.

А в конце, загадывая читателям фривольную загадку, автор и прямо вступает с ними в лукавый диалог:

Но кто же более всего  
С Натальей Павловной смеялся?  
Не угадать вам. — Почему ж?  
Муж? — Как не так. Совсем не муж.  
Он очень этим оскорблялся...  
Смеялся Лидин, их сосед,  
Помещик двадцати трех лет.

Почему именно он смеялся — опять-таки предоставляется додумать самим читателям; поэт лишь наводит их на след иронически-«моральной» концовкой своей повести в стихах. В соответствии с жанром и стилем «Графа Нулина» все это облечено в тон веселой шутки, своего рода «игры» с читателями, почти пародийной по отношению к подобному же приему в своих собственных роман-

<sup>10</sup> Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1957, стр. 579.

тических поэмах. Однако данный прием продолжает оставаться существенной частью и последующей реалистической поэтики Пушкина.

Особенно остро прием недосказанного, круто оборванного конца ощущим в «Евгении Онегине» и, очевидно, именно потому, что этот сложившийся в период пушкинского романтизма прием применен в произведении реалистическом. В то же время именно в «Евгении Онегине» недосказанный финал обретает особенное богатство красок и оттенков, особенно большую перспективность, содержательность. В этом финале присутствуют, как в «Кавказском Пленнике», как в «Бахчисарайском фонтане», и «тайна занимательности», и апелляция к «воображению» читателей. Но, как и в «Цыганах», перед нами снова «бездна пространства», причем насыщенная уже не только психологическим, но и огромным общественно-историческим содержанием.

Легче всего объяснить незавершенность фабулы романа в стихах, подчеркнутую оборванность ее чуть ли не на логической пятой тем, что поэт не мог осуществить свой первоначальный творческий замысел — дать «декабристское» продолжение и развязку произведения: герой должен был попасть в число декабристов. Но ведь Пушкин считал «Евгения Онегина» художественно завершенным произведением и без десятой — «декабристской» — главы, самую работу над которой скорее всего начал (и неизвестно, стал ли бы продолжать) уже после того, как сконструировал болдинской осенью 1830 года роман в девяти главах, на этом свой труд над ним и заканчивая («Миг вождеденный настал: окончен мой труд многолетний»). И позднее, когда поэт принужден был опустить предпоследнюю главу («Путешествие Онегина») и придал роману его окончательный — канонический — вид (в восьми главах), произведение предстало перед читателями, несмотря на незавершенность фабулы, как целостный, замкнутый в себе художественный организм — вполне сложившаяся именно в таком виде художественная структура. В то же время самой незавершенности фабулы, незавершенности, ставшей органической, больше того, художественно необходимой частью этой структуры, Пушкин сумел придать огромную смысловую выразительность.

Однако осмыслить это даже читателям «понятия деятельного и острого», на которых предлагал ориентироваться Вяземский, было несравненно труднее, чем догадаться о том, как погибла в «Бахчисарайском фонтане» Мария. Ведь даже ближайшие друзья поэта, в том числе особенно близко стоявший к работе Пушкина над «Евгением Онегиным» издатель его П. А. Плетнев, сам поэт и критик, неоднократно уговаривали Пушкина дописать «Онегина», ибо его герой «жив и не женат, и так роман еще не кончен», — не без иронии передавал автор аргументацию своих советчиков.

Только такой «читатель», как Белинский, с его диалектически развитым умом и тончайшим эстетическим чувством, смог дать очень глубокое этому разъяснение. «Что же это такое? Где же ро-

ман? Какая его мысль? И что за роман без конца?» — спрашивал как бы от лица недоумевающих читателей лет тринадцать спустя Белинский и продолжал: «Мы думаем, что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки, существования без цели, существа неопределенные, никому непонятные, даже самим себе... Что случилось с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца? Довольно и этого знать, чтоб не захотеть больше ничего знать...»<sup>11</sup>.

Но и Белинский не полностью раскрыл всю ту «бездну пространства», которая содержится в недосказанном фабульном финале пушкинского «романа без конца». Своего героя поэт оставляет в тягчайший момент его жизни. Онегин сам разбил свое столь близкое и возможное счастье, а теперь, душевно омоложенный любовью к Татьяне и ею отвергнутый, он чувствует, что разбита вся его жизнь. И вместе с тем, этот глубоко трагический момент является для Онегина и «минутой» в высшей степени «злой». Ведь при всем байроническом «презрень» к свету он больше всего боялся показаться в глазах того же света смешным (вспомним его размышления перед дуэлью с Ленским: «Но шопот, хохотня глупцов... И вот общественное мненье»). А теперь сам Онегин как раз в таком смешном, трагикомическом положении и очутился. После признания Татьяны в продолжающейся любви к нему (высшее для него счастье) и, несмотря на это, стремительного — навсегда — ухода от него (самый жестокий удар) Онегин, брошенный в бурю противочувствий, ошеломленный, безмолвный, стоит, «как будто громом поражен». И вдруг в дверях появляется муж Татьяны. И в эту-то воистину «минуту злую» для героя (ведь он вынужден будет объяснить «родне и другу своему» странное присутствие в ранний утренний час в комнате его жены) автор и покидает его, следом за Татьяной, — «надолго... навсегда».

Трагикомизм этой «злой» минуты усугубляется, а для внимательного читателя и подчеркивается несомненной перекличкой ее со схожей ситуацией в... «Графе Нулине». «Влюбленный» граф, проникнув в неположенное время в комнату Натальи Павловны, «входит, медлит, отступает и вдруг упал к ее ногам». Влюбленный Онегин, проникнув тоже в неположенное время в комнату Татьяны (героиня еще «не убрана» — не одета, как должно) «в тоске безумных сожалений к ее ногам упал...». При резком психологическом отличии сходство этих внешних ситуаций бесспорно. Но оно продолжается и далее. В «Графе Нулине», когда герой, уже

<sup>11</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. стр. 469.

забыв столь неприятное для него ночное происшествие, «чуть ли снова не влюблен»: «Вдруг шум в передней? Входят. Кто же? (опять шутивная загадка читателям! — Д. Б.)... Граф, вот мой муж». В «Онегине»: в самую неподходящую для героя минуту «шпор внезапный звон раздался и муж Татьянин показался».

Чем же объяснить, что поэт именно в такое трагикомическое положение ставит в заключении романа его «главное» лицо? Как понять едва ли бессознательно допущенное Пушкиным (а если даже и бессознательно, все же весьма характерное) сходство концовок очень значительного и глубоко серьезного по своей проблематике романа о «современном человеке» и шутливо-пародийной повести в стихах о светском шалопае Нулине, ничтожество которого указывается — прием в духе литературы XVIII века и очень редкий у Пушкина — уже самой его фамилией. А ведь эта «минута злая» столь же органически, на тех же художественных правах (никакого авторского срыва, фальшивой ноты мы здесь не ощущаем), как и предшествующее ей трагическое объяснение между героем и героиней, входит в целостную структуру романа.

Своя «бездна пространства» есть и в этой словно бы второстепенной детали. Поэт, несомненно, накладывает ею некую дополнительную краску на облик Онегина, на свое отношение к нему. В этой детали и подтверждение того, что от трагического до смешного, действительно, всего один шаг, даже и того менее, и вместе с тем в этом «смешном» заключено нечто по-своему тоже весьма трагическое. Наконец, и это, пожалуй, самое главное, — в ней отчетливо проступает, столь характерное для жизнеутверждающего гения Пушкина и особенно ярко проявившееся в «пестрых» — «полусмешных, полупечальных» — главах романа в стихах, свойство и умение «снимать» трагическое, тяжкое, печальное веселым, легким, шутливым, способность побеждать «ужас» «смехом», ибо, как сказано еще в «Руслане и Людмиле», «со смехом ужас несовместен».

«Отшучивание» в финале от «современного человека» — Онегина — умиряет, смягчает и объективно-трагическое содержание произведения о нем, безнадежно грустный итог судьбы и горькое субъективно-лирическое чувство испытываемой самим поэтом глубокой и все же — не благодаря этому ли? — светлой печали, которой овеваны три заключительные, окрашенные в явно автобиографические тона, строфы романа в стихах.

О пушкинском «Пророке» Хомяков писал И. С. Аксакову: «Пророк» — бесспорно великолепнейшее произведение русской поэзии — получил свое значение, как вы знаете, по милости цензуры (смешно, а правда)<sup>12</sup>. Хомяков имел в виду замену нецензурной — обличительно-политической — первоначальной концовки «Пророка» гениальным каноническим четверостишием, завершающимся «крылатой» строкой: «Глаголом жги сердца людей». Не будем гадать, чем бы стал «Евгений Онегин», если бы он был

<sup>12</sup> А. С. Хомяков. Соч., т. VIII. М., 1904, стр. 309.



осуществлен в соответствии с его первоначальным — нецензурным — замыслом, но несомненно одно: цензура не смогла помешать Пушкину-художнику создать свой роман в стихах, как эстетически полноценное произведение, целостный, замкнутый в себе художественный организм, внутри которого сама недосказанность судьбы героя — фабульная «бездна пространства» — обрела исключительную идейно-художественную выразительность.

Однако с точки зрения общей эволюции Пушкина важно, что по началу он все же хотел своего «Онегина», в отличие от южных поэм, фабульно завершить. В этом также сказывается новое, реалистическое качество романа (именно романа) в стихах, как и то, что он является переходным звеном, соединяющим два художественных мира — пушкинской поэзии и пушкинской прозы. Ведь во всех завершенных созданиях пушкинской повествовательной прозы 30-х годов фабула всегда досказана, иной раз, как например в «Пиковой даме», с подчеркнутой, касающейся всех, даже второстепенных, персонажей определенностью. Досказана фабула и в «Петербургской повести», в стихах «Медный всадник».

В то же время прием оборванности, недосказанности неоднократно продолжает встречаться, также достигая огромной силы художественной выразительности, в пушкинской драматургии и в пушкинской лирике.

Здесь, естественно, прежде всего вспоминается знаменитая концовка «Бориса Годунова», в которой отсутствие слов уже прямо приобретает функцию слова. Это, кстати, подчеркнуто и графически:

«Мосальский. Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы (Народ в ужасе молчит.) Что ж вы молчите? Да здравствует царь Димитрий Иванович.

Народ безмолвствует».

В первом случае — мы видим — молчание народа дано как ремарка. Последующее безмолвие (то есть нечто — и по контексту и лексически — еще более сильное, чем молчание) народа — уже не ремарка, а реплика — ответ.

Этот ответ без слов, это единодушное всеобщее молчание только что споривших между собой людей, это глубочайшее безмолвие, наступившее внезапно после «шума в доме» («Тревога, дерутся... Слышишь? визг — это женский голос») и волнения теснившейся перед ним толпы народа («Взойдем! — двери заперты — крики замолкли») — само по себе должно производить сильнейший сценический эффект. Но он заключается в себе и нечто гораздо большее. Белинскому правильно послушался «в этом безмолвии народа... страшный трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новою жертвою — над тем, кто погубил род Годуновых»<sup>13</sup>. Действительно, самозванец одержал верх над Бори-

<sup>13</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 534.

сом благодаря народной поддержке — «мнению народному». Теперь эта поддержка у него отнята, «мнение народное» — не на его стороне. Этим определяется его дальнейшая судьба. Больше того, в контексте финальной сцены, как и всей трагедии вообще, безмолвие народа носит активный, протестующий характер: в нем уже затаен грозный гул грядущих народных движений — вспыхнувшего вскоре восстания Болотникова, последующих восстаний Разина, Пугачева.

Не так давно были высказаны сомнения в принадлежности реплики «Народ безмолвствует» Пушкину, поскольку она появилась только в печати, а в дошедших до нас рукописях в ответ на приказ Мосальского народ кричит: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» Однако, не говоря уже об идейной значимости безмолвия народа, прием «немого» финала (вспомним безмолвствующего Алеко), как мы могли убедиться, настолько органично входит в художественную систему Пушкина, что подобные сомнения сами собой отпадают. Мало того, «немой» финал «Бориса Годунова» не является единственным и в пушкинской драматургии.

В этом же роде — финал «Пира во время чумы», заканчивающегося тем, что герой безмолвствует: священник «уходит. Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость». Причем эта, в высшей степени выразительная, заключающая в себе психологическую «бездну пространства», ремарка принадлежит самому Пушкину: в пьесе Вильсона, очень точным переводом части которой является «Пир во время чумы», ее нет.

Вариацией недосказанного, оборванного финала является и концовка «Моцарта и Сальери», построенная на безответных вопросах последнего. Кстати, это не единственный случай. Так же заканчиваются и некоторые стихотворения Пушкина («Осень», 1833 г.; «На это скажут мне с улыбкою неверной», 1835 г.).

\* \* \*

С незавершенностью, недосказанностью и даже прямыми «пробелами» в словесной ткани произведения — намеренным опущением слов — мы неоднократно встречаемся не только в крупных созданиях Пушкина, но и в его подчас небольших лирических стихотворениях. Причем намеренность этого прямо подчеркивается поэтом путем разнообразных стилистических приемов.

Порой Пушкин оставляет стих оборванным на середине. Таков, например, конец первой сцены «Скупого рыцаря» (заключительная реплика Альбера), обрывающейся на полустиишии (трехстопный ямб вместо пятистопного, которым написана вся пьеса):

Нет, решено — пойду искать управы  
У Герцога: пускай отца заставит  
Меня держать как сына, не как мышь,  
Рожденную в подполье.

Уже этот оборванный — выпавший из нормы — последний стих тем самым обретает некую особую акустическую и одновременно смысловую выразительность: коротко и окончательно без всяких последующих колебаний принятое Альбером решение, при котором дальнейших слов не требуется. Именно в соответствии с этим и начинается третья сцена маленькой трагедии, которая происходит во дворце герцога и открывается словами Альбера:

Поверьте, государь, терпел я долго  
Стыд горькой бедности. Когда б не крайность,  
Вы б жалобы моей не услышали.

Герцог. Я верю, верю: благородный рыцарь  
Таков, как вы, отца не обвинит  
Без крайности. Таких развратных мало...

Причем, эта реплика Альбера — один из примеров пушкинского лаконизма — дана также совсем не традиционно: большая часть ее попросту опущена, а приводится лишь самый конец. И действительно, в отличие от Герцога, читателям незачем слушать жалобу Альбера, поскольку содержание ее уже вполне ясно из конца первой сцены. Но эта же первая сцена связана не только с третьей (непосредственной преемственностью действия), а замыкающим реплику Альбера словом «подполье» прямо как бы вводит во вторую — промежуточную. Ведь место действия второй сцены именно «подполье» — «подвал» (начальная ремарка) скупого отца. Отсюда органичность несколько странного, казалось бы, сравнения Альбером себя с мышью, рожденной в подполье. Вместе с тем конец этой, «промежуточной» для развития фабулы, второй сцены — угнетающая барона мысль о сыне как главной угрозе его подпольной «державе» непосредственно смыкается с третьей сценой, где это и реализуется в фабульном действии. Такова тончайшая, поистине кружевная композиционная вязь этой маленькой трагедии, вязь, в которой оборванная на полустии реплика Альбера играет важную, хотя на первый взгляд и незаметную роль.

Ощущение многозначущей недосказанности неоднократно создается Пушкиным и тем, что в стихотворном произведении, построенном сплошь на рифмах, последний его стих остается без рифмующего с ним двойника. Причем делается это не только в конце произведения, но и в разных местах его. Встретившись с этим в «Бахчисарайском фонтане», «классический» критик прямо упрекал Пушкина, что в своих «крутых и отрывистых переходах он пренебрегает даже рифмами, оставляя стихи без оных»<sup>14</sup>. Однако это происходит, конечно, не от небрежности (хотя сам поэт часто и придает своему стиху, особенно в ранний период творчества, демонстрационный эпитет *небрежный*), недоделки и даже не в порядке романтического эпатажа, ибо с подобными случаями мы сталкиваемся и в конце ряда поздних стихотворений Пушкина, таких,

<sup>14</sup> «Литературные листки», 1824, № 7.

как, скажем, «Поедем я готов...» (1829 г.), «На это скажут мне с улыбкою неверной» (1835 г.), намеренная незавершенность которого подчеркивается вдвойне: и отсутствием рифмы, и оборванностью на полустииши, как «Из Пиндемонти» (1836 г.). Все это, несомненно, — сознательный прием.

Стих, остающийся без рифмы или нарушающий метрический строй стихотворения, выделяется из остальных, тем самым невольно останавливая на себе большое внимание, приобретая подчеркнутую и особую выразительность. «Читатель ждет уж рифмы роза: на вот, возьми ее скорей!» — шутивно писал Пушкин в «Онегине». А в данных случаях читатель ждет рифмы и — ее не получает. Встречается, как известно, у Пушкина — в его драматургии — подобный же, хотя и обратный прием: в белом стихе произведения вдруг возникают отдельные рифмованные строки. Еще острее и выразительнее включение в стихотворный текст «Бориса Годунова» отдельных сцен или даже части их, написанных прозой; прозаических кусков — в «Череп»; прозаической концовки — в «Разговор книгопродавца с поэтом».

Следует подчеркнуть, что во всех перечисленных случаях сознательное отступление от нормы отнюдь не произвольно, а, наоборот, гармонически соответствует содержанию, особой смысловой или эмоциональной (как, например, в стихотворении 1836 г. «За городом задумчив я брожу») «нагрузке». Во всем этом проявляется свобода художника, полное обладание им формой и материалом, подчинение того и другого своей творческой мысли; свобода, достигающая там, где это диктуется художественной целесообразностью, даже до нарушения «законов», словно бы самим им над собой поставленных, — норм и правил принятой жанровой или стиховой конструкции.

Намеренную фрагментарность некоторых своих произведений Пушкин даже возводит, как бы в особый жанровый вид, придавая им специальное заглавие «Отрывок» (еще чаще указывается это в подзаголовке).

В связи с этим весьма важную роль в пунктуационной системе Пушкина играет очень часто встречающееся у него многоточие. Причем количество ставящихся точек очень различно, колеблется от трех до шести, а нередко и много более. К сожалению, не случайность, а сознательность, намеренность этого не была в достаточной мере учтена даже самым научным и авторитетным из всех до сих пор существующих собраний сочинений Пушкина — советским Академическим изданием в 16-ти томах, где чаще всего различное число точек снивелировано: заменено, как правило, тремя точками и, тем самым, нарушен не только музыкально интонационный (особенно это ощутимо в драматургии и в драматизированных кусках других пушкинских произведений), но и смысловой пушкинский строй.

Столкнувшись с подобным приемом — целых три строки многоточий в середине шестой песни «Руслана и Людмилы» (после

стиха «Шатры белеют за рекой», где речь идет, как можно догадаться, прямо об этом сказано позже, о появлении под стенами Киева вражеских полчищ), — один из критиков недоуменно вопрошал: «Зачем это множество точек?» С подобным же множеством (дважды по две строки) точек мы встречаемся и в первом издании «Кавказского Пленника» (в характеристике героя и рассказе о его прошлом). Некоторые критики (в том числе Вяземский) намекали, что в данном случае имели место соображения цензурного порядка. Возможно, что это было и так (при тексте указано, что «пропуски» в поэме, отмеченные многоточиями, сделаны самим автором, но именно эта оговорка наводила на размышления противоположного характера). Во всяком случае и в дальнейшем подобные многоточия в произведениях Пушкина не раз были результатом цензурных «когтей»; порой делал это и сам поэт в порядке автоцензуры (например, исключение лирико-автобиографических строк — «любовного бреда» — из «Бахчисарайского фонтана»). Однако весьма часто строки многоточий ставились Пушкиным по соображениям чисто художественного порядка. Именно таковы в ряде случаев «пропуски», которыми (наряду с «пропусками» цензурного и автоцензурного порядка) так изобилует «Евгений Онегин».

Напомню в качестве одного из особенно выразительных примеров знаменитую элегию «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» (1824 г.). Поэт в своем «далеком северном уезде» — в ссылке в Михайловском — вспоминает о ласкающей вечерней теплоте воздуха юга, о море «под голубыми небесами» и, главное, — о своей далекой возлюбленной. «Вот время (то есть обычный час их свиданий. — Д. Б.) по горе теперь идет она

К брегам, потопленным шумливыми волнами,  
Там под заветными скалами  
Теперь сидит печальна и одна...

Мотив одиночества любимой развивается и снова подчеркивается в последующих строках, и вдруг течение традиционно-элегического шестистопного ямба резко нарушается и возникает исключительно оригинальная, по своему графическому оформлению едва ли не единственная в своем роде, концовка, почти сплошь состоящая из многоточий:

Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;  
Никто ее колен в забвеньи не целует;  
Одна... ничьим устам она не предает  
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.

. . . . .

Никто ее любви небесной не достоин.  
Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;

Но если . . . . .

Как видим, в заключительных семи стихах элегии слова почти совсем отсутствуют.

Автографа стихотворения, к сожалению, до нас не дошло. Но едва ли там имелись какие-то места, замененные в печати точками. Во всяком случае сам поэт считал свою элегию вполне художественно завершенной: дважды публиковал ее в сборниках своих стихотворений, лишь в оглавлении обозначив подзаголовком «Отрывок». И, действительно, прерывистый, с длинными паузами, как бы задыхающийся конец стихотворения, в котором имеющиеся и очень немногие слова выглядят словно бы островками, затопленными волнами многоточий, даже графически соответствует данному перед этим образу морского прибора. Именно такой конец с огромной силой художественной выразительности передает ту бурю, тот прибой чувств, который начинает бушевать, «потопляя» душу поэта. И, конечно, особенно выразительно это: «Но если»... В нем — и вдруг возникшее сомнение, и вспыхнувшие жестокие муки ревности («Мучительней нет в мире казни ее терзаний роковых», — скажет несколько позднее Пушкин в строфе XV пятой главы «Евгения Онегина»), и прямая угроза (кстати «Элегия» написана осенью 1824 года, то есть как раз тогда, когда Пушкин заканчивал своих «Цыган») <sup>15</sup>.

Напомню еще и конец стихотворения «Осень» (1833 г.). В последних строфах его поэт описывает состояние того особого душевного подъема — все нарастающего «лирического волнения», который предшествует акту творчества. Следует знаменитое сравнение с готовящимся к отплытию морским кораблем:

И мысли в голове волнуются в отваге,  
 И рифмы легкие навстречу им бегут,  
 И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
 Минута — и стихи свободно потекут.  
 Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,  
 Но чу! матросы вдруг кидаются, ползут  
 Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;  
 Громада двинулась и рассекает волны.

А затем перед нами, примерно, та же, что и в элегии «Ненастный день потух», концовка: оборванный на полустииши первый стих заключительной октавы и строки многоточий:

Плывет. Куда ж нам плыть? . . . . .  
 : : : : : : : : : : : : : : : :  
 : : : : : : : : : : : : : : : :

<sup>15</sup> Ю. Н. Тынянов еще в 1924 году обратил внимание на подобные пушкинские «пропуски», обозначенные многоточиями, назвав их «эквивалентами текста». Однако из четырех приведенных им примеров два («пропуски» в стихотворениях «К морю» и «Полководец»), несомненно, носят не творчески заданный, а цензурный — в первом стихотворении — и скорее всего автоцензурный — во втором — характер. Главное же, что, тонко подметив на анализе как этих двух, так и остальных примеров «конструктивное», «динамическое значение» подобных «эквивалентов», исследователь совсем не коснулся их содержательной, смысловой (в контексте данного стихотворения) функции (Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. М., «Художественная литература», 1965, стр. 43—51).

В отличие от элегии мы располагаем автографами «Осени». Из них видно, что соответствующая октава Пушкиным была почти вся написана (шесть стихов из восьми):

Ура!.. куда ж нам плыть?.. какие берега  
Теперь мы посетим: Кавказ ли колоссальный,  
Иль опаленные Молдавии дуга,  
Иль скалы дикие Шотландии печальной,  
Или Норландии<sup>16</sup> блестящие снега,  
Или Швейцарии ландшафт пирамидальный?

Однако Пушкин не стал продолжать эту октаву, а затем и вовсе снял ее, оставив, как мы видели, одно лишь полустушие и заменив все остальное многоточиями. И великий художник был прав. Точное перечисление возможных конкретно-географических маршрутов вдохновенного плавания поэта обедняло бы, приземляло то ощущение безграничного простора, открытости его вольному воображению всех путей и всех стран — той, уже в прямом смысле этого слова, бездны не только пространства, но и времен, над которыми, окрыленный своим творческим порывом, он властен торжествовать.

Думается, что данный случай особенно ярко и наглядно демонстрирует, как иногда отсутствие слов в тех или иных созданиях Пушкина оказывается гораздо выразительнее и богаче самого их наличия.

Поэты-романтики нередко жалуются на бессилie слов человеческого языка. «Как сердцу высказать себя?» — с горечью вопрошал Тютчев. «О, если б без слова сказаться душой было можно», — вздыхал Фет. Поэт действительности, Пушкин этого не ощущал. Но, как видим, он умел, когда находил это нужным, «сказаться» — с огромной впечатляющей силой выразить тот или иной оттенок мысли или чувства — и без слов.

Примеры, подобные уже приведенным, можно было бы значительно увеличить. Но, думается, и того, что дано, достаточно, чтобы утверждение, высказанное мной в начале этого этюда, звучало не так уж парадоксально.

---

<sup>16</sup> Во всех изданиях ошибочно печатается вместо *Норландии* — *Нормандии*.

Т. П. ГОЛОВАНОВА

## ГОД В ЖИЗНИ ПОЭТА

Слава пришла к Лермонтову в 1837 году (год написания стихотворения «Смерть поэта»). Но 1837 год можно считать рубежом только с точки зрения общественного признания молодого поэта. Неменьшее значение для Лермонтова имел другой год — бурный, насыщенный важными событиями и переменами в жизни 1832 год.

Летом 1832 года Михаил Лермонтов, студент литературного, или, как его тогда называли, словесного, отделения Московского университета подал неожиданное прошение об увольнении в связи с решением перейти в Петербургский университет.

Никаких домашних событий, побуждавших Лермонтова к такому внезапному переезду в Петербург, не было. Лермонтов жил в Москве со своей бабушкой Елизаветой Алексеевной Столыпиной, в окружении многочисленных родственников, приятелей и приятельниц. Досуги его проходили в обществе ровесниц-кузин и «веселой шайки» студентов, как они сами себя называли.

Друг и родственник Лермонтова А. П. Шан-Гирей так вспоминает дни его студенчества: «Он был характера скорее веселого, любил общество, особенно женское, в котором почти вырос и которому нравился живостию своего остроумия и склонностию к эпиграмме; часто посещал театр, балы, маскарады; ...бабушка в нем души не чаяла и никогда ни в чем ему не отказывала; родные и короткие знакомые носили его, так сказать, на руках»<sup>1</sup>. Казалось бы, все было хорошо: «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой».

Но не только веселилась и танцевала молодежь, окружавшая Лермонтова. Товарищи его по университету были люди незаурядные — одаренные, начитанные, думающие. Они зорко присматривались к жизни; которая их окружала, мечтали о счастье и свободе, увлекались историей, литературой, читали запрещенные книги, поклонялись Пушкину и декабристам. Многие из сверстни-

<sup>1</sup> «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников». Пенза, 1960, стр. 18.



ков Лермонтова стали потом известными писателями и учеными — достаточно назвать имена Герцена, Огарева, Станкевича, Строева, Красова, Компанейщикова, Ефремова, Плетнева.

Лермонтов всегда с большой теплотой вспоминал дни, проведенные в стенах Московского университета, и своих товарищей.

Переезд Лермонтова в Петербург казался неожиданным еще и потому, что 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 в Московском университете далеко не все преподаватели отличались глубокими знаниями и талантом. «Монотонные, бессодержательные лекции» бесцветных профессоров Победоносцева, Гастева, Оболенского, Геринга, Кубарева, Малова, Василевского, протонеря Терновского поминали недобрым словом многие современники. Один из них рассказывает, как Лермонтов, получивший блестящее домашнее образование, ставил втупик своими ответами преподавателей, знавших предмет гораздо хуже, чем их ученик.

И все-таки итоги, которые подвел университетскому образованию современник Лермонтова Герцен, не были отрицательными: «Учились ли мы при всем этом чему-нибудь, могли ли научиться? Полагаю, что да. Преподавание было скуднее, объем его меньше, чем в сороковых годах. Университет, впрочем, не должен оканчивать научное воспитание... его дело — возбудить вопросы, научить спрашивать. Именно это-то и делали такие профессора, как М. Г. Павлов, а, с другой стороны, и такие, как Каченовский. Но больше лекций и 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»<sup>2</sup>.

За год до ухода из университета Лермонтов принял участие в студенческой демонстрации против профессора Малова. Студенты освистали этого невежественного и грубого профессора во время одной из лекций, а потом выгнали его из аудитории на улицу. История эта получила широкую огласку в Москве, вмешались власти и участников демонстрации строго наказали<sup>3</sup>. Опасность грозила и Лермонтову, но близким друзьям удалось уберечь его от беды. В альбоме товарища Лермонтова Н. И. Поливанова сохранилось стихотворение, написанное поэтом, когда он ждал наказания («Послушай! вспомни обо мне...», 1831 г.).

<sup>2</sup> А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 122—123.

<sup>3</sup> История с Маловым подробно описывается в «Былом и думах» Герцена, который был одним из зачинщиков демонстрации (см. там же, стр. 117—121).

В литературе, посвященной жизни поэта, высказывалось предположение, что увольнение его из Московского университета и связано с этой «маловской историей», как ее тогда называли. Но факты и документы не подтверждают этого. С марта 1831 года, когда произошла демонстрация, до июня 1832 года, когда Лермонтов уволился, прошло больше года — время, достаточное для того, чтобы не связывать между собой этих двух событий. Нет никаких указаний, что поэт был уволен насильственно, и в документах Московского университета.

По-видимому, решение Лермонтова покинуть Москву было вполне добровольным, хотя и нелегко ему далось. Было еще одно обстоятельство, крепко привязывавшее поэта к Москве: жили там две юные москвички, которые — каждая по-своему — очень интересовали Лермонтова и оставили неизгладимый след в его душе. Одна из них — легкомысленная и хорошенькая Наташа Иванова, отношения с которой принесли поэту много огорчений<sup>4</sup>. Другая — обаятельная и скромная Варенька Лопухина, чувство к которой, по свидетельству А. П. Шан-Гирея, было «истинно и сильно, и едва ли не сохранил он его до самой смерти своей...».

Нелегко было расстаться Лермонтову и с самой Москвой, городом, в котором он родился, городом его юности и памятником славной старины. Поэт постоянно обращается мыслями к Москве, вдохновляемый прошлым и настоящим любимого города. Переезд в Петербург неизбежно должен был оборвать все эти дорогие для его сердца связи. В далекой северной столице никто еще не знал и не ждал поэта.

Что же все-таки заставило Лермонтова принять решение, круто повернувшее его жизнь? Конечно, не «домашние обстоятельства», а гораздо более серьезные основания были тому причиной. Какие это были основания, мы узнаем, если прочтем внимательно, строчку за строчкой то, о чем в это время писал поэт в своих произведениях и письмах.

Первое, что обращает на себя внимание, — это страстная жажда перемен, новых впечатлений, встряски, сильной, как буря. Лермонтов выехал вместе с бабушкой из Москвы в конце июля 1832 года. Впереди — неизвестность, волнующая, но обнадеживающая. Нетерпеливо поэт считает версты и станции на пути, который кажется ему бесконечным. Из Твери он отправляет в Москву первое письмо, каждая строка которого дышит нетерпением и тоскливым ожиданием нового: «Я обретаюсь в ужасной тоске: извозчик едет тихо, дорога пряма, как палка, на квартире вонь, ш перо скверное... Кажется довольно, чтоб истощить ангельское терпение, подобное моему»<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> См. Ираклий Андроников. Загадка Н. Ф. И. В кн.: «Лермонтов». М., «Советский писатель», 1951, стр. 5—34.

<sup>5</sup> Из письма к С. А. Бахметьевой, 1832 г. М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в шести томах, т. VI. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 409.

Проезжая Новгород, Лермонтов начал писать стихотворение, посвященное древней новгородской вольности («Приветствую тебя, воинственных славян святая колыбель!»), но как его ни волновала эта тема, он не мог дописать начатых строк, так как мысли рвались все вперед и вперед к Петербургу.

В начале августа он пишет С. А. Бахметьевой уже из Петербурга: «До самого ныннешнего дня я был в ужасных хлопотах; ездил туда-сюда... рассматривал город по частям и на лодке ездил в море — короче, я ищу впечатлений, каких-нибудь впечатлений!..»

Новые впечатления не успокоили поэта. Петербург ему не понравился.

Увы! как скучен этот город  
С своим туманом и водой!..  
Куда ни взглянешь, красный ворот,  
Как шиш, торчит перед тобой...<sup>6</sup>.

Лермонтову в его состоянии внутреннего бунта против всякой неподвижности не по душе была официальная строгость и размеренность петербургской столичной жизни. Когда он рвался в Петербург, он меньше всего помнил о том, что это столица. Судя по его стихам, он в первую очередь представлял Петербург морским городом и представлял романтически. Ему казалось, что, глядя на безбрежные просторы бурного моря, он найдет ответы на все волнующие вопросы. Однако он ошибся и в этом.

И наконец я видел море.  
Но кто поэта обманул?  
Я в роковом его просторе  
Великих дум не почерпнул.  
Нет! как оно, я не был волен;  
Болезнью жизни, скукой болен,  
(На зло былым и новым дням)  
Я не завидовал, как прежде,  
Его серебряной одежде,  
Его бунтующим волнам<sup>7</sup>.

Тема моря, бури, косматого паруса встречается почти во всех стихотворениях Лермонтова этого периода. Если мы откроем тетради поэта за 1832 год и сопоставим между собой стихотворения «Желанье», «Парус», «Я жить хочу!», «По произволу дивной власти», то сразу бросится в глаза настойчивое повторение одного и того же мотива — ожидание бури, призыв бури, единоборство с бурей.

По напряженности стиха, по силе душевных переживаний поэта, когда он пишет о море, мы чувствуем, как важны для него эти образы, и понимаем, что за ними скрывается нечто гораздо большее, чем простая картина природы.

Для современников Лермонтова, воспитанных на романтической поэзии, на стихах молодого Пушкина и декабристов, в кар-

<sup>6</sup> Из стихотворения 1832 г. «Примите дивное послание». М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в шести томах, т. VI, стр. 409, 411.

<sup>7</sup> Там же.

тинах разбушевавшихся стихий природы явственно проступал второй — психологический — план: жажда сильных ощущений, активной жизни, бунт против ненавистного общественного покоя и застоя.

Еще за месяц до своего отъезда из Москвы, баловень семьи и друзей, поэт рвался из замкнутого и тихого круга в большую жизнь тревог и борьбы:

Я жить хочу! хочу печали  
Любви и счастию на зло,  
Они мой ум избаловали  
И слишком сгладили чело;  
Пора, пора насмешкам света  
Прогнать спокойствия туман: —  
Что без страданий жизнь поэта?  
И что без бури океан?

Это были отзвуки настроений, всколыхнувших революционную Европу, а за ней и русское общество в 1830—1831 годах и щедро напитавших лирику Лермонтова тех же лет. Отчасти это были и отзвуки романтической литературной традиции в ее байроническом, близком сердцу поэта урле.

Известное признание поэта «Мне нужно действовать...» в стихотворении «1831 июня 11 дня»<sup>8</sup> предолжало звучать лейтмотивом и в поэзии следующего года, но за ним вставал значительно более широкий и конкретный реальный фон.

Как мы уже видели, конкретизировалось для поэта прежде всего само понятие «действовать». Переезд в Петербург был для поэта первой серьезной проверкой мечты действительно, литературных представлений жизненной реальностью. Созерцание близкого моря поставило под сомнение байронический культ моря, как стихии, утоляющей «пыл страстей возвышенных». После 1832 года мы не найдем в поэзии Лермонтова романтической морской символики.

Второй темой, нуждавшейся в подкреплении реальными впечатлениями действительности, была для Лермонтова тема Кавказа, точнее, тема борьбы кавказских народов за свою национальную независимость. В лирике 1830—1831 годов мысли поэта настойчиво устремлены к Кавказу — к краю, который он знал с детства, к краю, где вольнолюбивые люди сражались за свою независимость, к краю, где поэт мог бы «пожертвовать собой» («1831 июня 11 дня»), как пожертвовал собой в Греции его кумир Байрон (см. стихотворения «Опять вы, гордые, восстали», «Кавказ! далекая страна, жилище вольности простой...» и др.).

В 1832 году кавказская тема получает своеобразный поворот. И в оригинальных и переводных стихотворениях этого времени, в песнях и в лирических монологах, от своего лица и в третьем лице

---

<sup>8</sup> По наблюдениям Н. И. Дьяконовой, в этом глубоко индивидуальном стихотворении Лермонтова также обнаруживаются следы чтения Байрона.

поэт описывает воображаемую или действительную встречу с Кавказом, поездку на Кавказ, участие в бурной жизни Кавказа. Это или раздумье:

К чужим горам под небо юга  
Я удалюся, может быть.

Или эмоции разлуки, как например в «Романсе», написанном от лица девушки, провожающей на войну любимого:

Ты идешь на поле битвы,  
Но услышь мои молитвы,  
Вспомни обо мне...

Или радость встречи: стихотворение в прозе «Синие горы Кавказа, приветствую вас!» построено так, как будто осуществилась мечта поэта, и он в действительности увидел перед собой синие горы Кавказа. Поэма «Измаил-бей», также посвященная Кавказу, помечена датой «10-го мая 1832 года». А незадолго до того, 22 апреля в правлении Московского университета слушалось прошение Лермонтова о возвращении ему свидетельства о рождении. Очевидно, уже тогда был задуман Лермонтовым уход из университета (поэтому он и не явился на годовичные испытания, которые проходили на словесном отделении с 16 мая) и возможно, что намерению его переехать в Петербург предшествовало намерение отправиться на Кавказ. Это намерение поэта, конечно, не осуществилось, да и не могло тогда осуществиться: не так было просто взять, да и уехать на Кавказ невоенному человеку, тем более Лермонтову, во многом зависевшему от бабушки и ее влиятельных родственников. На Кавказ, как правило, отправлялись или кадровые офицеры, или люди, ссылавшиеся на театр военных действий за какую-нибудь провинность. У всех еще свежа была в памяти трагическая ссылка студента Московского университета, поэта Александра Полежаева. Естественно, что это был не лучший способ попасть «под небо юга», и Лермонтов временно сменил мечты о бурях Кавказа мечтами о бурном море.

Поэт устремляется в Петербург, но и там, как уже говорилось, он не находит удовлетворения.

Не искал бы я забвенья  
В дальнем северном краю, —

с горечью сетует поэт в одном из своих писем, а в другом письме объясняет свою тоску тем, что новые места и новые впечатления 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».

По приезде в Петербург Лермонтов пытался поступить в Петербургский университет, но по правилам того времени нужно было поступить снова на первый курс, так как предметы, изученные в другом учебном заведении, не засчитывались. Лермонтов отказался от этого. Ему вообще не хотелось продолжать образование в

университете. «К трем нестерпимым годам прибавляют еще один», — жаловался он в письме к московским друзьям, извещая их о положении дел в Петербургском университете. А в стихотворении «Желанье», втайне от всех, в черновых записях, которые не попали в окончательный текст, писал о сокровенном:

Я пушусь по дикой степи  
И надменно сброшу я  
Образованности цепи  
И вериги бытия.

В другом варианте стремление поэта вырваться «из темницы» выражено еще определеннее:

Дайте волю — волю, — волю —  
И не надо счастья мне!

Неудача с Петербургским университетом привела Лермонтова к неожиданному для его близких решению: в ноябре 1832 года он поступил в школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, выдержав вступительные экзамены.

Есть основания предполагать, что Лермонтов заранее готовил этот шаг, который приближал его к заветной мечте попасть на Кавказ.

«Я все еще не могу себе представить, — писал он своей московской приятельнице М. А. Лопухиной, — какое впечатление произведет на вас такая важная новость обо мне: я до сих пор предназначал себя для литературного поприща и принес столько жертв своему неблагодарному кумиру и вдруг становлюсь воином. Возможно, такова особая воля провидения! Может быть, это кратчайшая дорога и, если она не приведет меня к моей первоначальной цели, то, вероятно, приведет к конечному пределу всего существующего. Умереть с свинцовой пулей в сердце стоит медленной агонии старца. Итак, если будет война, клянусь вам богом, буду везде впереди»<sup>9</sup>.

Не все московские друзья одобрили эту перемену в жизни поэта. А. А. Лопухин писал Лермонтову по этому поводу: «Надо было слышать, как тебя бранили и даже бранят за переход в военную службу. Я уверял их, хотя и трудно, чтоб поняли справедливость безрассудные люди, что ты не желал огорчить свою бабушку, но что этот переход необходим. Нет, сударь, решил какой-то Кикин, что ты всех обманул и что это твое единственное было желание»<sup>10</sup>.

Казалось бы, сочувствие Лермонтова национально-освободительной борьбе кавказских народов противоречило его решению поступить в военное училище и попасть на Кавказ офицером, то есть оказаться по другую сторону рубежей освободительного движения. Но не идейные, а психологические побуждения сыграли на этом этапе решающую роль в предпринятом поэтом шаге — это

<sup>9</sup> М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в шести томах, т. VI, стр. 419.

<sup>10</sup> Там же, стр. 466.

была прежде всего потребность активной деятельности, стремление увидеть мир своими глазами. Характерно, что в «кавказской повести» Л. Толстого «Казачьи Олени», отправляясь на Кавказ, также очень смутно представлял себе, куда он приложит силу молодости, ума, сердца. В воображении своем он то «с необычайною храбростью и удивляющею всех силой убивал и покорял бесчисленное множество горцев, то он сам горец и с ними вместе отстаивает против русских свою независимость».

Поступив в военное училище, Лермонтов избрал для себя путь скитаний, но и осознал в то же время свою судьбу как отличную от судьбы другого «гонимого миром странника» («Нет, я не Байрон...», 1832 г.), как судьбу писателя «с русской душой». Перспективным становится отныне интерес поэта к русскому фольклору (стихотворение «Желанье»), к русской истории («Вадим»), к быту («Юнкерские» поэмы, заготовки к поэме «Сашка» — стихотворения «Девятый час; уж поздно», «Как луч зари, как розы Леля», «Она была прекрасна, как мечта»). Первые петербургские впечатления, отразившиеся в письмах поэта, легли в основу «Княгини Лиговской», «Маскарада».

Как видим, в 1832 году в творческой жизни Лермонтова произошли события, обогатившие его не только новыми впечатлениями, темами, планами, но и новыми формами его литературного труда.

**В. А. МАНУИЛОВ**

**МОЖНО ЛИ НАЗВАТЬ ПЕЧОРИНА  
СОЗНАТЕЛЬНЫМ ПОБОРНИКОМ  
ЗЛА?  
(полемиические заметки)**

Однажды, когда у нас еще существовало в средней школе раздельное обучение, несколько членов кафедры русской литературы филологического факультета Ленинградского университета посетило в одной женской школе урок, посвященный разбору романа Лермонтова «Герой нашего времени». Молодая, не лишенная дарований учительница горячо доказывала своим школьникам, каким худым, безнравственным человеком был Печорин, особенно в отношениях с женщинами, и при этом опиралась на заявление самого Лермонтова в предисловии к роману, в котором прямо сказано, что автор ставил перед собой задачу нарисовать «портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии».

Простоудушно доверившись этому заявлению Лермонтова, молодая учительница победоносно закончила свой разбор почти торжествующим вопросом: «Скажите, девочки, неужели вы хотели бы встретить в своей жизни такого человека, как Печорин?» И весь класс хором ответил: «Да, конечно!» Победа оказалась мнимой. Победил Печорин, и победил Лермонтов, роман которого, как показал Белинский, был не столько разоблачением пороков современного человека, сколько обвинением породившего его общества и последовательной защитой героя времени.

Этот трагикомический случай вспомнился мне, когда я прочел в четвертой книжке журнала «Русская литература» (1967 г.) статью В. М. Марковича «Герой нашего времени» и становление реализма в романе»<sup>1</sup>. В целом статья производит очень хорошее

---

<sup>1</sup> Этой статье предшествовала статья того же автора «Проблема личности в романе Лермонтова «Герой нашего времени» («Известия Академии наук Казахской ССР», серия общественных наук, 1963, вып. 5, стр. 63—75).



впечатление и, несомненно, углубляет понимание романа Лермонтова как произведения, занимающего значительное место в истории становления русского реализма в конце 30-х годов XIX века. Но, к сожалению, талантливый автор убежден, что Печорин — сознательный поборник зла. Подобное, более чем сомнительное истолкование образа Печорина В. М. Маркович аргументирует следующими рассуждениями:

«Печорин сознательно избирает зло своим жизненным принципом... Этот выбор как-то связан с его всепоглощающей тягой к идеалу... Тяга к идеалу и общеизвестные принципы добра оказываются несовместимыми, очевидно, добро не выдерживает какого-то важного испытания в раскаленном горниле печоринского максимализма... Совершенство неразрывно ассоциируется у Печорина с победоносной мощью, истиной и гармонией».

Пристально вглядываясь в окружающее, Печорин, как полагает В. М. Маркович, «ежечасно убеждается, что добру, как он его понимает, не сопутствует ни один из признаков совершенства. Прежде всего в добрых чувствах и делах не чувствуется живительного присутствия силы... Бессилие добра... порождает разрыв между ним и истиной». Так, по мнению исследователя, «противоречия между стремлениями духа и реальностью жизненной практики» приводят Печорина «к сознательному провозглашению зла своим символом веры. В ослепительном свете идеала жертвенно-альтруистический кодекс обнаружил явную несостоятельность и был с презрением отброшен. Максимализм Печорина непримиримо категоричен: как бы высоко ни ценился нравственный принцип, каким бы священным ореолом ни был он окружен, достаточно испытующему взору героя заметить в нем симптомы несовершенства — ему уже нет пощады. Если всепобедительная сила на стороне того, что принято считать злом, если это зло едино с истиной, если только в нем может обрести человек ненарушимую гармоническую цельность, то двух решений быть не может: Печорин выбирает зло»<sup>2</sup>.

С таким пониманием романа Лермонтова и его героя Печорина согласиться решительно невозможно. Необходимо учитывать творческую эволюцию Лермонтова. Если в юношеской лирике поэт действительно заявлял: «Как демон мой, я зла избранник»<sup>3</sup>, то к зрелым редакциям «Демона» и к «Герою нашего времени» образ демонического героя существенно меняется.

Проблема добра и зла — одна из главных проблем европейского романтизма — занимала Лермонтова еще в отроческие и юношеские годы. «Проблема добра и зла, ангела и демона, рая и ада, — писал Б. М. Эйхенбаум, — составляет идейный и языковой центр юношеских произведений Лермонтова»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> «Русская литература», 1967, № 4, стр. 48—51.

<sup>3</sup> М. Лермонтов. Собр. соч. в 4-х томах, т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 249.

<sup>4</sup> Б. М. Эйхенбаум. Литературная позиция Лермонтова. «Литературное наследство», тт. 43—44. М., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 17; ср.

В ранней лирике Лермонтова, в его юношеских драмах и в особенности в первом опыте исторического романа «Вадим» проблема добра и зла рассматривается не только в морально-этическом плане, но и в плане социальном. Как уже не раз отмечалось, в начале 30-х годов эта социально-политическая трактовка проблемы добра и зла приобретает особое значение в мировоззрении мятежного поэта.

Б. М. Эйхенбаум показал переключку между формулой лермонтовского «Вадима» «Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга», — и мыслью Шеллинга: «Добро и зло одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон»<sup>5</sup>.

Вряд ли правы те, кто утверждает, что в начале 30-х годов, да и потом, в зрелые годы, Лермонтов изучал философские труды Шеллинга, — слишком тревожной, напряженной была внешняя и тем более внутренняя жизнь нашего поэта, чтобы он мог отдаться систематическим философским штудиям. Но идеи Шеллинга и вообще немецких философов-идеалистов «носились в воздухе», оказывали воздействие на формирование мировоззрения передовых, просвещенных людей России, с которыми общался Лермонтов. Эти идеи кое в чем соответствовали умонастроениям русской дворянской и зарождавшейся тогда разночинной интеллигенции и неудивительно, что чуткий поэт улавливал и по-своему выражал мысли об относительности добра и зла.

Б. М. Эйхенбаум в уже цитированной выше статье «Литературная позиция Лермонтова» писал: Лермонтов «сам себя называет избранником зла не потому, что он хочет оправдать зло (как порок), а потому, что высокое зло, связанное со страданием («демонизм»), есть, в сущности, результат недостаточности, неполноты и бессилия добра и рождено из одного с ним источника». Такую трактовку взаимоотношения добра и зла в сознании Лермонтова и его героев Б. М. Эйхенбаум, как известно, связывал с философией Шеллинга. Исследователь отмечал, что Лермонтов ценил у Шеллинга «энтузиазм зла как проявление силы и гордости, как порождение активного стремления к совершенству»<sup>6</sup>.

Именно эта шеллингианская формула получила свое парадоксальное развитие в статье В. М. Марковича, но Б. М. Эйхенбаум никогда не связывал идейного содержания «Героя нашего времени» с идеями Шеллинга.

Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 56. Борьбе добра и зла в сознании поэта посвящено замечательное стихотворение Лермонтова «Мое грядущее в тумане», неизвестное в печати до 1935 года и датируемое приблизительно 1836 годом. См. М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в 4-х томах, т. 1, стр. 567; ср. «Литературное наследство», тт. 19—21. М., Изд-во АН СССР, 1935, стр. 502—510.

<sup>5</sup> «Литературное наследство», тт. 43—44, стр. 20; ср. Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 59—60.

<sup>6</sup> «Литературное наследство», тт. 43—44, стр. 21—22; ср. Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 61.

Диалектическая постановка вопроса об относительности добра и зла имела особенно большое значение в истории создания поэмы «Демон». От сочувствия, оправдания, апологии Демона, Лермонтов пришел в зрелых редакциях к осознанию трагической обреченности и бесплодности замкнувшегося в себе индивидуализма:

И проклял Демон побежденный  
Мечты безумные свои,  
И вновь остался он, надменный,  
Один, как прежде, во вселенной  
Без упования и любви!..

Романтическая идеализация «духа отрицанья», «духа сомнения», имевшая для молодого Лермонтова и его передовых современников общественно-философское прогрессивное значение, в условиях становления критического реализма сменялась конкретным изображением сильных характеров волевых героев, обреченных на вынужденное бездействие. Так, возникает все еще в русле романтической эстетики образ Мцыри, у которого, в отличие от «бесприютного скитальца» Демона, борьба за свободу сочетается с чувством родины.

Поиски положительного идеала в жизни и творчестве Лермонтова связаны с обращением к демократическому герою, к фольклорным мотивам, к проблеме народности, к слиянию с природой родной земли. Все это находит свое выражение в формировании реалистического метода в творчестве Лермонтова<sup>7</sup>.

Именно в этих условиях становления критического реализма, обогащенного многими лучшими достижениями романтизма, возникает и осуществляется замысел романа «Герой нашего времени», проблематику и поэтику которого можно правильно понять только в общем контексте творческого развития Лермонтова. Уже не раз отмечалось исследователями, что поэтика и, шире, эстетика романа прямо связаны со становлением русского критического и психологического реализма, социальный пафос которого составляет одну из характерных черт своеобразия русской классической литературы XIX века. Это не означает, что в художественной структуре и в стилевой ткани «Героя нашего времени» нет отчетливо различных признаков, элементов романтизма. В судьбе, поведении, в характере, в мужественной силе и нервной впечатлительной натуре Печорина очень многое от «Странного человека», романтического героя, родственного шиллеровским, а затем и байроновским благородным разбойникам и протестантам<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Об этом подробнее см.: Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. Л., «Наука», 1964, стр. 123; А. Е. Кедровский. О положительном начале в лирике М. Ю. Лермонтова. «Ученые записки Курского пединститута», 1967, вып. 32, стр. 92—105; И. М. Тойбин. О юношеском творчестве Лермонтова. Там же, стр. 46—91; М. Т. Ефимова. К вопросу об этических проблемах в творчестве Лермонтова. «Ученые записки ЛГПИ», 1966, т. 309, стр. 126—127.

<sup>8</sup> Об этом подробнее см.: В. А. Евзерихина. М. Ю. Лермонтов на пути к созданию образа Печорина. «Труды IV научной конференции Новосибирского госпединститута», т. I. Новосибирск, 1957, стр. 21—248 (см. стр. 230

Однако «Герой нашего времени» — качественно новое явление в русской и мировой литературе. Это уже реалистический роман о романтическом герое, это реалистическое решение романтической проблематики. В своей книге «Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий» во вступительной статье, опираясь на работы ряда авторов от В. Г. Белинского до Б. М. Эйхенбаума и других наших советских исследователей, я стремился показать, что такой функции образа автора и повествователя, какую мы находим в «Герое нашего времени», до Лермонтова в романтической литературе не было и не могло быть<sup>9</sup>.

Да и Максим Максимыч, в сниженно бытовой манере рассказывающий экзотическую и традиционную в романтической литературе историю любви европейца Печорина и «девы гор» черкешенки Бэлы, утверждает и усиливает реалистическую позицию автора (см., например, его описание свадьбы сестры Бэлы: «Девки и молодые ребята становятся в две шеренги, одна против другой, хлопают в ладоши и поют»)<sup>10</sup>.

Для Максима Максимыча проблема добра и зла решается простым велением сердца, ему чужды рассуждения в духе метафизической диалектики и его прочная патриархальная мораль не противостоит, но оттеняет размышления и этические искания Печорина.

Сложная система образов и принцип их раскрытия в романе «Герой нашего времени» подчинены одной задаче: как можно полнее и объективнее показать героя времени как со стороны, так и изнутри, объяснить болезнь века, которая точит его и, пройдя через критический и самокритический анализ, дать морально-этическую оценку этой трагической и типичной для своего времени личности. Именно поэтому для Лермонтова так важна исторически и интересна философски «история личности» («История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление», — говорит Лермонтов в Предисловии к «Журналу Печорина»).

Поставить и разрешить столь сложные задачи ни романтическая повесть, ни романтический роман еще не могли, хотя эти эстетические и философские задачи созрели именно в недрах романтизма.

---

и сл.); Н. М. Владимирская. Драма «Странный человек» и становление художественной системы Лермонтова. «Ученые записки Великолукского государственного университета», 1964, вып. 24, стр. 5—27; Б. Т. Удодов. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса. В сб.: «М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы». Воронеж, 1964, стр. 17—45.

<sup>9</sup> См. В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М.—Л., «Просвещение», 1966, стр. 20—28.

<sup>10</sup> Равнодушие Максима Максимыча к цветистой экзотике, столь характерной, например, для романтического стиля кавказских повестей Марлинского, проследил В. В. Виноградов в известной работе «Стиль прозы Лермонтова». («Литературное наследство», тт. 43—44, стр. 570—572).

Проблема добра и зла в романе Лермонтова далеко не исчерпывается размышлениями и поведением Печорина. Тем не менее более всего эта проблема ставится и решается на материале внутреннего и внешнего жизненного опыта Печорина.

Неоднократно указывалось на общность образов Печорина, Демона, Арбенина, на черты характера, роднящие Печорина с демоническими героями Лермонтова-романтика. Однако следует видеть и большую сложность образа Печорина, более детальный и конкретный анализ диалектики его душевной и духовной жизни, его внутренних монологов, его потока сознания. В этом новое качество по сравнению с демоническими героями.

Анализ текста «Героя нашего времени» показывает, что разрыв между стремлениями духа и реальностью жизненной практики заставляет Печорина глубоко страдать, ожесточает его, но не делает его поборником зла. Печорин не отвергает положительного идеала, который ему ближе и дороже, чем всем другим действующим лицам романа. Ложь, пошлость, лицемерие и многие другие пороки общества, породившего Печорина с его страданиями и ожесточенностью, — вот те повседневные проявления зла, с которыми никогда и ни при каких условиях не примирится Печорин. Он умен и активен, он показан в действенной борьбе с окружающим его злом, и, стремясь к недостижимой гармонической цельности, Печорин никогда и нигде не сопоставляет зла с истиной и не провозглашает зло своим символом веры. Даже отвечая злом на зло, Печорин не выдает его за добро, за благо. Дурные поступки героя романа всегда мотивированы, и, конечно, не только «временя», «общество», но и сам Печорин несет за них моральную ответственность, его мучит беспощадная совесть. Достаточно вспомнить душевное состояние Печорина после убийства на дуэли Грушницкого: «У меня на сердце был камень. Солнце казалось мне тускло, лучи его меня не грели».

Как и у Онегина, у Печорина «есть и совесть и прямая честь». К бездушному обольстителю, к «поборнику зла» не привязалась бы Бэла, не тянулась бы Мери, не любила бы такого демонического злодея Вера. Неслучайно Максим Максимыч при первом же упоминании имени Печорина называет его «славным малым» («славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен»).

Через несколько дней после выхода в свет первого издания «Героя нашего времени», в середине апреля 1840 года, Белинский посетил Лермонтова под арестом в ордонанс-гаузе. Белинский спорил с Лермонтовым и был тронут тем, что заметил «в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого»<sup>11</sup>. Эти «семена глубокой веры» в достоинство человека и во всепобеждающую силу активного добра Белинский видел и в романе «Герой нашего време-

---

<sup>11</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 11. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 509.

мени». Такое понимание романа Лермонтова, думается, соответствует подлинному авторскому замыслу и объективному историческому содержанию «Героя нашего времени». Попытки свести сложный и противоречивый образ Печорина только к воплощению в нем эгоцентрического демонизма обедняют познавательное и воспитательное значение романа. Мы знаем, что Лермонтов хотел «указать болезнь», поставить общественно-исторический диагноз. Но он не столько осуждал пороки Печорина, сколько объяснял их происхождение, а, главное, раскрывал в своем герое «силы необъятные», «предназначение высокое», добрые задатки богатой природы Печорина, обреченного стать жертвой своего века. Доверяясь обаянию Печорина, читатель реагирует на роман Лермонтова именно так, как этого хотел сам автор.

А. А. ЖУК

## ЛЕРМОНТОВ И «НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА»

(к постановке вопроса)

Выясняя литературный генезис «натуральной» школы, мы сразу вспоминаем имя Гоголя. И это справедливо, если выделять основную тенденцию ее формирования. Однако сейчас, когда все большую актуальность приобретает задача установления истории развития русского реализма не только в главных очертаниях, но во всей полноте преемственных связей, становится очевидно, что происхождение «натуральной школы» мы представляем себе неполно. Значение двух других великих ее предшественников — Пушкина и Лермонтова — мы как бы растворяем в могучем воздействии Гоголя.

Необходимость дифференциации этих линий в «натуральной школе» обозначена отчетливо<sup>1</sup>, но специальные исследования такого плана отсутствуют. Разумеется, современное литературоведение в общей форме утверждает роль Лермонтова в творческом самоопределении Герцена, Достоевского, Некрасова, Тургенева, Салтыкова-Щедрина. Лермонтоведение же накопило немалый материал, доказывающий, что многие творческие открытия молодых прозаиков 40-х годов как бы предугаданы Лермонтовым<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См. В. И. Кулешов. Натуральная школа в русской литературе. М. «Просвещение», 1965, стр. 156—173.

<sup>2</sup> В этой статье, представляющей предварительные замечания к теме, предпосылки исследования ее, речь пойдет лишь о лермонтовской прозе. Для такого выделения есть основания: именно прозаические жанры были «формами времени» (Белинский), на них по преимуществу поднималась «натуральная школа», и обследовать в этой связи закономерности, назревавшие внутри прозы Лермонтова, следует в первую очередь. Но полный ответ на вопрос невозможен вне анализа глубоких «сближений» между поэзией Лермонтова и «натуральной школой» — сближений «в общих чертах ее и в мирозерцании», «даже и в самой форме», на которые принципиально указывал еще Ап. Григорьев («Наши литературные направления с 1848 года». «Время», 1863, № 2, стр. 22).

Так, плодотворными представляются наблюдения над «Княгиней Лиговской», которые, учитывая яркую выразительность ее петербургского колорита, глубину и значительность социально-бытовых описаний, вторжение в конфликт демократических героев, связывают этот роман не с уходящими (светская повесть), а с рождающимися тенденциями в литературе<sup>3</sup>. «Княгиня Лиговская», действительно, выглядит «светской повестью» по материалу (и то не полностью), но уже не по принципам поэтики.

Параллельно с Гоголем и еще до оформления «натуральной школы» Лермонтов создает произведение, которое объективно опосредовало ее поиски. Он свел в поразительной интеграции многие художественные идеи, которыми будет жить русская литература последующего десятилетия. Но свел, чтобы отказаться от них. Ибо типажно представленная «толща» жизни, среда (которая вскоре станет действительным главным героем «натуральной школы») потеснила здесь личность. Чисто лермонтовская пропорция, мера в объективном и субъективном, которая является его писательской «гербовой печатью», здесь оказалась нарушенной. Е. Н. Михайлова совершенно права, замечая, что принципиально новое в «Княгине Лиговской» — превращение социально-бытового фона в среду, детерминирующую героя. Без этого капитального открытия, которое сделал для себя Лермонтов-прозаик, был бы невозможен «Герой нашего времени». Но исследовательница (отражая общую тенденцию лермонтоведения) порой несколько прямолинейно приводит писателя от одного романа к другому (они «отличаются» не принципиально, но методом, «но лишь уровнем художественного мастерства»)<sup>4</sup>. Внутри реалистического метода тоже есть разные принципы — эта принципиальная разница и существует между лермонтовскими романами. «В «Княгине Лиговской» уже дает себя чувствовать подлинно реалистическая тенденция, которая в облике героя намечает стороны, связующие его с определенной социально-исторической средой», — пишет Е. Н. Михайлова. Лермонтов «уже начинает открывать социально-характерные черты»<sup>5</sup> в личности героя. Формулировки подсказывают, что в «Герое нашего времени» подобного материала будет еще больше. На самом деле все обстоит как раз наоборот.

Как человек конкретного социального круга и даже касты, места и времени первый Печорин определен так богато, как второй уже не будет. В поведении его очень многое возводится к норме,

---

Эта связь более сложна, ее следы не только закреплены в произведениях, но отражены в самой личности их творцов — Лермонтов проник в глубину самосознания писателей 40-х годов, формируя их жизненную и художественную позицию (достаточно обратиться, например, к переписке Ф. М. Достоевского).

<sup>3</sup> См. В. В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. «Литературное наследство», № 43—44, стр. 561; Е. Н. Михайлова. Проза Лермонтова. М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 145—170; В. А. Мануйлов. Лермонтов в Петербурге. Л., 1964, стр. 175—187; комментарий И. Л. Андроникова в изд.: М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в 4-х томах. М., Изд-во АН СССР, 1965.

<sup>4</sup> Е. Н. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 132.

<sup>5</sup> Там же, стр. 134, 140.



к социально-типическому, социально-характерное сквозит в любой детали его поведения. Это те «леса», с помощью которых строится современный характер и которые в следующем романе Лермонтов снимет. Здесь же он погружается в стихию изображения более «сына века», чем «героя времени». Печорин плотно прирастает к своей социальной скорлупе. Правда, Лермонтов сразу делает попытку свести героя к жизни в целом, сталкивая его с Красинским. Но это скорее глубоко, счастливо угадано: ценнейшая находка осталась неосвоенной. Печория и Красинский, при всей внешней резкости их конфликта, философски не очень взаимно углубляют и «просвечивают» друг друга (как будет с «героем» и «маленьким человеком» во втором романе). Опыт «Княгини Лиговской» обогатил Лермонтова, но в книгу о «герое времени» перешел в «снятом виде», хотя многое из найденного навсегда было удержано (цепь миниатюрных физиологий, сжатых, как очерк пером, осталась в прозе Лермонтова формой воплощения «среды») <sup>6</sup>.

Но «постановка вопроса», которую предлагает «Герой нашего времени», «характерна... для философского романа и в принципе отличает его от романа социально-бытового» <sup>7</sup>. Отсутствие отягчающего характер бытовизма и интереса к процессу жизни самому по себе, очень своеобразное, «аргументирующее» значение социально-бытовых деталей, которые не служат непосредственным объектом внимания автора, структура, выводящая человека за пределы его социальной сферы в тесном смысле и включающая его в многосторонние связи с миром <sup>8</sup>, — по всей этой системе непосредственных художественных признаков «Герой нашего времени», хронологически более близкий к «натуральной школе», оказался от нее дальше, чем «Княгиня Лиговская».

Незавершенный лермонтовский роман не был и опубликован; мы вправе говорить о возможности воздействия Лермонтова на прозу 40-х годов лишь применительно к «Герою нашего времени». Здесь можно констатировать следующее: на разных этапах развития «натуральной школы» эффект этого воздействия был неодинаков; на основе усвоения действительно универсальной для эпохи гоголевской традиции влиянию Лермонтова молодые писатели подверглись в неравной степени. Роль художественного опыта Лермонтова была менее значительна в ближайшее к нему время — в начале десятилетия, в пору бурного расцвета русских «физиологий». Тогда определяющим для плеяды новых прозаиков был гоголевский «метод анализа повседневной действительности» <sup>9</sup>. Характерно, что

<sup>6</sup> См. Б. Т. Удодов. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса. Сб. «М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы». Воронеж, 1964, стр. 70.

<sup>7</sup> И. Виноградов. Философский роман Лермонтова. «Новый мир», 1964, № 10, стр. 221.

<sup>8</sup> Подробнее об этом см.: А. А. Жук. «Герой нашего времени» и проза Герцена 1830—1840-х годов. «Филологические науки», 1968, № 6.

<sup>9</sup> Е. А. Смирнова. Герцен и Гоголь. Сб. «Проблемы изучения Герцена». М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 296.

Д. Григорович и И. Панаев, до конца в наибольшей мере связанные с традицией «физиологического очерка», оказались как раз в минимальной степени «обязаны» Лермонтову.

Но сама эпоха ставила перед литературой двойственную задачу: с одной стороны — «обращение внимания на толпу, на массу» (Белинский) в ее ежедневном бытии, открытие ее для нее самой. С другой — по-новому углубленный на основе философских запросов и социалистических идеалов времени интерес к анализу «внутреннего человека», «к судьбе и правам человеческой личности» (Белинский). На этом внутреннем противоречии основано движение «натуральной школы» во второй половине 40-х годов от физиологического очерка к социально-психологической повести и роману, углубление ее метода<sup>10</sup>. На стадии перехода, когда физиология как жанр ассимилировалась более сложной повествовательной структурой, а проблема личности в разных вариантах возвращалась в литературу, обогащенная демократическим содержанием, для молодых писателей должен был стать особенно существенным опыт Лермонтова. Психологический роман его давал то, чему не было precedентов в русской прозе, и в чем она теперь особенно нуждалась.

Наибольшую важность наследие Лермонтова имело для писателей, тяготевших к «интеллектуальной» прозе философско-психологического, но не социально-бытового наполнения, — Герцена, Достоевского, молодого Салтыкова. (Этот опыт существовал в определенных ограничениях для Тургенева и — еще более — Гончарова: здесь, видимо, особенно значительные результаты даст прослеживание пушкинской традиции.) Бесполезны были бы попытки отыскивать у них прямые лермонтовские реминисценции, хотя их немало<sup>11</sup>, но, свидетельствуя лишь о сильнейшем впечатлении, которое производил роман, они не помогают выяснению литературной преемственности в подлинном принципиальном смысле. Важнее уловить конкретные моменты перехода, где лермонтовский опыт, передавая силу своего заряда, превращался в опыт новой литературы.

Наиболее глубокое воздействие оказывала сама концепция характера Печорина.

В литературоведении успела укрепиться традиция, согласно которой его сопоставляют только с «лишним человеком», с героем-дворянином. Но не будем забывать, что анализ «внутреннего человека», впервые практически осуществленный (и теоретически осознанный) Лермонтовым, действительно был генеральным требованием времени, на котором недаром сходились все филиации пере-

---

<sup>10</sup> См. об этом: А. Г. Цейтлин. Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк). М., Изд-во АН СССР, 1965; В. И. Кулешов. Натуральная школа в русской литературе.

<sup>11</sup> Достаточно внимательно пересмотреть хотя бы текст «Противоречий» (М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1963, стр. 103, 124 и т. д.).

довой мысли (Белинский, Герцен, Майков, петрашевцы)<sup>12</sup>. Благодаря высшему уровню философской обобщенности лермонтовского героя, печоринская печать легла на многих героев 40-х годов, независимо от их социального паспорта. Она не менее заметна в облике демократического «маленького человека» (салтыковского Нагибина или — более скрыто — у Достоевского), чем в характере Бельтова.

Образ Печорина был воспринят двояко: «тематически», как конкретный характер, и методологически, как новая возможность видения человека в литературе. Первый аспект заметнее. Он и породил тему «печоринства» во всех дальнейших переосмыслениях и дополнениях («Родственники» Панаева, «Бретер» и «Три портрета» Тургенева). Эта сторона усвоения лермонтовского опыта и полемики с ним достаточно полно исследована. Но это был низший тип творческой связи, и Белинский не случайно отверг Бельтова, сбивавшегося на модификацию Печорина во второй части герценовского романа. Однако тот же Герцен, тот же Тургенев, Салтыков и Достоевский использовали художественные открытия Лермонтова по-иному: как инструмент исследования новых характеров, как метод для построения новых человеческих «концепций».

Рефлектирующий лермонтовский герой как бы дал «формулу» герою 40-х годов, отмеченному «повышенной, напряженной идеологичностью»<sup>13</sup>. Лермонтов первым нашел путь раскрытия «двух людей» в одном — здесь уже содержалась перспектива рождения характеров и Бельтова, и Нагибина, и Чулкатурина, каждый из которых явился, однако, новым человеком в русской литературе с новым жизненным и философским содержанием. В дальнейшем движении отсюда вырастает мотив двойничества — одна из «самых глубоких концепций» в русской литературе, по определению Белинского. Аналитическая дифференциация «качеств, навязанных социальной средой, и мощных скрытых потенций натуры»<sup>14</sup> была начата Лермонтовым еще в «Княгине Лиговской» и широко развернута в «Герое нашего времени». Позднейшим теоретическим эквивалентом этого стало требование петрашевцев обнажать под строем «странных и смешных приличий» «естественные и прекрасные побуждения» натуры<sup>15</sup>. Дальнейшее художественное воплощение этой тенденции мы найдем в героях ранней прозы Достоевского и Салтыкова, в которых из-под коры качеств «навязанных» мучительно высвобождаются «сердце» и «мысли» человека. Наконец, очень глубоко было воспринято в 40-е годы впервые предпринятое Лермонтовым «сопряжение» интеллектуального героя, рефлектирующей натуры, носителя высшего типа сознания с «простой душой», чело-

<sup>12</sup> См. Т. И. Усакина. История, философия, литература. Саратов, 1968, стр. 34—201.

<sup>13</sup> В. И. Кулешов. «Натуральная школа» в русской литературе, стр. 173—252.

<sup>14</sup> Е. Н. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 266.

<sup>15</sup> «Философские и общественно-политические произведения петрашевцев». М., Госполитиздат, 1953, стр. 177—178.

веком низшей органической жизни и умного сердца. Это было новым словом Лермонтова после Пушкина, и это уравнение не предполагало простых решений — недаром в дальнейшем его долгие годы решает Тургенев, начав с «Дневника лишнего человека»<sup>16</sup>.

Источником плодотворного развития была сама структура лермонтовского романа, определившая принципы сложения русской прозы вплоть до середины 50-х годов. Именно авторитет Лермонтова мог узаконить для психологических опытов «натуральной школы» всевозможные формы «исповедальной» прозы. Они буквально господствуют в литературе почти полтора десятилетия: воспоминания, записки, дневники и письма героев, если не исчерпывать жанровое определение произведения, то входят в него важнейшим компонентом («Бедные люди», «Роман в девяти письмах», «Двойник» Достоевского, «Противоречия» Салтыкова, «Дневник лишнего человека» Тургенева, «Ипохондрик» А. Станкевича, «Записки одного молодого человека», «Кто виноват?» Герцена). Никогда — ни до, ни после — русская проза не знала подобного изобилия. Очевидная причина этого явления в том, что психологический анализ — видимо, также под воздействием «Журнала Печорина» — в литературе этой поры присутствует чаще всего как напряженный самоанализ героя, а не в объективированных формах, утвердившихся позже. Но в руках новых писателей этот способ повествования сделался гибким инструментом исследования новых социальных «микромиров»: «Дневник Печорина» демонстрировал ту высшую норму интеллектуальной жизни России, к которой принадлежал и автор; новая литература постигала, как осознают и выражают себя разные общественные состояния.

Внутри самого творчества Лермонтова интерес к тенденциям, все явственнее обозначавшимся в литературе, оказался неизжитым. К началу 1841 года мы наблюдаем в его прозе новую вспышку тем и мотивов, предвосхищавших «ближайшую проблематическую заинтересованность»<sup>17</sup> «натуральной школы». Это — «Штосс» — незавершенное произведение, как бы предупредившее то широкое наступление на романтическое мировоззрение, которое начала «натуральная школа» во главе с Белинским и Герценом с середины 40-х годов; это — «Кавказец».

Можно представить себе, как в 1845 году «Штосс», увидевший свет в сологубовском альманахе «Вчера и сегодня», оказался созвучен времени, которое объявил борьбу «неумужественному, ложному, стертому направлению», отвлекающему от жизни действительной и «истощающему страстями вымышленными»<sup>18</sup>. Лермонтов

---

<sup>16</sup> См. Г. А. Бялый. Тургенев и русский реализм. М.—Л., «Советский писатель», 1962.

<sup>17</sup> А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 122.

<sup>18</sup> А. И. Герцен. Новые вариации на старые темы. «Современник», 1847, № 3, стр. 9, 23; В. Г. Белинский. Русская литература в 1845 году. «Отечественные записки», 1846, № 1, стр. 8.

(с его способностью уже «вчера» предвосхищать проблему, которая станет первостепенной «сегодня») поставил в центр своего анализа две главные твердыни романтического мирозерцания: любовь и искусство. (Именно в этих двух сферах позднее будут проследивать крушение своих героев Достоевский — «Белые ночи», «Неточка Незванова» — и Гончаров.) Следует отметить одну особенность: исследование природы романтизма у Лермонтова лишено иронии. В этом отношении он оказался ближе к Герцену, к опытам Достоевского, чем к Некрасову, Гончарову, Панаеву, сокрушавшим по совету Белинского романтизм «бичом юмора». Четко вписывая своего романтика в прозу окраинного быта, Лермонтов также предваряет художественный ход, глубоко характерный для новой литературы (на непримиримом столкновении «чисто-фантастического, горячо-идеального» и «тускло-прозаичного, до невероятности пошлого»<sup>19</sup> основаны «Белые ночи» и «Неточка Незванова»). В специальной литературе уже указывалось на то, что картины демократической уличной жизни Петербурга, сумрачный пейзаж даны «в духе «натуральной школы»<sup>20</sup>. Таковы и все определяющие стилистические признаки отрывка: деловитая точность повествования (с протокольными указаниями места, времени, инициалов, с текстовыми реалиями); интересно, что даже ирреальный мотив «внутреннего голоса» реализуется как традиционный затем для «натуральной школы» мотив «поисков квартиры».

Очерком «Кавказец» — «едва ли не первым в 40-х годах опытом физиологии», как утверждает А. Г. Цейтлин, — Лермонтов также прямо входил в сферу задач, диктуемых временем. Важно подчеркнуть, что «Кавказец» — неслучайное «остаточное явление» «Героя нашего времени», созданное на отходах старого литературного материала, как порой считают.

Лаконичный очерк этот связан глубоко и принципиально с важнейшими размышлениями Лермонтова «о современном состоянии России». Как раз весной 1841 года (конец апреля) Ю. Ф. Самарин заносит в дневник известное «мнение» Лермонтова: «Хуже всего не то, что известное количество людей терпеливо страдает, а то, что огромное количество страдает, не сознавая этого»<sup>21</sup>. «Известное количество людей» — это и есть проблема Печориных. Мысль Лермонтова, как мы обнаруживаем, пристально обращается теперь «на толпу, на массу» (Белинский) и находится на подступах к анализу противоречивой связи ее положения и сознания. «Глубокое сочувствие всему современному» не случайно казалось Белинскому одной из главных черт натуры писателя.

«Кавказец» и «Штосс» настолько независимы и «отдельны» друг от друга, а последняя вещь настолько не завершена сама по себе,

<sup>19</sup> Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1956, стр. 647.

<sup>20</sup> М. Ю. Лермонтов. Собр. соч., т. 4, стр. 467.

<sup>21</sup> В. А. Мануйлов. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова, стр. 156—157.

что попытка построить на них законченное суждение о «новом этапе» в творчестве Лермонтова была бы ложной. Его путь оборвался в момент движения — и явно перед значительным поворотом. Можно предположить лишь одно: здесь заложены такие необходимые элементы осмысления жизни, которые должны были лечь в фундамент произаической трилогии — замысел Лермонтова, донесенный до нас воспоминаниями современников. Шел процесс внутренней подготовки к ней.

В то же время (уже независимо от дальнейших тенденций своего собственного внутреннего движения) тем, что было сделано им в литературе, Лермонтов подготавливал будущее писателей 40-х годов, способствуя высвобождению индивидуальностей из плена общих тенденций, помогая членам этой яркой плеяды быстро перерастать «школу».

С. В. КАЛАЧЕВА

## ЛЕРМОНТОВ И БРЮЛЛОВ

### I

Лермонтова и Брюллова можно считать ярчайшими представителями русского искусства 30-х годов XIX века.

В то время как юный Лермонтов вынашивал свои идеи, находясь в Московском университете, Карл Брюллов под лучезарным небом Италии работал над картиной «Последний день Помпеи». Толпа людей в смятении и над нею тяжелая черная туча... Тот же самый образ волновал и Лермонтова, когда он пытался мысли, выраженные в философской лирике, воплотить в образ:

...Тьма ночная своды  
Небесные как саваном покрыла.  
Кой-где во тьме вертелись и мелькали  
Светящиеся точки,  
И между них земля вертелась наша;  
Вот с запада Скелет неизмеримый  
По мрачным водам начал подниматься  
И звезды заслонил собою...  
И целые миры пред ним уничтожались...

(«Ночь II»)

В том или ином варианте тема гибели мира (как в этом стихотворении) или человечества («Чума»), или России («Предсказание») проходит через всю раннюю лирику поэта, символизируя бессилие человека перед слепой в своем могуществе, неразумной и несправедливой силой.

Но для Брюллова, как и для Лермонтова, сама трагедия бессмысленной гибели оборачивается романтическим утверждением красоты человека. Герои Брюллова противопоставлены стихии не только тем, что среди тьмы как бы излучают свет. Смятение страстей, толпа — отнесено на второй план, а на переднем — только человеческое благородство: сыновья, спасающие отца, юноша, пытающийся поднять мать, жених с невестой на руках, муж, заслоняющий жену и детей:

Толпами гиб отчаянный народ,  
Вкруг них валялись трупы — и страна  
Веселья — стала гроб — и в эти дни  
Без страха обнимались они.

(«Чума»)

Все они не дорожат собственной жизнью, горе вечной разлуки с близкими страшнее смерти:

И ты умрешь и в вечности погибнешь —  
И их нигде, нигде вторично не увидишь...

(«Ночь II»)

Брюллова иногда упрекали за то, что он изобразил незапятнанными лица и одежду людей, мятущихся среди пламени, пыли, пепла и дыма. Но в этом отступлении от правды открывается особый смысл. Красота, которую ничто не в силах омрачить, обретает бессмертие. Поэтому Брюллов изобразил не просто разгул бессмысленной стихии, а ту единственную, парадоксальную катастрофу, когда стихия, уничтожив жизнь, создала человеку вечный памятник. Это должно было необычайно импонировать людям 30-х годов XIX века. Что же перед нами: последняя минута агонии или восставшие из пепла для бессмертия? Так своеобразно в живописном образе воплощается мечта о бессмертии, волновавшая Лермонтова и находившая в его творчестве аналогичную образную форму («Наполеон», 1829, 1830 гг., «Письмо» и т. д.).

Но для Лермонтова бессмертие оказывается уделом лишь избранных, людей выдающихся внутренних достоинств. Картина Брюллова тоже умело проводит грань между толпой, теснящейся на ступенях храма, где мелькают испуганные лица, напряженные спины, хватающие руки, и группами противоположного угла, где каждый подвиг благородства выделен, конкретен. Это прежде всего им посвящена живописная поэма Брюллова. Но особенно характерны три фигуры по диагонали: упавшей с колесницы женщины, юноши на коне и христианина в углу.

Центральная фигура — воплощение красоты, поверженной, но не разбитой. Тема Лермонтова о невозможности гибели совершенства и красоты так бессмысленно и жестоко получила в «Последнем дне Помпеи» законченное, почти символическое изображение. Лермонтов с самых первых своих творческих шагов стремился создать такой же образ, он несколько раз варьируется в первых редакциях «Демона», но не менее совершенное, чем у Брюллова, воплощение поэт смог ему придать лишь в зрелые годы, в образе умершей Тамары.

Образ погибшей красавицы у Брюллова неслучайно помещен в центре, он как бы лучами освещает все происходящее вокруг. Прекрасная, она жила обычной человеческой жизнью и спасала свои уборы и драгоценности, рассыпавшиеся возле ее разметавшихся кудрей. Толпа на ступенях храма так же поглощена земными желаньями, тщетность которых особенно ярко проявляется в такую решительную, критическую минуту. Каждый спасает свое самое



дорогое: жрец — священный сосуд, художник — кисти и краски, скупец — золото. Эти люди суетны, поэтому их красота не может победить ужаса, их лица искажены, как лицо девушки, прекрасное в своей юности, но обесмысленное страхом, который не мог омрачить красоты распростертой на мостовой женщины. Она спасала не только себя, она спасала сына. Теперь он остался один, крошечный, непонимающий и беззащитный. Бессмысленно погибла по воле стихии великая сила — материнская любовь. Величие этой любви детализируется в фигурах сыновей с отцом, Плиния с матерью, увенчанной розами невесты, безжизненно поникшей на руках жениха. Бессмысленная жестокость гибели и вечная память человеческого благородству звучит в этих образах.

Как бы пересекая единую линию тех, кто гибнет, пытаюсь спастись, проходит диагональ, соединяющая два интереснейших образа — юноши на коне и христианина. Они резко выделяются среди всех остальных. В противоположность всем героям первого плана, склоняющимся под гнетом постигшего их несчастья, всадник устремился вверх: поднявшаяся на дыбы лошадь, вскинутая рука, взметнувшийся, как крылья, плащ. Лица не видно, но в сильной фигуре, в стройных ногах, сжимающих бока вздыбившейся лошади, не испуг, а вдохновение, упоение. Ему ни до кого нет дела, он эгоистично и одиноко наслаждается битвой «у бездны адской на краю». И этот образ, безусловно, близок поэтическому мышлению Лермонтова:

Собрание зол его стихия.  
Носясь меж дымных облаков,  
Он любит бури роковые...

(«Мой демон»)

Второй образ, противостоящий хаосу страстей, — это образ христианина в противоположном углу на переднем плане. Немало пришлось Брюллову выслушать упреков по поводу того, что христианского священника он изобразил полуобнаженным. Но, думается, для Брюллова в данном случае было важно не просто запечатлеть образ священника, а противопоставить этого героя всем остальным, а кто же мог быть более чужд языческой Помпее, чем христианин. Создается впечатление, что он пришел из другого мира, он единственный входит в картину, он единственный сохранил спокойствие и разумную силу, только его голова гордо поднята и только его взор словно бы стремится запечатлеть ужас всего происходящего. Взор его скользит поверх человеческих голов, он спит не с людьми, а с богом, обрушившим на человека бедствия. Эта единственная фигура свидетеля и грозного судьи, словно он не подвергается общей опасности:

Один на нем спокоен лишь пловец,  
Чело печать глубоких дум несет,  
Угасший взор на тучи устремлен —  
Не ведают, ни кто, ни что здесь он!..  
Конечно, он живал между людей  
И знает жизнь от сердца своего;  
Крик ужаса, моления, скрип снастей  
Не трогают молчания его.

Образ такого романтического героя проходит через все творчество Лермонтова, и это один из его любимых образов. Переключка этого образа с картиной Брюллова доказывает, что обоих художников связывали не только общность идеи, а и воплощающая ее образная система.

И Лермонтова и Брюллова привлекали сходные человеческие характеры в сходные моменты, когда особенно ярко проявляются черты эмоциональной жизни, при этом оба художника в поисках наибольшей выразительной силы абсолютизируют изображаемую страсть, доводят ее до наивысшего накала в своем изображении.

Рассматривая далее то, что характеризует картину Брюллова и поэзию Лермонтова, нельзя не обратить внимания на близость художественных приемов. Оба художника, переживая последствия идейного крушения дворянских революционеров, видя окружающий мир в темном свете, в то же время напряженно ищут подтверждения своей веры в бессмертия человеческой жизни. Реальных фактов, доказывающих правоту из оптимизма, они еще не могут найти, поэтому сторона изобразительная для них играет не главную роль, главное — выразительность. На это направлены все художественные приемы. И Брюллов и Лермонтов в своей лирике начала 30-х годов изображают человека как воплощение общечеловеческих черт, не стремясь детерминировать его социальные черты. Отсюда античные торсы героев Брюллова, лица правильные, но лишённые яркой индивидуальности.

Герои Лермонтова тоже идеализированы, романтически приподняты. Юный поэт говорит о девах, юношах. В этих портретах лишь самые общие предметные детали, по ним невозможно представить действующих лиц, зато прекрасно передано отношение к изображаемому.

«Следы страстей» глубоко увлекают молодого поэта, в их изображении он проявляет необычайную наблюдательность. Но как у Брюллова тонкость живописных наблюдений запечатлевается в несколько условных жестах и позах, так и у Лермонтова душевное движение, очень тонко подмеченное, в изображении приобретает известную условность. Хорошо известен цикл, посвященный Н. Ф. И. В них запечатлен совершенно реальный облик девушки, но описание беседы поэта с возлюбленной, совершенно не понимающей его мятежных порывов, несколько абстрактно. Невозможно сомневаться в реальности описанной сцены, приведены, видимо, почти подлинные слова героини юношеского романа, но при этом наивная и, вероятно, недалекая барышня-современница приобрела в лермонтовском изображении царственную величавость.

Стремясь к наибольшей выразительности образов, оба автора добиваются изображения страсти, доведенной до предела, с одной стороны, а с другой — самых резких контрастов. У Брюллова это очень наглядно: свет и тьма, молодые и старые. То же самое и у Лермонтова. В самые тягостные минуты: во время бури, страшной сечи, катастрофы перед его романтическим героем появляется

небесно чистое создание, воплощение красоты и человеческого совершенства. Очень характерно, что даже цветовая гамма: контраст черного с красным — свойственна не только картине Брюллова, но и лирике Лермонтова:

Настанет год, России черный год,

И пища многих будет смерть и кровь...

Черный и красный — самые распространенные эпитеты этого времени. Итак, думается, можно сказать, что творчество Лермонтова и Брюллова обладали стилевой общностью уже в самом начале 30-х годов.

## II

Если проследживать дальнейшее развитие творческого пути обоих художников, то и здесь можно найти много родственных черт. Оставаясь верным романтическим образам начала 30-х годов, Лермонтов создает все более совершенные варианты «Демона», Брюллов — ряд акварелей. Преклонение перед совершенной человеческой красотой выражается в многочисленных образах экзотических восточных красавиц. В то же время появляется у обоих художников и новая общая тема — Брюллов мечтает написать картину из русской истории, правда, ему это по целому ряду обстоятельств, видимо не только творческих, не удается. Лермонтов создает свою «Песню про купца Калашникова» и переходит к «Герою нашего времени». Параллелью к роману зрелого Лермонтова могут служить многочисленные портреты, созданные Брюлловым в конце 30 — начале 40-х годов. Особенно красноречивы родственные черты в образе Печорина и в портрете Струговщикова. Оба произведения появились в 1841 году, едва ли можно предположить какое-нибудь влияние одного на другое, совпадение возникает стихийно, это та случайность, которая показывает закономерность в действии.

Печорина Лермонтов назвал «героем времени», и это не было пустым словом: лермонтовский образ действительно стал воплощением эпохи 30-х годов. Перед нами представитель лучшей части дворянства: смелый, умный, волевой, образованный, привыкший к философскому мышлению, более того, привыкший отдавать себе строгий отчет во всех поступках. Из среды подобных ему дворян в 20-е годы выходили деятели декабристского движения. В хронологически первых повестях — «Тамань», «Княжна Мери» — Печорин сохраняет свойственную предыдущему революционному поколению веру в возможность существования прекрасного мира, пускай не в светских гостиных Петербурга, а среди жителей экзотического вольного Кавказа.

Поэтому такое сильное впечатление производит на него встреча «с честными контрабандистами». Уже бедная мазанка с земляным полом, которая стояла над самым обрывом, а внизу «с непрерывным ропотом плескались темно-синие волны», привлекает его

симпатию. Недаром же он говорит о ней как о своем новом «жилице». Обитатели этого уголка в воображении Печорина тоже предстают в ореоле романтических баллад. Глухая старуха, слепой и девушка, подобно заклинательнице бури на крыше: Ундина, Миньона, русалка. И тут же вскрывается опасность романтических иллюзий. Фантастическая Ундина дерется, как «кошка», потому что боится... доноса. В дневнике герой упрекает себя за то, что разрушил спокойную жизнь «честных контрабандистов», и ни словом не упоминает о том разочаровании, которое они принесли ему, когда раскрылась их трезвая жестокость и эгоистичность даже в отношении друг к другу.

За этим первым отрезвляющим впечатлением следует еще более сложное — дуэль с Грушницким. На первый взгляд может показаться, что Лермонтов повторяет пушкинскую ситуацию: умудренный жизненным опытом светский лев, подшутив над первым чувством наивного юноши, убивает его. Но Грушницкий — это не Ленский, его увлечение княжной лишено пленительной непосредственности, самолюбие в его чувстве играет более важную роль. Ленский, посылая свой «картель», горел желанием защитить невесту, ее чистоту от развратителя. Грушницкий не думает о защите Мэри, более того, он с легкостью приписывает ей любовное свидание. В дуэли с Печориным им руководит мелочное тщеславие и злоба, доводящие его до подлости: зная, что перед ним безоружный человек, он целил «прямо в лоб». Отношение Печорина к дуэли тоже совсем иное, чем у Онегина. Герой Пушкина, понимая жестокую бессмысленность своего поступка, не нашел тем не менее в себе достаточно силы, чтобы не подчиниться светским предрассудкам, и понес за это жестокую кару — стал убийцей близкого друга. В противоположность этому Печорин идет на обострение конфликта совершенно сознательно, он превращает свою дуэль в сложное этическое испытание: рискуя жизнью, проверяет, может ли в Грушницком проснуться совесть. Вот как описан момент после того, как выстрелил Грушницкий: «Я до сих пор стараюсь объяснить себе, какого рода чувство кипело тогда в груди моей: то была и досада оскорбленного самолюбия, и презрение, и злоба, рождавшаяся при мысли, что этот человек, теперь с такой уверенностью, с такой спокойной дерзостью на меня глядящий, две минуты тому назад, не подвергая себя никакой опасности, хотел меня убить как собаку; ибо раненный в ногу немного сильнее, я бы непременно свалился с утеса». Таким образом, выстрел Печорина — это суровый, но правый суд над подлостью и ничтожеством. В нем выразилась последняя попытка протеста против несправедливости, царствующей в мире, самый высокий взлет благородных чувств в натуре героя. Но каким жалким оказывается результат: «У меня на сердце был камень. Солнце казалось мне тускло, лучи его меня не грели». А жизнь идет своим чередом, ничто в мире не изменилось, хотя герой и взял на себя тяжесть уничтожения подлеца.

В этом эпизоде из жизни своего героя Лермонтов с необычай-

ной глубиной воспроизвел все типические черты трагедии дворянских протестантов. В самых лучших, благородных движениях своего сердца они оказались безнадежно разобщенными, бесконечно одинокими и неспособными доказать свою внутреннюю правоту. Тем более, что видимых результатов, реальных плодов их протест не принесил. Поэтому, чем решительнее было их выступление, тем вернее оно вело к моральной катастрофе. В переживаниях Печорина после дуэли отразилось все, что должны были испытать дворянские революционеры после своего подвига 14 декабря. Не изменив ни храбрости, ни благородству в защите высоких идеалов и высокого представления о назначении человека, Печорин тем не менее вышел из этого испытания разбитым — он разуверился в законности идеалов, которые защищал. На смену романтическим иллюзиям пришла опустошенность. С этого момента в романе происходит резкий перелом. Потеряв веру в прежние идеалы, Печорин перестает быть положительным героем романа и превращается (только с этого момента) в «лишнего человека», своей холодностью разрушающего лучшие порывы окружающих его хороших людей: Бэлы, Максима Максимыча. Таким образом, можно сказать, что в образе Печорина прослежен процесс деградации той части дворянства, которая после разгрома декабристов теряет свои революционные идеалы и настроения.

Преимущество искусства слова еще ярче проявляется на этом этапе развития. Писатель передает все нюансы мыслей своего героя, рассказывает о постепенном изменении его характера. У живописца нет возможности представить зрителю своего героя в развитии, нет возможности рассказать его биографию, но у произведения портретного искусства всегда есть оригинал и по его жизни можно судить о том, какой типический характер привлек внимание художника. Оригиналом портрета, позволившего Брюллову изобразить «героя времени», был поэт А. Н. Струговщиков (1808—1878 гг.). Его тоже можно отнести к лучшей части русского общества 30-х годов. Он печатается в «Отечественных записках», дружит с Брюлловым и Глинкой, прекрасно переводит «Римские элегии» Гёте. Белинский, собиравшийся в это время переехать в Петербург, называет его в числе тех немногих, с кем может подружиться: «Я не знаю его как человека, ничего не слышал о нем с этой стороны; но кто так, как он, умеет понять Гёте, тот тысячу раз человек, и где еще есть такие люди, там можно жить»<sup>1</sup>.

Если попытаться вслед за Белинским составить представление о поэте по содержанию этих переводов, то возникает лирический герой, во многом близкий Печорину «Тамани» и «Княжны Мери», созерцатель своего времени и «людей современных», необычайно остро ощущающий прелесть жизни в разнообразных ее мелочах, пожалуй, преувеличивающий и романтически приподымающий все обыденное.

<sup>1</sup> Письмо И. И. Панаеву 22 февраля 1839 г. См. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX. М., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 362.

Судя по блестящему началу переводческой карьеры Струговщикова, можно было бы ожидать от него многого, но хотя он дожил: почти до 80-х годов, его имя исчезает из истории русского искусства. Почему это произошло, можно судить по книге, вышедшей в 1845 году. Она носит красноречивое название: «Стихотворения Александра Струговщикова, заимствованные из Гёте и Шиллера». Белинский в ответ на это не без иронии писал, что для создания вариаций на стихи гения необходимо самому быть гением. Характерно и содержание этих произведений.

Мчуся на край мироздания,  
Где же конец упования?  
Мчуся туда, где стихии молчат,  
Грани вселенной на страже стоят.  
Тщетный порыв. Пред тобой бесконечность.  
Тщетная мысль. Не откликнется вечность!

Сдайся орлиная сила,  
Сдай PROVIDENЬЮ кормило,  
Дальше, крылатая мысль, не держай,  
Духом смирися и якорь бросай.

(«Величие вселенной»)

Ощущение одиночества, тщетности любого усилия, безусловно, совпадает с размышлениями Печорина, а мысль «сдай PROVIDENЬЮ кормило» соответствует жизненной философии лермонтовского героя в последней повести «Фаталист». В 1846 году Белинский пишет, что не может вспомнить о Струговщикове «без сердечного и всяческого щемления»<sup>2</sup>.

Следовательно, Струговщиков был одним из тех представителей 30-х годов, которые могли бы послужить прототипом Печорина, потому что он пережил ту же эволюцию личности. Брюллов очень пронизательно увидел в своем приятеле типические черты «дворянской интеллигенции 30-х годов, когда разгром декабристов обрек ее на разочарование и бездеятельность, когда возник характерный образ лишнего человека, лишнего не от недостатка энергии и воли к жизни, а, наоборот, от невозможности приложить их к ней»<sup>3</sup>.

Таким образом, можно сказать, что и Лермонтов, и Брюллов стремились воспроизвести одно и то же жизненное явление, между их произведениями было тематическое сходство. Сходным было и авторское отношение к изображаемому. Лермонтову, безусловно, близок его герой, хотя и не может вызывать у автора во многом осуждения (особенно в «Бэле» и «Максиме Максимыче»). Брюллов тоже увлечен своей моделью, сложностью ее душевного мира, и в то же время не может побороть настороженного к ней отношения: мертвенная бледность, лиловатый бледный цвет губ, так резко контрастирующий с полными жизни радостными лицами любимых героев Брюллова, резко отделяют от них портрет Струговщикова. Следовательно, и на рубеже 40-х годов оба художника характери-

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 300.

<sup>3</sup> Н. Н. Коваленская. История русского искусства первой половины XIX века. М.—Л., «Искусство», 1961, стр. 150.

зуются общностью содержания, что ведет к сходству художественных приемов.

Если в начале 30-х годов Лермонтов и Брюллов главный упор делали на выразительность, увлекавшая их общечеловеческая проблематика, образы, создаваемые в это время, не требовали четкости характеристики, то в конце десятилетия большое значение приобретает изобразительность. Изменение старой манеры очень колоритно проявляется в романе Лермонтова и в портрете Струговщикова. Лермонтов начинает знаменитый портрет Печорина как бы по старому образцу: «Он был среднего роста, стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными» — снова перед читателем появляется стройный силуэт античного стиля. Физическое совершенство запечатлено и в строгих чертах лица Струговщикова: бледный благородный лоб, изящная линия бровей, носа. Но тут же у Лермонтова появляются новые черты: «пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно-чистое белье, избличавшее привычки порядочного человека». Так накладывается первый социальный штрих — перед читателем не просто стройный молодой человек, а молодой человек 30-х годов и при этом из лучшего общества. В портрете Струговщикова появляются те же самые предметные детали, причем им — изображению костюма (кстати сказать, как на ряде портретов конца 30-х годов: А. Толстого, Н. Кукольника, В. Жуковского и некоторых других) — уделено больше внимания, чем на портретах 20-х годов. До этого художник и в портретах сосредоточивая внимание на лице, костюм (в мужских портретах) передавал несколько условно, превращая сюртук в некое подобие темной драпировки (портрет Львова, Горностаева, автопортрет и т. д.). Тогда важно было подчеркнуть, что перед зрителем — человек с исключительным характером. Теперь — важно, что это современник, более того, современник, принадлежащий к верхам общества, костюм, как и у Печорина, избличает «привычки порядочного человека». Однако и Лермонтова и Брюллова не столько интересует социальная характеристика, сколько психологическая: необычность, незаурядность характера «героя времени». Этой задаче подчинены все остальные предметные детали обоих портретов. Утонченность, аристократичность натуры в обоих случаях передана одной и той же деталью: «я был удивлен худобой его бледных пальцев». Правда, у Лермонтова эта деталь проскальзывает, не задерживая на себе внимания. Руки же на портрете Струговщикова притягивают взгляд зрителя надолго. Тонкие, изящные пальцы, раскрытая книга, повернутая корешком вверх: читал и бросил, наскучило... Эта новая по сравнению с портретом Печорина деталь естественна у живописца. О литературном герое можно судить по описанию его поступков, портрет лишь частица его характеристики. Между тем, живописец в одной-единст-

венной минуте существования своего героя должен раскрыть всю его жизнь: прошлое, настоящее и будущее. Зато и искусство живописи имеет свои преимущества — когда речь идет о внешности, слово дает только намек, а портрет воссоздает внешний облик человека во всей его телесной убедительности.

Лермонтов продолжает портрет описанием походки, потом позы сидящего Печорина: «... прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость: он сидел, как сидит балзаковская тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала». Точно такую же позу придал своему герою Брюллов, причем ее расслабленность еще более подчеркивается тем, что Струговщиков действительно потонул в кресле. Это передано столь выразительно, что можно представить, как походка его окажется «небрежна и ленива». Лермонтов обращает внимание на улыбку Печорина, в которой «было что-то детское». Брюллов тщательно вырисовывает губы, пожалуй, слишком пухлые для несколько осунувшегося лица, чуть капризно, действительно по-детски, надутые. Так же как у Печорина, у Струговщикова бледный, благородный лоб, только Лермонтов обнаружил на нем «следы морщин, пересекающих одна другую», а Брюллов тонким переливом света и тени передал как бы чуть приметную игру мышц между бровями. Но особенно похоже изображение глаз: «Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим светом, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения, то был блеск гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его непродолжительный, но пронизательный и тяжелый оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если бы не был столь равнодушно спокоен». К этому описанию фактически нечего добавить, потому что оно совершенно точно передает выражение глаз и на портрете Струговщикова. Тоже полуопущены тяжелые веки, а взгляд, который кажется все видит, проникает в самую сущность явлений, и тем не менее остается равнодушным, потому что обладатель его не дает себе труда подумать об увиденном, свести свои пронизательные наблюдения к определенной идее или системе. Особенно удивительно в этом взгляде сочетание какой-то целеустремленности и полной холодности.

Портрет Печорина считается образцом в психологическом отношении, в котором каждая деталь ведет к пониманию внутреннего состояния героя. Однако писатель отнюдь не ограничивается только деталями, которые можно назвать объективными, он вмешивается в повествование и заставляет рассказчика — проезжего офицера, тщательно прокомментировать каждую деталь, более того, каждая объективная черта обрастает сравнениями, метафорами, как бы возвращающими описание к прежней романтической манере: «бурями душевными», «жар душевный», «играющего воображения», «блеск, подобный блеску стали» и т. д. Это свидетельствует о том,



что у Лермонтова сохранилась старая установка на выразительность. Впечатление еще усиливается тем, что автор постоянно пользуется контрастами: крепкое сложение — расслабленная поза, детское в улыбке — морщины, появляющиеся на лбу, глаза, которые не смеялись, когда он смеялся, и т. д. Правда, теперь эти контрасты стали более тонкими и сложными, чем в ранней поэзии. Они оттеняют друг друга не только внешне, но и внутренне, кроме того, они призваны передать противоречивость изображаемого характера.

Если вернуться к портрету Брюллова, то окажется, что и в нем использованы те же художественные приемы. Так же объективная характеристика дополняется и тем, что можно считать субъективной детализацией в живописи: переходами оттенков, общим колоритом: «Теплые, грустные тона его (Струговщикова. — С. К.) лица, общая горячая красно-золотистая цветовая гамма портрета, звучные полные энергии сочетания красного, черного, белого и темно-коричневого, наконец, самая энергия сильного, уверенного движения кисти, накладывающего краску на холст, — все это наполняет образ жизненной энергией, которая заставляет думать о преходящности данного душевного состояния этого человека, о каких-то потенциальных жизненных возможностях, заключенных в нем»<sup>4</sup>. И так же как Лермонтов, Брюллов пользуется контрастами: одна сторона лица ярко освещена, другая — скрыта тенью. Тот же принцип контраста использован при изображении рук: правая — безвольно опущена, в пальцах левой словно трепещет нервное напряжение.

Таким образом, можно сказать, что оба художника не удовлетворяются той мерой выразительности, которую дает точность предметной, объективной детализации, поэтому каждый дополняет их теми экспрессивными средствами, которые имеются в арсенале его искусства. В результате сложного взаимодействия этих черт создается неповторимое эстетическое единство, которое в литературе характеризует стиль Лермонтова, а в живописи — стиль Брюллова.

### III

Брюллов родился в один год с Пушкиным, он был намного старше Лермонтова и с его отдельными произведениями мог познакомиться только в конце 30-х годов, когда сам был на вершине славы. Художники не дружили между собой, возможно даже не встречались, и между их произведениями не было внешнего сюжетного сходства; тем не менее они объединялись органической внутренней общностью — общностью стиля. Про произведения обоих можно сказать, что точная наблюдательность объективной детализации согревается и окрыляется в них эмоциональной взволнован-

<sup>4</sup> М. Ракова. Брюллов-портретист. М., «Искусство», 1956, стр. 88.

ностью. Благодаря этому, стиль Лермонтова, как и современных ему произведений Брюллова, характеризуется удивительной лаконичностью и напряженной энергией. Совпадение стиля у двух таких выдающихся художников представляет большой интерес для развития теории стиля.

Произведения Лермонтова, как и Брюллова, в полной мере обладают тем, что можно назвать стилем. Все элементы находятся в неразрывном взаимодействии, все подчинено единому творческому закону. В то же время стилистическая характеристика резко выделяет обоих художников среди коллег по своему искусству.

Русская литература 30-х годов богата замечательными именами: Пушкин, Гоголь, Кольцов, начинающий Герцен, но ни с одним из них Лермонтов не сходится по стилю так, как с представителем другого вида искусства Брюлловым, в свою очередь противостоящим по своей манере и Тропинину, и Венецианову, и А. Иванову. Лермонтов — очень яркая индивидуальность, то же можно сказать и про Брюллова. Тем парадоксальнее тот факт, что ярко индивидуальный стиль в литературе перекликается с не менее ярким индивидуальным стилем в живописи. Думается, что это подтверждает высказанную А. Н. Соколовым мысль о том, что стиль определяется не личностью художника<sup>5</sup>, а объективными идейно-художественными факторами. Стилистическое родство творчества Лермонтова и Брюллова родилось, во-первых, из общности идейного содержания: наблюдения над безрадостным состоянием подавленного реакцией общества 30-х годов и непобедимая вера, даже наперекор очевидным фактам, в то, что человечеству необходимо совершенство и что человек прекрасен.

Во-вторых, их объединил общий путь творческих исканий, от романтизма с его несколько абстрактными общечеловеческими страстями к четкой социально-психологической характеристике реализма. Эти объективные моменты привели к закономерности отбора и сочетания художественных приемов, создавших эстетическую ценность их стиля.

Однако реакцию 30-х годов переживали не только они, и переход от романтизма к реализму характеризовал творческий путь большинства художников 30-х годов. Неповторимость их индивидуального стиля возникла, по-видимому, потому, что и литератор, и живописец оказались на одних идейно-эстетических позициях. В то время как Гоголь, например, подмечал внутреннюю несостоятельность зла и казнил его смехом, Лермонтов, как и Брюллов, стремился постичь всю безмерность царящей несправедливости и в то же время оказался способным взглянуть на нее с высоты такого же неизмеримого человеческого величия. Это и наложило на идейное содержание их произведений неповторимый, личный отпечаток: сочетание трагической энергии и романтической возвышенности.

---

<sup>5</sup> См. А. Н. Соколов. Теория стиля. М., «Искусство», 1968, стр. 154.

Е. В. ЛОГИНОВСКАЯ

(Румыния)

## ОБРАЗ ДЕМОНА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА И ЭМИНЕСКУ

Мысль о закономерности сближения Эминеску и Лермонтова была выдвинута румынским критиком Г. Ибрэллеану, который еще в 1907 году в рецензии на первый румынский перевод «Демона» отметил сходство этой поэмы с «Лучафэром» Эминеску<sup>1</sup>. В 1937 году в своей работе «Эминеску и русские поэты» Е. Двойченко писала: «Если говорить о близости между Эминеску и каким-нибудь русским поэтом, то это может быть не кто иной, как известный Лермонтов — поэт мятежный, грустный и непримиримый, разочарованный, как и Эминеску»<sup>2</sup>.

В той же статье исследовательница высказывает предположение о знакомстве Эминеску с произведением Лермонтова. Предположение основано на том, что во время своего пребывания в Германии в 1869—1871 годах Эминеску мог читать Лермонтова в немецких переводах. Это предположение повторялось затем и другими исследователями<sup>3</sup>.

Однако не сохранилось ни одного упоминания самого Эминеску о русском поэте, не обнаружено ни одного документа, свидетельствующего о том, что он читал произведения Лермонтова. Поэтому мы не можем говорить о влиянии или воздействии русского поэта на румынского.

Перед нами, скорее, характерный случай типологических совпадений в творчестве двух поэтов, развивавшихся независимо друг от друга на основе общих для них традиций европейского роман-

<sup>1</sup> G. Ibrăileanu. M. Lermontov. Demonul tradus de I. R. Rădulescu. «Viața românească», 1907, II, n° 5.

<sup>2</sup> E. Dvoicenco. Eminescu și poezii ruși. «Adevărul literar și artistic», 1937, n° 863, p. 13.

<sup>3</sup> T. Gane. Lermontov. București, 1963, pp. 288—289.

тизма. Исходя из этого предположения, мы ставим перед собой задачу провести сравнительное исследование творчества Эминеску и Лермонтова в одном из важных пунктов их сходства — в создании демонических образов. При этом мы опираемся не на освещенную уже в критике параллель между поэмами «Лучафэр» и «Демон»<sup>4</sup>, а на менее изученные совпадения произведений раннего Эминеску с лермонтовской поэмой, к которой ранняя поэзия румынского поэта наиболее близка по духу и тематике.

Истоки образа Демона ведут нас к глубокой древности — к библейскому Сатане, к эсхиловскому Прометею, к Даймониону Сократа. Проклятый и окарикатуренный в мистериях средневековья, образ богборца вновь обретает красоту и величие у поэтов Возрождения и Просвещения — в произведениях Марло и Гёте, Милтона и Вольтера. В творчестве романтиков образ Демона чрезвычайно обогащается, заимствуя нечеловеческую гордость и страстную любовь к свободе мильтоновского Сатаны, дух сомнения и отрицания, воплощенный в гётевском Мефистофеле, впитав в себя безграничность прометеевского свободолюбия и фаустианскую жажду совершенства. Демон романтиков вместе с тем остается «духом зла», воплощением безграничного индивидуализма. С другой стороны, своеобразие романтической манеры, интерес к человеческой психологии, заставляют поэтов-романтиков как бы в перекличку с сократовским Даймонионом наделять своего героя чертами индивидуальности «внутреннего человека», глубже раскрыть его душевные переживания. Мотив вражды с небом связывается у них с любовной темой, проблема зла — с проблемой добра. В силу всего этого в произведениях Байрона, де Виньи, Ламартина, Гюго, Лермонтова, Эминеску Демон выступает как чрезвычайно сложный образ — символ, позволяющий им поставить целый ряд социальных, философских, этических проблем своего времени, и «характер», раскрывающий внутренний мир романтически настроенной личности.

Кульминационным пунктом в этом отношении является творчество Байрона. Вслед за мыслителями Просвещения решительно пересматривая традиционную идею всеблагости бога, английский поэт меняет местами творца всего сущего и его вечного оппонента. Величайший тиран и деспот, бог оказывается у него носителем и вдохновителем мирового зла. При этом «мир» мыслится Байроном не только как космос, универсум. Под «миром» поэт подразумевает также социальную действительность, под тиранией бога — тиранию земных владык, под моралью бога — господствующую в обществе отжившую мораль. В человеке он видит не только слепое орудие судьбы, но и самостоятельное, мыслящее существо и гордо провозглашает силу человеческого разума и воли, право на справедливое

<sup>4</sup> См. К. Попович. Лермонтов и Эминеску. В кн.: «Страницы дружбы». Кишинев, 1958; T. G a n e. Ecol creatiei lui Lermontov în Români. «Stusii de literatură universală», 1961, n° 26; D. C e z e r e a n u. Luceafărul și Demonul. «Tribuna», 26 iunie 1964.

мщение богу. Носителями этого разума и воли выступают его герои-тираноборцы: Люцифер, Каин, Манфред, Конрад, Гяур, Лара. Наряду с гордостью и силой во всех этих героях живут разочарование, тоска, неудовлетворенность, трагическое сознание бесплодности своей борьбы. Но все это не приводит их к отказу от протеста, а, напротив, лишь увеличивает силу их ненависти, «зла», приобретающего подлинно демонические размеры в образах Гяура и Конрада, Альпа и Лары.

Демонизм этих героев подчеркивается в сопоставлении с образами героинь, ангельски чистых и прекрасных (Лейла, Медора, Ада). Внутренней силой веет и от их внешнего облика. Не духи, а живые люди, они, однако, наделены чертами исключительности — «мраморно-белое холодное чело», «полные тоски и страсти глаза», недовольство «ни небом, ни землей».

Новым этапом в раскрытии демонического характера в мировой литературе является поэзия Лермонтова. В творчестве русского поэта образ Демона возникает в своем неземном, фантастическом облике. Юный поэт (стихотворение «Мой демон» и первые наброски поэмы написаны в 1829 году) явно находился под впечатлением титанических и демонических образов, созданных мировой литературой: в его трактовке героя ощущаются реминисценции образов, созданных Мильтоном, Гёте, Томасом Муром, Альфредом де Виньи. Выбор имени героя и основная сюжетная ситуация восходят, вероятно, к национальной традиции, к стихотворениям Пушкина «Мой Демон» и «Ангел». Но интерес поэта к образу, не ослабевший на протяжении всей его жизни, можно объяснить, конечно, только тем, что корни воплощенных в нем настроений Лермонтов нашел в окружающей его действительности — в русском обществе 30-х годов XIX века.

Несомненно, с самого начала представляя себе в общих чертах своего героя, ощущая его связь с современной действительностью, со своим собственным положением в обществе, Лермонтов на первых порах еще не мог понять его во всей сложности и психологической глубине. Процесс постепенного проникновения поэта в сущность этого «характера» прослеживается в основных вариантах поэмы, а также в ряде других его произведений, посвященных сходному кругу идей («Вадим», «Маскарад», «Герой нашего времени»), а иногда — и близких к поэме по своим образам и тематике («Ангел», «Бой», «Азраил», «Ангел смерти», «Сказка для детей»).

В воспевании «силы зла» героя, величия его протеста русский поэт идет прежде всего за Байроном. Но при этом он вносит в трактовку демонического характера существенно новые черты.

Английский поэт ставит вопрос о добре и зле очень широко — в общефилософском плане, Лермонтова же глубоко волнует этический аспект проблемы. Задумываясь над трагическими результатами демонического протеста, ища причины его бесплодности, Лермонтов все внимательнее всматривается в натуру своего героя, подвергает все более глубокому анализу его «зло». С другой сто-

роны, вкладывая в размышления и настроения Демона собственную неудовлетворенность и собственные поиски, русский поэт ставит в своей поэме и вопрос о «добре», о счастье как полной, осмысленной жизни, всестороннем проявлении человеческой индивидуальности не только в отрицании, но и в утверждении, не только в ненависти, но и в любви. В этом отношении Лермонтов смыкается уже не столько с Байроном, сколько с немецким романтизмом и шедевром Гёте.

Таким образом, лермонтовский герой как бы синтезирует все демонические черты и мотивы, характерные для европейской поэзии первой половины XIX века, представляет собой кульминационную точку в развитии этих мотивов. Естественно, что именно к этому образу оказывается наиболее близким герой «последнего великого романтика» — Эминеску, в новую, сходную эпоху бурь середины и конца XIX века вновь обращающегося к сумрачной и величественной фигуре Демона.

Образ Демона появляется в творчестве Эминеску очень рано. Вместе со своим антагонистом — Ангелом и со своим врагом — Богом, с небесами и адом, с проклятием и благословением возникает он в ранних стихах Эминеску как дух, как злой гений, символ зла, жестокости, охлажденности — противоположность ангелу, доброму гению, символу любви и красоты. Здесь он еще носит и другие имена: злой гений, Сатана. Злые гении поэта упоминаются в стихотворении «Буковине» (1866 г.), добрый гений — «ангел любви, ангел мира» — в стихотворении «Чего желаю я тебе, Румыния родная» (1867 г.). В стихотворении «Любовь мраморной статуи» (1868 г.) негодующий на весь мир поэт мечтает сделаться Сатаной или Богом, чтобы разрушить этот мир («Зачем я не Сатана? Зачем я не Бог?»). В элегии «На смерть принца Штирбея» (1869 г.) «ангел с черными крылами» символизирует смерть, а в написанном вскоре после этого стихотворении «Венера и Мадонна» (1870 г.) он связывается поэтом с образом женщины, возлюбленной:

Дева — ангелов прообраз лучезарною красой.

Здесь же мысль о неверности, измене возлюбленной заставляет поэта отнять у нее это имя, он готов назвать ее даже Демоном:

...В Демоне святую видел...  
На тебя смотрю я, Демон,  
Ты мне кажешься вакханкой...

Но жестокость возлюбленной искупается силой любви поэта:

То любовь тебя в святую, в ангела  
преобразила.

Я люблю тебя, мой демон  
С белокурой головой.

Та же вариация: возлюбленная — ангел или демон? — дает поэту тему для грациозного стихотворения «Ангел-хранитель» (1871 г.).

Но вскоре все эти вариации уступают место определенной и устойчивой концепции: образ женщины, возлюбленной прочно и надолго связывается с образом Ангела, а лирический герой отождествляется с Демоном, который из отвлеченной аллегии, символа превращается в образ, иногда персонаж, иногда — тип. Начало этому процессу кладет стихотворение «Твой ли это ангел или твоя тень?» (1869 г.) — первый вариант стихотворения «Ангел и Демон» (1873 г.), дающего наиболее яркое у Эминеску воплощение Демона как образа.

Если в разобранных выше стихотворениях, не исключая и «Твой ли это ангел», образ Демона связывается Эминеску лишь с любовной темой, то в стихотворении «Ангел и Демон» его значение несравненно расширяется. Герой предстает здесь как мятежный дух, носитель идеи восстания и протеста. Мотив демонической любви, развитой в особенности в ранней лирике, сливается здесь с темой борьбы, отклики которой звучат и в ранней прозе Эминеску — в особенности в его романе «Опустошенный гений» (1868—1871 гг.).

Герои этого романа, Ион и Тома, связаны с Демоном не только своими внешними чертами — знаменитым описанием портрета Тома Ноура, рисующим его демоническую красоту, и портретными зарисовками Иона, то ангельски прекрасного, то вдруг приобретающего черты «царя, жестокого и скептического, как Сатана». От Сатаны или, скорее, от Демона идет и их глубокое, бесконечное разочарование в мире, где «нищета, судьба возвышенных душ», губит все прекрасное, а сильные мира, богачи, «разъезжают в золотых каретах», где «злодеи, эгоисты, лицемеры», как в театре, играют роли «добродетельных, благородных, целомудренных душ». От Сатаны или от Демона — «демона отчаяния, демона мщения» — их страстный мятеж против угнетения, их горячий призыв: «Разружьте монархии! Уничтожьте их самых преданных слуг, дипломатов; ликвидируйте войны и разрешайте споры между народами лишь перед судом самих этих народов!..»<sup>5</sup>.

С Демоном связывает их и страстный порыв к личному счастью, могучая, бесконечная любовь к ангельски чистому женскому существу и глубокая скорбь, порождаемая потерей возлюбленной и гибелью иллюзий и надежд, связанных с революцией.

Как видим, демократический герой появляется здесь у Эминеску не как абстрактный дух, символ метафизического протеста, он тесно связан с определенными социальными условиями, раскрывается как борец против пороков общества и национального угнетения, как участник революционных событий 1848 года. При этом выдвигая на первый план именно социальный протест, Эминеску на первых порах не только не приписывает своему герою вражды к богу, но, напротив, как бы освящает именем бога возглавляемую им борьбу. Поэтому замечание о том, что Ион потерял

<sup>5</sup> Eminescu. Proza literară. București, 1964, p. 114.

веру во что бы то ни было, «смеялся над небесами и богом, презирал людей»<sup>6</sup> остается единственным в этом роде и случайным в романе — и впоследствии автор не раз подчеркивает веру своего героя в то, что его борьба за свободу угнетенной нации направляется самим богом. И эта вера свойственна не только вообще несколько противоречиво обрисованному Иону, но и самому Томе Ноуру, который, оправдывая в своих записках революционную борьбу народа, говорит, что она основана на справедливом мщении и связывает ее со справедливостью бога.

Но интересно, что в том же году, когда писался роман, Эминеску создает и первые наброски не оконченной им драматической поэмы «Мурешан», где мотив социального протеста сливается с темой богоборчества. Еще дальше по пути переосмысления символического образа бога он идет в варианте поэмы 1871 года, где с новой силой провозглашая свое проклятие миру зла, связывает справедливость мщения уже не с богом, а с «гением отчаяния», Сатаной.

И, наконец, последний шаг в этом направлении поэт делает в отрывках к задуманной в это же время, но так и не написанной им поэме «Демонизм». Здесь дается совершенно определенная характеристика уже не только Демону, но и Богу, здесь персонажи, по сути, меняются местами. «Ты справедлив, — говорит поэт о Демоне, — ты хотел принести в мир правду». Зло, эгоизм прямо приписывают Богу и созданным им людям. Демон оказывается носителем благородных идей и намерений, Бог — носителем зла.

В основных чертах нарисованного здесь Эминеску героя можно установить точки соприкосновения не только с героями Байрона, но и с образами, созданными Лермонтовым. Сходной у всех трех поэтов оказывается трактовка образа бога.

Общими чертами обладают и демонические герои. На первом плане у каждого из них стоит протест против мира и общества, отражающий глубину и силу ума, стремление к свободе и познанию. Слова Эминеску о том, что Демон «наделил землю мыслью», прямо перекликаются в этом смысле с характеристикой лермонтовского Демона как «царя познания и свободы». Наконец, всех трех романтиков роднит мысль об обреченности демонического протеста. С потрясающей силой звучащая в мистерии Байрона «Каин» и в поэме Лермонтова «Демон», эта мысль подчеркивается и Эминеску в отрывке «Демонизм». Обращаясь к своему герою, румынский поэт восклицает:

...Ты думал, Демон,  
Что в правде — сила. Нет.  
Правда ничто без силы.

Он был зол, и так как зло  
Сильнее, чем добро... он победил.  
Ты был лишь прав — и потому ты пал<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Eminescu. Prosa literară, p. 134.

<sup>7</sup> Eminescu. Opere, v. IV, p. 90.



Мотив торжествующей силы бога — деспотической злой силы, лицемерно скрываемой под видом внешней доброты, особенно подробно развит Лермонтовым в одном из его ранних стихотворений, которое можно рассматривать как своего рода этюд к поэме. Стихотворение называется «Бой» и рисует столкновение светлого, нежного, казалось бы, беззащитного ангела с мрачным духом зла. Результатом этого столкновения «зла» явного, открытого, со злом, лицемерно скрытым за ангельским обликом, является поражение «духа зла», фатально неизбежное при столкновении с господствующей силой. В поэме «Демон» трактовка проблемы значительно усложняется, мысль об изначальной, всепобеждающей силе зла, представленной богом, уступает свое место трактовке более связанной с реальной, современной Лермонтову действительностью: бесплодность борьбы Демона с богом объясняется и тем, что он одинок как среди «изгнанников, себе подобных», так и среди «глупцов и лицемеров», населяющих землю.

В последнем варианте тот же мотив получает еще более широкое объяснение. Причину бесплодности, обреченности демонического протеста Лермонтов усматривает и в самом герое, в силу своего индивидуализма, отрывает от людей неспособным найти ни счастья, ни верных путей борьбы. Но это уже решительно отдаляет лермонтовского Демона не только от большинства героев Байрона, но и от Демона, нарисованного Эминеску в разбираемом нами отрывке. К герою последнего варианта лермонтовской поэмы, к ее проблематике значительно ближе оказывается более «демонический» герой поэмы «Ангел и Демон», более сложная проблематика этого произведения.

В самом деле, в образе Демона из названного выше стихотворения Эминеску сложность и противоречивость демонической природы представлена полнее и ярче. С одной стороны, он предстает здесь тем же борцом против «всего, что нагромодили длинные века и высокие умы», главой народного восстания, «романтическим революционером» (Т. Вяну). С другой стороны, по замечанию румынского ученого, «в его натуре и могучие порывы, охлажденность и разочарованность взгляда на мир, любовная страсть, презирающая все ступени и иерархии»<sup>8</sup>.

Этими чертами образ Демона осложняется не сразу. В первых вариантах поэмы — и в первых двух частях окончательной редакции — он выступает прежде всего «романтическим революционером», во всем подобным герою задуманной поэмы «Демонизм». «Дерзкий», пламенный бунтарь, он борется «против черных предрассудков и обманов вековых», своими призывами «поднимает народ над прахом». Именно поэтому он не только не противопоставлен здесь всем окружающим, не только не оторван от людей, но и, напротив, рисуется вождем народного восстания:

---

<sup>8</sup> T. V i a n i. Poezia lui Eminescu. București, 1930, p. 35.

В дни великих революций, весь стремление и отвага,  
Всходит он на баррикады в складках огненного стяга,  
И лицо его — как буря, словно молнии — глаза,  
Голос — как раскаты грома, как народная гроза.

Однако если, возникнув в сознании поэта в момент наивысшего расцвета революционных событий в Западной Европе, особенно во Франции, образ Демона отразил в себе революционные настроения Эминеску, то впоследствии с этим же образом закономерно связалось и глубокое разочарование, охватившее поэта в период 1871—1872 годов. Именно оно определяет Эминеску мрачные, трагически окрашенные размышления героя в последней части стихотворения.

Здесь Демон выступает уже не бунтарем, революционером, человеком с ясными стремлениями и цельным характером. Основной чертой его становится разочарованность, которая наполняет его душу глубокой, неотступной тоской; с ужасом думает герой о бессмысленности своей жизни, о гибели своих иллюзий:

Смерть без веры и надежды! Жизнь отдать  
борьбе и все же  
Не дожидаться дня победы, сознавать на смертном  
ложе,  
Что мечты заветной нашей мы вовек не воплотим,  
Что обман землею правит и что он непобедим.

Здесь Демон Эминеску близок к герою Лермонтова. Та же глубокая гнетущая тоска преследует и лермонтовского Демона, придает его монологам трагическое звучание. И, как у Эминеску, она объясняется ощущением бесплодности демонического протеста, «этой вечной борьбы без торжества и примирения». Роднит обоих героев и их трагическое ощущение своего одиночества в мире. Герой Эминеску «смертельно одинок». Одиночество, невозможность разделить свои страдания, свои переживания, свою жизнь с другим близким ему существом мучат Демона Лермонтова. И ужас одиночества, обреченность «жить для себя, скучать собой» сливаются для него с ужасом бесплодности этого существования, бесперспективности борьбы и протеста, не наполненных верой в осуществление каких-либо положительных идеалов. В силу этого самая способность к познанию, самая ненависть и отрицание, которое он только и может противопоставить царящему в мире злу, тяготят Демона, и «горьким мученьем» называет он свою способность

Все знать, все чувствовать, все видеть,  
Стараться все возненавидеть  
И все на свете презирать.

Но неудовлетворенность своим существованием рождает у лермонтовского героя мечту об иной жизни, наполненной смыслом и красотой, трагическое осознание отсутствия положительного идеала ведет к страстным поискам его. И в этом плане мы снова наблюдаем сходство произведений Лермонтова и Эминеску. Мечта о любви, о сближении со светлым, чистым, идеальным существом,

противопоставляемая отрицанию, разрушению, под знаком которых прошла вся его жизнь, рождается у героя румынского поэта при виде такого существа — «женщины, ангела и царицы». И этот образ является Демону в его предсмертный миг, он же приносит ему утешение и примирение: «ведь примирение...это любовь».

Таким образом, это раннее произведение Эминеску сопоставимо с поэмой Лермонтова не только отдельными мотивами и образами, но и сюжетно. Те же мечты о любви, о гармонии, о счастье рождаются в душе Демона при виде Тамары. Как и героя Эминеску, лермонтовского Демона привлекает в героине ее подлинная красота, чистота и гармоничность ее натуры — черты, которых навек лишился он сам. В оба произведения вводится типично романтический мотив любви как пути к достижению счастья, гармонии, блаженства, пути к идеалу.

В этом смысле и Лермонтов и Эминеску уже отходят от Байрона, у которого любовный мотив сосуществует с темой борьбы против неба и людей, но не связывается с ним так тесно, не перерастает в мотив поисков счастья, в которое его герои не верят и которое в своей действительно сверхчеловеческой гордости отвергают.

Сходство произведений Лермонтова и Эминеску в этом смысле может быть объяснено, думается, не только их неудовлетворенностью бесконечным отрицанием и страстной потребностью в положительном идеале, но и одинаковым интересом обоих поэтов к немецкой литературе, именно немецкие поэты во главе с Гёте и Шиллером ставят в своих письмах, заметках, философско-эстетических трактатах вопрос о добре и зле, об отрицании и утверждении, о смысле человеческой жизни. Именно в художественном творчестве немецких романтиков раскрывается эта страстная потребность одинокой, разочарованной, томящейся души в счастье, в слиянии с близким существом, с человечеством, в единении с мировой гармонией. Эта потребность, это стремление и выливается в поиски героями идеала, который у Новалиса получает поэтическое наименование «голубого цветка».

С этим-то стремлением к идеалу, с этой мечтой о «голубом цветке» связаны и поиски обоих интересующих нас поэтов. Своеобразие, отличие их обоих от большинства немецких романтиков заключается в том, что как у Лермонтова, так и у Эминеску в его ранних произведениях тема любви неразрывно связывается с темой революционной борьбы. Любовь, как и немецким романтикам, кажется им средством, путем к достижению идеала, в определенный момент — даже самим идеалом. Но в силу этого она не только сопоставляется, но и противопоставляется борьбе, которая составляет основное содержание жизни обоих героев. Так возникает у обоих поэтов трагическое противоречие между натурой героя, сущность которой заключается в отрицании, и его стремлением к утверждению — противоречие между «злом» героя и его тягой к «добру». Однако эти понятия оба поэта трактуют не только в

общефилософском плане. Увлечение Байроном, так же как и опыт реалистической литературы, для Лермонтова представленный в первую очередь Пушкиным, для Эминеску — некоторыми явлениями румынской и всей европейской литературой XIX века, заставляют их ставить вопрос и в более конкретном, социальном плане. Прежде всего это относится к «злу», которое трактуется не только как философская категория отрицания, но как протест против всех отживших социальных учреждений, как стремление к разрушению мира насилия и рабства. В меньшей мере удается им конкретизировать понятие «добра» — любви, идеала. Осознание ложности, фальши «любви», «добра» и «красоты», которые они встречают в окружающем их мире, как мы видели, приводит обоих поэтов к решительному отрицанию «добра» людей и бога. У Лермонтова это с особой силой звучит в «кавказской» редакции поэмы, у Эминеску — в отрывке «Демонизм». Но глубокие раздумья о жизни, о сущности добра и зла и романтическая тяга к идеалу толкают обоих поэтов на попытку более диалектично раскрыть каждое из этих понятий. Не видя добра в окружающем мире, оба поэта-гуманиста не могут решительно отказаться от своей веры в его существование. Именно поэтому оба они не только рисуют в своих произведениях женские образы, несущие в себе светлые «ангельские» черты, как это делает и Байрон, но и резко противопоставляют их героям и на их столкновении строят сюжет. В сопоставлении с героинями характеры героев раскрываются в новом свете, чрезвычайно осложняются. С одной стороны, ярко подчеркивается их тяга к «добру», любовь обозначает стремление к гармонии, к положительному идеалу. С другой стороны, это же сопоставление раскрывает противоречивость их натуры, самого их «зла».

Все эти идеи имеются в зародыше как у Лермонтова, так и у Эминеску, но широта их постановки и самое их разрешение уже разделяют русского и румынского поэтов.

Эминеску прямо противопоставляет любовь борьбе, для него это два полюса. И не только потому, что любовь — утверждение, и борьба — разрушение противоположны в философском смысле. Демон не может отдалиться своей любви к «женщине, ангелу и королеве» именно постольку, поскольку его жизнь посвящена борьбе против бога и королей. И поэтому же его отказ от этой борьбы приносит ему любовь женщины-ангела, посланную самим богом. Эта любовь и оказывается для него самым идеалом — неслучайно сразу же после «Ангела и демона» Эминеску создает свое прекрасное стихотворение «Голубой цветок», героиня которого умоляет возлюбленного не искать своего счастья «в небе, в звездах, в облаках» и дарит ему подлинное блаженство земной любви.

В поэме Лермонтова любовь также противопоставляется борьбе, но противопоставляется не столько самим автором, сколько героем. Встреча с Тамарой рождает в Демоне глубокое чувство, которое открывает перед его духовным взором новые перспективы. У героя рождается вера в возможность добра. Любовь приобре-

тает для него необычайно широкий смысл: она открывает ему путь к истинному блаженству, к первоначальной гармонии. Но, в отличие от героя Эминеску, Демону Лермонтова не дано счастье любви. Бог Лермонтова неумолим: он не приходит на помощь гордому герою, и сам герой, несмотря на исключительную силу и глубину своей страсти, также не может добиться счастья. Могучая страсть Демона оказывается губительной для Тамары, и его поцелуй убивает земную красавицу.

Гибель Тамары, конечно, нельзя понимать как простое следствие различия физической субстанции любящих. Лермонтов стремится психологически осмыслить этот факт, раскрыть его как результат глубоких духовных различий между Демоном и Тамарой. Героиня, олицетворяющая в поэме само добро, умоляет Демона отречься от «злых стяжаний», отказаться от зла отрицания. Герой обещает ей это со всей искренностью своей колоссальной природы. Но эта же натура, сущность его характера, его отношения к миру, мешают Демону выполнить клятву: он «отрекается от гордых дум» — и лелеет замысел унести Тамару из мира смертных, открыть ей «пучину гордого познания», хочет верить добру — и подвергает сомнению существование такового в «жалком свете», хочет молиться — и проклинает этот «жалкий свет» в пылких, пламенных монологах. Гордыня Демона делает невозможным его примирение с богом, и она же — хотя и совсем с другой стороны — определяет трагедию его любви. Таким образом, Демон Лермонтова представляет один из кульминационных моментов в раскрытии романтического мироощущения. В нем с величайшей силой воплощено стремление человеческой души к счастью, но в нем же показан и крах романтического представления об этом счастье.

Не в «надзвездных краях», не в отказе от борьбы может найти подлинное счастье такая могучая и яркая натура, как Демон. Его колоссальные требования к жизни не может удовлетворять отрицание, борьба без утверждения, созидания, любви; но ему не может принести счастья и любовь, сопровождаемая отказом от всех «мирских» интересов, холодным презрением к человечеству. Раскрывая ограниченность индивидуалистического протеста, Лермонтов как бы указывает своей поэмой иные пути поисков идеала. Во всяком случае, именно так могла восприниматься его поэма в эпоху зарождения нового, революционно-демократического мировоззрения в России, когда Белинский клеймил в своих статьях унылый тон и антиобщественный характер раннего русского романтизма и выступал за «новейший романтизм», воспевающий человеческую активность, слияние «внутреннего мира сердца» с «миром исторического созерцания и общественной деятельности»<sup>9</sup>. В свете этих идей в поэме Лермонтова легко можно было найти мысль о том, что счастье человека — не в уходе от борьбы в мир

---

<sup>9</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955. стр. 195.

любви, а в слиянии обоих моментов в общей, дающей силу и смысл им обоим, любви к людям. Тем самым поэма как бы подсказывала путь к объединению этих полярно противоположных у романтиков мотивов, как бы намекала на существование иного, подлинного идеала, недоступного ее герою. Именно это, думается, имел в виду В. Г. Белинский, когда говорил, что лермонтовский Демон «тем и страшен, тем и могущ, что едва родит в вас сомнение о том, что доселе считали вы непреложною истиною, как уже кажет вам на горизонте идеал новой истины... Это демон движения, вечного обновления, вечного возрождения...»<sup>10</sup>.

В критике<sup>11</sup> было справедливо отмечено, что эти слова Белинского характеризуют не столько самого Демона, сколько позицию его создателя. В самом деле, трудно согласиться с тем, что Демон «отрицает для утверждения, разрушает для созидания». Трагедия Демона как раз и заключается в том, что он не видит путей для утверждения и созидания. Но в них глубоко верит, их страстно ищет и приоткрывает своей поэмой создатель Демона.

Не случайно «любимым идеалом» Лермонтова Белинский считает Мцыри, пылкого свободолюбца, лишённого индивидуалистических настроений. По-прежнему восхищенный величием мятежа Демона, Лермонтов, однако, уже поднимается над своим героем, судит его с высоты иного взгляда на мир, который начинает складываться у него в последние годы жизни. Сделать это ему помогает то обстоятельство, что в это время он все глубже ощущает свою связь с народом, все ближе подходит к истокам нового, складывающегося в России революционно-демократического мировоззрения, с точки зрения которого демонический протест, так адекватно выражающий настроения бунтаря переходной, последекабрьской эпохи, в самом деле начинает обнаруживать свою внутреннюю противоречивость, свой индивидуалистический характер.

Несколько иначе обстоит дело в разбираемых нами произведениях Эминеску. Демону румынского поэта, как мы видели, не свойствен индивидуализм. Он борется среди людей и для людей и не случайно рисуется вождем народного восстания, напоминая тем самым Мурешана, Иона, отчасти — Тому Ноура. В этом сказывается своеобразие мировоззрения Эминеску, с самого начала своего творческого пути тесно связанного с народом, волнуемого интересами своей угнетенной нации. Сказывается здесь и своеобразие исторического момента.

Если при создании своего Демона русский поэт вдохновлялся событиями и образами современной ему эпохи — эпохи кризиса дворянской революционности, несущей в себе глубокое внутреннее противоречие, то Эминеску, как мы видели, воодушевляла на создание Демона эпоха начала пролетарских революций, эпоха Парижской Коммуны. Демон Эминеску — это революционер его

<sup>10</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 555.

<sup>11</sup> См. А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы. Изд-во МГУ, 1955, стр. 601.

времени, несущий в себе черты коммунаров и именно в силу этого не обладающий индивидуализмом дворянского революционера, нашедшего себе известное отражение в фигуре лермонтовского Демона.

Однако было бы, конечно, ошибкой видеть в Демоне Эминеску объективно нарисованный портрет революционера той эпохи. Демон — это в первую очередь сам поэт, это «портрет самого героя в молодости»<sup>12</sup>. Поэтому наряду с революционными настроениями Эминеску он отражает и его глубокое разочарование.

Подготовленное трагическим осознанием гибели идеалов революции 1848 года, усиленное чтением романтической литературы, это разочарование окончательно побеждает в душе поэта после падения Парижской Коммуны. Новая победа зла кажется Эминеску иллюстрацией к пессимистической философии Шопенгауэра — и в его произведениях начинает все чаще звучать идея бессмысленности и обреченности всякой борьбы, трагическое ощущение незыблемости зла. Это и является основной причиной, заставляющей Эминеску, по сути, расстаться с героем своих ранних произведений, отойти от воспевания мятежного Демона байроновского типа. Первый шаг в этом отходе представляет собой финал разбираемого нами стихотворения.

Разумеется, примирение Демона с богом, данное в этом финале, не следует понимать лишь в прямом, непосредственном смысле. Как раз в заключительных строках поэма Эминеску осложняется новой философско-этической проблемой добра и зла, лишь слегка намеченной в первых строфах в изображении героев, как двух противоположных начал. Представленный здесь добрым — в широком смысле этого слова — Бог как бы выступает перед нами в иной ипостаси, как бы раскрывается с иной стороны, чем в основной части стихотворения, где он олицетворяет зло, против которого борется герой. Возможно, здесь намечено диалектическое противоречие, кроющееся в самой действительности и отражающее восприятие мира поэтом. Однако это противоречие именно только намечено, но отнюдь не раскрыто. В центре произведения поэтому стоит преобладающий в нем социальный смысл изображаемого, и в свете этого герой Эминеску воспринимается как «раскаявшийся, разочаровавшийся пессимист». Указывая на это в своей работе «Эминеску», известный румынский критик Доброджану-Геря справедливо отмечал, что в этом герое отразились настроения эпохи и черты самого поэта. «Этот демон, — пишет он, — представляет собой нашу эпоху с ее разочарованием и в особенности представляет собой нам самого поэта на одной из стадий его развития»<sup>13</sup>.

Соглашаясь в общих чертах с трактовкой проблемы, данной Доброджану-Геря, мы не можем вместе с тем не отметить и ее

<sup>12</sup> T. Viani. O poezia lui Eminescu, p. 35.

<sup>13</sup> C. Dobrogeanu-Gherea. Studii critice, v. I. București, 1890.

известной односторонности. Доброджану-Геря раскрывал, с нашей точки зрения, один из важнейших аспектов поэмы, так как в этот период творчества Эминеску трактовка жизненных явлений в социальном плане еще преобладает, а характерное для его поздних произведений «чисто» философское решение вопросов еще только намечается. Но все же и это последнее обстоятельство нельзя недооценивать: ведь именно от финала «Ангела» и «Демона» начинается тот длительный процесс интеллектуализации<sup>14</sup> героя, который приводит поэта к созданию его поздних произведений.

Путь к углублению философского содержания опять-таки сближает русского и румынского поэтов. Но самый характер философской тематики и способ решения ряда проблем определяют существенные различия их поздних произведений. Это особенно ясно показывают произведения «демонической» темы. Если в раннем творчестве Эминеску образ Демона появляется столь же устойчиво, как и у Лермонтова, то в определенный момент положение изменяется. Это не означает, конечно, что поэт отказывается от тех идей и настроений, которые он воплощал в этом образе. Отдельные демонические мотивы продолжают звучать в его творчестве и дальше. Демоническое отрицание, протест с исключительной силой воплощается в лирическом творчестве поэта. С наименьшей силой звучит в его лирике и демоническое разочарование. Все с новой глубиной ставит Эминеску вопрос о любви, о счастье, об идеале. Но если все эти так или иначе связанные с демонизмом мотивы сохраняются в поэзии Эминеску до конца его дней, то сам Демон из нее постепенно исчезает.

Это не значит, что мы больше не найдем у Эминеску персонажей, носящих это имя или наделенных теми или иными чертами его юношеского Демона (см., например, «Мурешан», 1876 г., «Послание V» и др.). Но мы больше не встретим у него героя, раскрытого одновременно в двух основных аспектах — любви к свободе и любви к женщине («amorul», «amor de drept și bine»), являющихся как бы двумя пунктами средоточия идеала. Эминеску больше не связывает между собой, не сопоставляет эти две проблемы — проблему борьбы и проблему любви, неизменно сосуществовавшие в его ранних произведениях.

Как уже было отмечено, борьба становится уделом самого поэта. Что же касается другой темы — темы высокой «нечеловеческой» любви и ее судьбы в прошлом мире людей, то она становится одной из основных для Эминеску, решается им все глубже, осложняется целым рядом смежных тем и мотивов и через ряд произведений приводит к созданию другого образа, лишь весьма отдаленно напоминающего Демона, — образа бессмертного Лучафэра.

В поэме «Лучафэр», снимая проблему богоборчества и соот-

<sup>14</sup> M. Calinescu. Titan și geniul în poezia lui Eminescu. București, 1964.



ношения в характере героя добра и зла, Эминеску ставит ряд других социальных и философских проблем и рисует образ, справедливо связываемый исследователями с другим романтическим типом — гением (неслучайно, как показывают его рукописи, румынский поэт исключает при переработке поэмы все уподобления Лучафэра Демону). В произведениях русского поэта постановка философских вопросов неразрывно связана с социальной проблематикой борьбы и этической проблематикой добра и зла, характерной для произведений «демонического» цикла. Категории добра и зла, любви и ненависти, борьбы и гармонии, освещаясь в различных планах, порождают порой сложность и противоречивость. Эта противоречивость, особенно в варианте 1841 года, соблазняет некоторых литературоведов на легкий путь отказа этому варианту в значении последней редакции. В самом деле, в финале поэмы небеса, куда ангел несет душу Тамары, представляются Демону обителью подлинной любви:

Она страдала и любила  
И рай открыла для любви.

Но ведь небеса рисуются в поэзии как обитель жестокого, равнодушного бога, против которого так справедливо восстает Демон! То же противоречие наблюдаем и в связи с употреблением таких слов, как вера, молитва, добро. Объяснением для него может служить и неясность идеала для самого Лермонтова, и невозможность обозначить его более определенно в традиционной, замкнутой сфере романтической лексики.

Но эти явные противоречия составляют, с нашей точки зрения, не слабую, а как раз сильную сторону поэта, ибо они позволяют Лермонтову нарисовать волновавший его образ во всей его сложности. «Побежденный», но непримирившийся герой Лермонтова — это подлинный Демон, основной чертой которого остается гордыня, определяющая столь разноречивые стороны его природы; гордое отрицание тирании, стремление к познанию и свободе — и гордое презрение к миру и людям. Именно эта гордыня губит его мечты, обуславливает его собственную трагедию, но она же делает его и величественно-прекрасным, ибо не дает ему покориться, вдохновляет его на могучий и вечный бунт.

Этим-то бунтом, как бы сосредоточивающим в себе весь гнев, ненависть и протест самого поэта, и силен, и прекрасен прежде всего лермонтовский Демон. В этом смысле он как бы завершает важнейшую линию лермонтовского творчества, линию, проходящую через все произведения поэта.

Л. Н. НАЗАРОВА

## О ЛЕРМОНТОВСКИХ ТРАДИЦИЯХ В ПРОЗЕ И. С. ТУРГЕНЕВА

Как известно, роман «Герой нашего времени» имел огромный успех у читателей 40-х годов. Такие качества Печорина, как его независимость, глубокая разочарованность, скептицизм, разоблачение им пошлости окружающей действительности, острота суждений, внешняя привлекательность и человеческое обаяние импонировали многим современникам Лермонтова<sup>1</sup>.

По-видимому, «Герой нашего времени» произвел сильное впечатление и на молодого Тургенева, в котором его друзья и знакомые отмечали некоторые черты поверхностного «печоринства». «Самым позорным состоянием, в какое может попасть смертный, считал он в то время то состояние, когда человек походит на других. Он спасался от этой страшной участи, навязывая себе невозможные качества и особенности, даже пороки, лишь бы только они способствовали к его отличию от окружающих. Он усвоивал своей физиономии черты, не вязавшиеся с ее добродушным, почти нежным выражением. Конечно, он никого не обманывал надолго, да и сам позабывал скоро черты, которые себе приписывал»<sup>2</sup>, — пишет П. В. Анненков. Гончаров вспоминает, что, встретившись с Тургеневым в 1847 году, заметил, что тот «позирует; небрежничает, рисуется, представляет франта вроде Онегиных, Печориных и т. д., копируя их статью и обычай. Он сам, в откровенные минуты, признавался потом, что он с жадностью и завистью смотрел на тогдашних львов большого света, Столыпина (прозванного Монго) и поэта Лермонтова, когда ему случалось их встречать»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См. С. Дурылин. «Герой нашего времени». М., Учпедгиз, 1940, стр. 158.

<sup>2</sup> П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1960, стр. 382.

<sup>3</sup> И. А. Гончаров. Необыкновенная история. «Сборник российской публичной библиотеки», т. II, вып. 1. Л., 1924, стр. 8—9.

Еще при жизни Тургенева современная ему критика указывала на влияние образа Печорина, которое сказалось в ранней прозе писателя, в частности в «Бретёре» и «Трех портретах», написанных в 1846 году.

Хотя первое из этих произведений почти не вызвало откликов в печати, тем не менее один из немногих критиков, писавших о нем, Ап. Григорьев отметил, говоря о Лучкове, что «Бретёр — это Грушницкий с энергией натуры Печорина, или, пожалуй, Печорин, лишенный блестящего лоска его ума и образованности—олицетворение тупой апатии, без очарования, доставшегося даром»<sup>4</sup>.

Позднее (в 1858 году) Ап. Григорьев снова подчеркивал, что Тургенев разоблачил «одну сторону лермонтовского Печорина в грубых чертах своего Бретёра»<sup>5</sup>.

В 1856 году, когда вышло в свет издание «Повестей и рассказов И. С. Тургенева», в первой части которого была помещена новая редакция «Бретёра», А. В. Дружинин также нашел в Авдее Лучкове один из «сколков с Печорина».

Анализируя эту повесть с ее озлобленным героем, Дружинин высказал осуждение тому духу отрицания и протеста, который присущ Печорину, что привело критика к ошибочному, чрезмерному сближению Лучкова с лермонтовским героем. По мнению Дружинина, стоило только откинуть «поэтическую грусть, которой так много пошло на создание «Героя нашего времени», да поставить Авдея Лучкова «на несколько ступенек выше относительно блеска и просвещения», как ясно будет видно «обилие общих черт» в обоих характерах. Дружинину казалось, что «озлобленность, жестокость натуры, фразерство» одинаково характерны как для Печорина, так и для Лучкова<sup>6</sup>.

Увлеченный желанием развенчать «лермонтовское» направление, Дружинин не хотел видеть различия между Лучковым и Печориным. Критик не понял, что тургеневский герой, возникший не без некоторого влияния Печорина, тем не менее воплощает в себе одно из типичных явлений русской провинциальной жизни 40-х годов<sup>7</sup>. От Печорина Лучков отличается умственным убожеством, пустотой, пошлостью и крайней степенью озлобленности и грубости.

Анализ повести «Три портрета» обычно связывается с вопросом о романтическом герое. Так Ап. Григорьев утверждал, что Тургенев «на лермонтовский романтизм [...] отозвался «Тремя портретами»<sup>8</sup>. Впрочем, критик считал, что в «Трех портретах» писатель

<sup>4</sup> А. Г. Обзорение журнальных явлений за январь и февраль текущего года. «Московский городской листок», 5 марта, 1847 г.

<sup>5</sup> Ап. Григорьев. Собр. соч., под редакцией В. Ф. Саводника, вып. 10. М., 1915, стр. 17.

<sup>6</sup> «Библиотека для чтения», 1857, № 3, отд. 20, стр. 23.

<sup>7</sup> См. А. Н. Дубовиков. Комментарий к «Бретеру». В кн.: И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Соч. в 15-ти томах, т. V. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 557—558.

<sup>8</sup> Ап. Григорьев. Собр. соч., вып. 10, стр. 42.

«дошел до оригинального, чисто русского, но мрачного и холодного типа». По мнению Ап. Григорьева, Тургенева «ужаснула холодная до рефлексии и вместе страстная до необузданности натура его героя, Василья Лучинова, и, встреченный сочувствием одних, указаниями других на все то безнравственное и действительно гнилое, что было в лермонтовском типе, изображенном им так поведеному, так оригинально — Тургенев остановился перед типом в недоумении и колебании»<sup>9</sup>.

Суждения о том, что как в «Бретёре», так и в «Трех портретах» Тургенев развенчивает героев типа Печорина, высказывались и позднее. Анализируя печоринский тип, Тургенев как бы раздвоил его — такая точка зрения была высказана И. Н. Розановым, считавшим, что если в Лучкове («Бретёр») писатель изобразил пошлые черты, то в Лучинове («Три портрета») — героическую сторону печоринского типа<sup>10</sup>.

Думается, однако, что вряд ли возможно сводить весь идейный смысл этих повестей Тургенева лишь к разработке «печоринского типа» (в «Трех портретах» — на материале XVIII века)<sup>11</sup>.

К Лучкову и Лучинову примыкает также Горский, истощенный эгоизмом и бесплодным фразерством, герой комедии «Где тонко, там и рвется» (1848 г.). А. П. Чехов видел в нем «жидковатого и пошловатого Печорина»<sup>12</sup>. Недаром в любовном поединке с Верой Горский (в противоположность Печорину) оказывается побежденным — ситуация уже чисто тургеневская, а не лермонтовская!

Одновременно с разоблачением печоринского типа, пародированием его в «Бретёре», «Трех портретах» и комедии «Где тонко, там и рвется» в русской литературе конца 40—50-х годов печоринский тип начинает вырождаться. На месте Печорина появляются тургеневские «лишние люди», впрочем, сохраняющие еще преемственную связь с лермонтовским героем. В первую очередь это относится к неудачнику Василию Васильевичу из рассказа «Гамлет Щигровского уезда», в котором рефлексия преобладает над волей, между тем как у Печорина она соединена с волей. К категории «лишних людей» относится и Чулкатурин, которого можно назвать «лишним» от собственного бессилия.

В «Гамлете Щигровского уезда» значительное место отведено ночной исповеди героя своему случайному соседу. «Дневник лишнего человека», как показывает само название этой повести, построен, подобно «Княжне Мери», в форме дневника Чулкатурина.

<sup>9</sup> Ап. Григорьев. Собр. соч., вып. 10, стр. 8.

<sup>10</sup> См. И. Н. Розанов. Отзвуки Лермонтова. В кн.: «Венок Лермонтову». Юбилейный сборник. М.—Пг., 1914, стр. 281; ср. К. К. Истомин. «Старая манера» Тургенева. СПб., 1913, стр. 48.

<sup>11</sup> См. А. В. Громов. Об идейно-художественной связи повестей И. С. Тургенева 40—50-х годов с «Записками охотника». «Ученые записки Орловского госпединститута», 1963, т. 17, стр. 66.

<sup>12</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XX. М., Гослитиздат, 1951, стр. 77.

Эти особенности композиции обоих произведений Тургенева сближают их с социально-психологическим романом Лермонтова.

Ап. Григорьев, называя «лермонтовским» то направление, в котором «выражался протест личности против действительности», относил к нему не только «Дневник лишнего человека», но и «Двух приятелей»<sup>13</sup>. В самом деле, несмотря на то, что эта повесть в целом написана в гоголевской манере, Борис Вязовнин с его внутренней неудовлетворенностью (внешне его жизнь вполне благополучна) и случайной, ничем не мотивированной (в редакции 1853 года) гибелью в море, принадлежит, конечно, к категории «лишних» людей. Другие разновидности ее представлены в творчестве Тургенева начала 50-х годов Веретьевым из «Затишья» (1854 г.) и Алексеем Петровичем — героем «Переписки» (1854 г.)<sup>14</sup>.

О принадлежности повестей Тургенева, вошедших в трехтомник 1856 года, к «лермонтовской школе» писал еще С. С. Дудышкин. Он упрекал писателя за то, что тот якобы идеализирует своих героев, внутренне враждебных окружающей действительности. Далее Дудышкин развивал свою мысль о необходимости «примирения идеи и жизни»<sup>15</sup>.

Чернышевский, который дал подробный критический разбор первой части статьи этого критика в «Заметках о журналах» («Современник», 1857, № 2), не соглашаясь с Дудышкиным, в полемическом задоре отрицал какое бы то ни было сходство между Печориным и героями повестей Тургенева 50-х годов, а также «Рудина»<sup>16</sup>.

Однако позднее сам Чернышевский отметил в статье «Русский человек на rendez-vous», что окончание «Аси» (1857 г.) «во вкусе Печорина»<sup>17</sup>.

В заключение напомним, что герой рассказа «Стук... стук... стук» (1870 г.) офицер Теглев, по мнению одного из советских исследователей, представляет собой вариант типа лермонтовского Вулича (из «Фаталиста») с примесью черт Грушницкого<sup>18</sup>.

Становление тургеневского романа тесно связано с именами его великих учителей: Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Наименее ощутимо было, впрочем, как раз воздействие Лермонтова, хотя его мастерство как создателя первого русского психологического романа, конечно, имело значение для Тургенева в период, когда

---

<sup>13</sup> См. Ап. Григорьев. Собр. соч., вып. 10, стр. 24.

<sup>14</sup> См. И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 484 (вступит. статья Н. В. Измайлова).

<sup>15</sup> «Отечественные записки», 1857, № 1, отд. II, стр. 26.

<sup>16</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15-ти томах, т. IV. М., Гослитиздат, 1948, стр. 698.

<sup>17</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15-ти томах, т. V, стр. 158.

<sup>18</sup> С. Н. Дурыйлин. «Герой нашего времени». М., Учпедгиз, 1940, стр. 167.

он писал «Рудина», вырабатывая свою «поэтическую манеру»<sup>19</sup>, свой художественный стиль.

Подобно Лермонтову, Тургенев наиболее важной и необходимой задачей писателя-реалиста считал изображение внутреннего мира героя, его переживаний. Однако психологизм Тургенева-романиста отличен от лермонтовского психологизма. Если для Лермонтова характерен тонкий психологический анализ переживаний его героев (Печорина, Веры), то Тургенев редко или вовсе не прибегал к такому приему. «Поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только самые явления — в их расцвете или увядании»<sup>20</sup>, — писал Тургенев К. Н. Леонтьеву 21 сентября (3 октября) 1860 года.

Таким образом, становится ясным, что Тургенев считал нужным сосредоточить внимание читателя не на изображении самого процесса переживаний героя со всеми его деталями и мелочами, а на результате этого процесса, внутренне уже подготовленном. Нам понятно, как в Наталье возникает чувство любви к Рудину, ибо Тургенев отмечает внешние проявления отдельных этапов этого процесса. Но писатель не раскрывает подробно, что делается в душе героини — об этом мы только догадываемся.

В романах Тургенева значительная роль принадлежит пейзажу, который обычно участвует в самом развитии действия. Прежде всего он присутствует «в экспозиции действующих лиц, [...] изображая место действия»<sup>21</sup>. «Рудин» начинается фразами: «Было тихое летнее утро. Солнце уже довольно высоко стояло на чистом небе; но поля еще блестели росой, из недавно проснувшихся долин веяло душистой свежестью, и в лесу, еще сыром и не шумном, весело распевали ранние птички»<sup>22</sup>. На фоне этого пейзажа показана Александра Павловна Липина, идущая в деревню.

С пейзажа начинаются также две из повестей, входящих в роман «Герой нашего времени». В «Княжне Мери» читаем: «Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука. Вид с трех сторон у меня чудесный. На запад пятиглавый Бешту синее, как «последняя туча рассеянной бури»; на север поднимается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закрывает всю эту часть небосклона...»<sup>23</sup>. После того как Печорин описал этот пятигорский пейзаж (городской, но в который вкраплено изображение кавказской природы), он описывает Елизаветинский источник.

В романе «Рудин» Тургенев стремится в ряде случаев показать неразрывную связь природы с переживаниями человека. Кар-

<sup>19</sup> А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста. М., «Советский писатель», 1958, стр. 404.

<sup>20</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 135.

<sup>21</sup> А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста, стр. 195.

<sup>22</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 237.

<sup>23</sup> М. Ю. Лермонтов. Соч. в 6-ти томах, т. VI. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 260—261.

тины ее то светлые, то безотрадные соотнесены им с переживаниями Натальи. Неясному зарождению ее чувства к Рудину, объяснению с ним, во время которого он, в свою очередь, делает намеки на свое отношение к героине, предшествует в романе (главы VII) описание природы в это воскресное утро, когда от сада «веяло свежестью и тишиной, той кроткой и счастливой тишиной, на которую сердце человека отзывается сладким томлением тайного сочувствия и неопределенных желаний»<sup>24</sup>. А вот вечерний пейзаж в той же главе, предвещающий последующее свидание героев в беседке, во время которого они признаются друг другу в любви: «Ни один листок не шевелился; верхние ветки сиреней и акаций как будто прислушивались к чему-то и вытягивались в теплом воздухе [...]. Кроток и тих был вечер; но сдержанный, страстный вздох чудился в этой тишине»<sup>25</sup>.

Совершенно иной пейзаж рисует Тургенев в главе IX, действие которой начинается у Авдюхина пруда. Это было место «глухое и мрачное даже в солнечный день, оно казалось еще мрачнее и глуше от близости дряхлого дубового леса, давно вымершего и засохшего [...]. Солнце уже давно встало [...], но невеселое было утро. Сплошные тучи молочного цвета покрывали все небо; ветер быстро гнал их, свистя и взвизгивая»<sup>26</sup>. Эта мрачная картина природы перекликается с переживаниями Натальи во время ее решающего свидания с Рудиным.

Эта особенность в изображении природы, в показе связей ее с чувствами и переживаниями героев сближает роман Тургенева с «Героем нашего времени». В «Княжне Мери» картины природы нередко также призваны оттенять собой размышления Печорина. Рисуя такого рода пейзаж, Лермонтов достигает исключительной силы психологической выразительности. Вспомним то место, в котором описывается, как Печорин, убив на дуэли Грушницкого, отправляется в обратный путь. «Отвязав лошадь, я шагом пустился домой. У меня на сердце был камень. Солнце казалось мне тускло, лучи его меня не грели»<sup>27</sup>.

А когда Печорин, получив прощальное письмо Веры, полный отчаяния от мысли «потерять ее навеки», бросается вдогонку за любимой женщиной, «солнце уже спряталось в черной туче [...] в ущелье стало темно и сыро. Подкумок, пробираясь по камням, ревел глухо и однообразно»<sup>28</sup>.

В создании портрета героев (Рудина, Натальи и др.) Тургенев использовал некоторые принципы Лермонтова в компановке отдельных деталей. Если автор «Героя нашего времени» шел от внешнего к внутреннему облику, создавая, в частности, портреты Печорина, Грушницкого, княжны Мери, стремясь рассмотреть ха-

<sup>24</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 304—305.

<sup>25</sup> Там же, стр. 311.

<sup>26</sup> Там же, стр. 320.

<sup>27</sup> М. Ю. Лермонтов. Соч. в 6-ти томах, т. VI, стр. 331.

<sup>28</sup> Там же, стр. 333, 334.

ракти, душевный строй своих героев, то это было близко к художественному методу Тургенева. В «Рудине» внешние черты и жесты героев являются одновременно выражением как внешней, так и внутренней их сущности.

Однако отличие Тургенева от Лермонтова состоит в стремлении автора «Рудина» избежать присущего его предшественнику прямого указания на черты характера, которые скрываются за той или иной внешней чертой облика героя. Приведем примеры. В повести «Максим Максимыч», рисуя портрет Печорина, Лермонтов пишет, что у него «походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, — верный признак некоторой скрытности характера»<sup>29</sup>. В «Тамани», где говорится о сильном предубеждении Печорина против слепых, кривых, глухих, немых и т. д., читаем: «Я замечал, что всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою: как будто с потерей члена, душа теряет какое-нибудь чувство»<sup>30</sup>.

Такого рода прием авторского комментирования внешнего облика героев отсутствует в «Рудине».

Отметим еще и ту особенность первого романа Тургенева, что в нем подробно рассказывается о прошлой жизни Рудина (до приезда его в дом Ласунской), а также о том, какова оказалась его судьба в дальнейшем, вплоть до гибели на баррикадах Парижа в 1848 году. В противоположность Тургеневу в «Герое нашего времени» нет истории прежней жизни Печорина, так же как отсутствует и подробный рассказ о том, что произошло с ним позднее (Лермонтов сообщает лишь о том, что Печорин, «возвращаясь из Персии, умер»).

Еще современная Тургеневу критика отмечала преемственную связь между Рудиным и Печориным. «Онегин сменился Печориным, Печорин — Бельтовым и Рудиным»<sup>31</sup>, — утверждал Чернышевский в 1856 году в статье о «Стихотворениях Н. Огарева».

Добролюбов в статье «Что такое обломовщина» (1859 г.) сравнивал по содержанию монолог Печорина («Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные. Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, — лучший цвет жизни») с рассуждениями Рудина («Да, природа мне много дала; но я умру, не сделав ничего достойного сил моих, не оставив за собою никакого благотворного

---

<sup>29</sup> М. Ю. Лермонтов. Соч. в 6-ти томах, т. VI, стр. 243.

<sup>30</sup> Там же, стр. 250—251.

<sup>31</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15-ти томах, т. III, стр. 567.



следа. Все мое богатство пропадет даром: я не увижу плодов и семян своих») <sup>32</sup>.

Позднее Чернышевский, исторически и дифференцированно подходя к проблеме «лишних людей» как типического явления русской общественной жизни середины XIX века, отверг попытку либерального критика С. С. Дудышкина сблизить образ Рудина с лермонтовским Печориным. «Один — эгоист, не думающий ни о чем, кроме своих личных наслаждений; другой — энтузиаст, совершенно забывающий о себе и весь поглощаемый общими интересами; один живет для своих страстей, другой — для своих идей. Это люди различных эпох, различных натур» <sup>33</sup>, — писал Чернышевский в 1857 году в «Заметках о журналах».

Сопоставления тургеневского и лермонтовского героев не раз производились и в советское время. Отмечалось, в частности, что Рудин внутренне содержательнее Печорина, так как его волнуют идеи философского и общественного характера, которые оставляли равнодушными Печорина. Тем не менее в заключение справедливо утверждалось, что и «в этом законченном характере «лишнего человека» немало черт печоринства» <sup>34</sup>.

С другой стороны, указывалось, что «лишние люди» (Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин) «одновременно и социальные типы, однородные по своей классовой сущности, и весьма сложные и разнообразные характеры». П. Г. Пустовойт сравнивал, как ведут себя Печорин и Рудин в сходных жизненных положениях. По его мнению Печорин, как человек огромной силы воли, встретив девушку, которая ему понравилась, утверждает, что «Бэла все равно будет моя!» — и добивается этого. В противоположность ему Рудин, имеющий слабый характер, колеблется и сам отказывается от Натальи <sup>35</sup>.

Но если можно было еще как-то сопоставлять Рудина с Печориным, отмечая черты сходства и различия, то, естественно, значительно большим казалось расстояние между Печориным и Базаровым.

Сам Тургенев в статье «По поводу «Отцов и детей» (1869 г.) писал, что на долю Базарова «не пришлось — как на долю Онегина или Печорина — эпохи идеализации, сочувственного превознесения». Автор романа «в самый момент появления *нового* человека — Базарова — [...] отнесся к нему критически... объективно». В этом была, по мнению писателя, «если не ошибка, то несправедливость» <sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 4. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 329.

<sup>33</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15-ти томах, т. IV, стр. 699.

<sup>34</sup> К. Пигарев. Лермонтов и литературное потомство. «Литературное обозрение», 1939, № 22, стр. 44.

<sup>35</sup> См. П. Г. Пустовойт. Об индивидуализации и художественном образе. «Вестник МГУ», серия филологии и журналистики, 1961, № 1, стр. 24.

<sup>36</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., т. XIV, стр. 102—103.

Писарев в статье «Базаров» (1862 г.), сравнивая между собой Базарова, Печорина и Рудина, пришел к выводу, что «у Печориных есть воля без знания, у Рудиных — знание без воли; у Базаровых есть и знание и воля, мысль и дело сливаются в одно твердое целое»<sup>37</sup>.

А Герцен, перечитывая позднее эту работу, писал в своей статье «Еще раз Базаров» (1868 г.), что «Писарев представляет генеалогическое дерево Базарова: Онегины и Печорины родили Рудиных и Бельтовых, Рудины и Бельтовы — Базарова»<sup>38</sup>.

В последующей статье Писарева («Реалисты», 1864 г.) подробно сопоставлялись уже не Печорин и Базаров, а «печоринский и базаровский типы», которые, по мнению критика, «ненавидят и отталкивают друг друга». Печорины и Базаровы «решительно не могут существовать вместе в одном обществе», потому что они «выделяются из одного материала: стало быть, чем больше Печориных, тем меньше Базаровых, и наоборот». Говоря о том, что вторая четверть XIX столетия «особенно благоприятствовала производству Печориных», Писарев утверждал затем, что «новых Печориных жизнь уже не отчеканивает, а старые, потускнелые и поблекшие, никак не желают понять, что время их прошло». Как «отживающую тень печоринского типа»<sup>39</sup> охарактеризовал критик Павла Петровича Кирсанова.

Революционные демократы были во многом правы, когда отмечали преемственную связь между героями романов Тургенева и Печориным. Указав на типологическое сходство между лермонтовским героем, с одной стороны, Рудиным и Базаровым — с другой, они в то же время подчеркивали различия, обусловленные не только индивидуальными чертами характера, но и принадлежностью героев к разным эпохам в развитии русского общества.

---

<sup>37</sup> Д. И. Писарев. Соч. в 4-х томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1955, стр. 21.

<sup>38</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. XX, кн. 1. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 337.

<sup>39</sup> Д. И. Писарев. Соч. в 4-х томах, т. 3, стр. 28.

**М. ГУРГУЛОВА**

*(Болгария)*

## **ГАРШИН И ЛЕРМОНТОВ**

**(психологическая параллель)**

Гаршин высоко ценил Лермонтова и изучал его как одного из лучших поэтов России. В письме к В. А. Фаусеку от 28 ноября 1881 года, упомянув о Ламартине, Мюссе и Гюго, он подводит следующий итог: «А впрочем, все трое не стоят томика Лермонтова»<sup>1</sup>. В этой реплике очевидна недооценка выдающихся западных авторов, однако в данном случае для нас важно отношение Гаршина к Лермонтову как поэту, внутренне близкому и дорогому ему.

Разгром декабристского восстания показал обреченность дворянского революционного движения, оторванного от народных масс. Для широких кругов передового дворянства наступила пора отчаяния. Была, однако, такая часть дворянской интеллигенции, которая не мирилась с общественной системой. Подвергая критическому переосмыслению прошлое и настоящее русского революционного движения, она искала новых путей борьбы с социальной несправедливостью.

Художественным отражением тенденций последекабристской поры является творчество Лермонтова.

В сходных общественно-исторических условиях 80-х годов проявился и талант Гаршина. Часть разночинной интеллигенции отошла от политической борьбы, замкнулась в себе из-за отсутствия четкого идеала и перспектив освободительного движения.

Лучшим выразителем общего духа этого «безвременья» со всеми его противоречиями и конфликтами явился Гаршин.

Общественно-исторические эпохи, в атмосфере которых фор-

---

<sup>1</sup> В. М. Гаршин. Полн. собр. соч., т. III. М.—Л., «Academia», 1934, стр. 228.

мировались Лермонтов и Гаршин, конечно, не во всем идентичны, и мы это отметим ниже.

Лермонтовский пессимизм, не был бегством от жизни и общественной борьбы, «отчаянием, которое лечат дулом пистолета». Это была реакция на социальную несправедливость и пошлость человеческих отношений путем отстаивания своих идейно-политических взглядов, борьбы против нравственных принципов эксплуататорского общества. Еще Горький, говоря о характере лермонтовской поэзии, отметил, что пессимизм в творчестве Лермонтова — действительное чувство<sup>2</sup>.

Пессимистическая общественно-литературная концепция в 30-е годы приобрела огромное политическое значение, способствовала углублению критического отношения к самодержавно-крепостнической системе.

Пессимистическая тональность лермонтовских произведений направляла сознание читателей против господствовавшей в 30-е годы общественно-исторической системы, мобилизовала их силы на борьбу с самодержавно-крепостническим строем.

В творчестве Лермонтова мы не найдем ни одной ноты примирения с современной ему действительностью, с ее острыми социальными противоречиями. Лермонтов восстал против своего же класса и, безусловно, отрицал всю общественную систему. Он выдвигал идею свободы и социальной справедливости. В своем отрицании существовавшего строя Лермонтов не знал колебаний.

Гаршин по сравнению с Лермонтовым обладал более сложным и противоречивым мировоззрением, но, в основном, взгляды обоих художников на общественную систему России, на господствовавшую эксплуататорскую мораль сходились. Для Гаршина, как и для Лермонтова, окружающая действительность была враждебной, неприемлемой.

Гаршин не участвовал в подпольном движении, но и не перешел в лагерь праволиберальной интеллигенции. Писатель разделял, в основном, революционные взгляды народников, отстаивая идею решительного (хотя и бескровного) уничтожения эксплуататорской социальной системы. Гаршин восхищался мужеством народников, их глубокой преданностью народным интересам и тяжело переживал их поражения. Но вместе с тем он не возлагал надежды на современное ему революционное движение — не верил в успех «хождения в народ», не оправдывал террористические методы народников. Гаршин обнаруживал тем самым некоторую историческую пронизательность, но избегал крайней революционности. Эта неопределенность социально-политических взглядов писателя позволяла ему иногда верить в возможность торжества гуманизма и справедливости в царской России, в примирение враждующих классовых сил. Вот почему Гаршин порой приходил

---

<sup>2</sup> См. А. М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, стр. 156.

к подмене социального решения проблем этическими рецептами («Сигнал», «Сказание о гордом Аггее», «Сказка о жабе и розе»). Этим Гаршин сильно отличался от Лермонтова, которому не были свойственны идейно-политические колебания.

Гаршина отличали от Лермонтова и другие черты его мировоззрения, которые были специфическими порождениями эпохи 70—80-х годов и характеризовали все поколение «больной совести». Это была прежде всего народническая теория «неоплаченного долга», долга интеллигенции перед угнетенным народом. Но как выполнить этот долг, как помочь трудовым массам в борьбе за лучшую жизнь, Гаршин не знал, как не знала и вся передовая интеллигенция 80-х годов. Народнические методы «семидесятников» оказались несостоятельными, а впереди не было определенной исторической перспективы. В этом коренится гаршинский пессимизм, на котором основывается вся общественно-литературная концепция писателя.

Основные гаршинские персонажи мучительно ищут путей борьбы с существующим строем, но все они в конце концов приходят к моральному тупику. Они не могут найти своего настоящего места в общественной жизни, в борьбе за улучшение жизни народа. Рябинин («Художники») ушел «в народ», но «не преуспел». В конце рассказа Гаршин обещал «когда-нибудь после» описать дальнейшую судьбу своего любимого героя, но жизнь не подсказала ему, что должен делать, как должен бороться с общественной несправедливостью демократический интеллигент типа Рябинина. Прекрасная пальма (*Attalea princeps*) страстно стремилась к свету, к свободе, но, сломав стеклянный свод оранжереи, она грустно воскликнула: «Только-то?» Ее спилили за непокорство, выбросили на задворки, и она погибла. Алексей Петрович («Ночь») после долгих раздумий и мучительных душевных волнений нашел успокоение в мысли, что надо идти «туда», «в житейское горе» и «взять на свою долю, часть его». Но в этот именно момент Гаршин «убил» своего героя, так как не знал, что делать с ним дальше. Единственным «победителем» из всех гаршинских персонажей является герой рассказа «Красный цветок». Но и этот рассказ полон трагизма, так как идея борьбы с мировым злом живет в голове безумца. А для здорового разума победа этого безумца является всего лишь иллюзией и бессмыслицей.

Грустный финал гаршинских рассказов и все их пессимистическое звучание отражают тот общественный пессимизм, который охватил демократические круги России после разгрома революционного народнического движения. Этот пессимизм, однако, подобно лермонтовскому пессимизму, является активным, протестующим. В отличие от оптимизма либералов, видящих путь к социальным преобразованиям в пропаганде «светлых явлений», с одной стороны, и мрачно настроенных общественных кругов, призывающих к отказу политической борьбы, — с другой, пессимизм Гаршина был далек от отчаяния. Он обладал действенностью, большой по-

тенциальной силой. Радикальная интеллигенция 70—80-х годов считала такой пессимизм прогрессивным явлением, связывала его с безоговорочным отрицанием действительности и поисками активного выхода из кризиса, новых путей революционной борьбы.

Пессимизм как идейная позиция и характерная черта мировоззрения и творчества Гаршина, при всех нюансах его художественной интерпретации, прямой нитью связывает писателя с Лермонтовым.

Оба художника слова верно передают острые противоречия своего времени и невозможность их разрешения. Внутренняя борьба их положительно настроенных героев не находит завершения. Печорин у Лермонтова и Рябинин у Гаршина не приходят к открытому столкновению с обществом. Обстоятельства не позволяют им это сделать. Но и сами они не способны это сделать. Перед ними не открывается перспектива новой, действительной жизни. Они не могут следовать требованиям своей честной натуры, своим гуманистическим принципам. Несправедливо устроенная действительность деформирует человеческую личность, делает ее неполноценной в социальном смысле.

Лермонтов и Гаршин, однако, не сводят в конечном счете жизненные противоречия к вопросу о нравственном перерождении людей и о какой-то высшей справедливости. В отличие от персонажей Л. Толстого, герои Лермонтова и Гаршина не видят выхода, не приходят к нравственному равновесию и успокоению.

В лермонтовском и гаршинском пессимизме ощущается гражданский протест против существующего строя, полное отрицание и жажда преобразования общества, сопротивление тенденциям отхода от политической борьбы.

Чувство безвыходности, которым пропитаны произведения Лермонтова и Гаршина, отвечало соответственно на требования их времени, явилось исторической необходимостью. Оно усиливало понимание порочности самодержавно-крепостнической системы и содержало в себе огромной силы веру в социальное освобождение русского народа. В личных судьбах Лермонтова и Гаршина много близкого, что и обусловило некоторые сходные моменты их творчества.

Личная трагедия Лермонтова, не знавшего родительской теплоты и искренней, разделенной любви, наложила тяжелый отпечаток на душу и сознание поэта. Жизнь Лермонтова становилась еще тяжелее вследствие постоянного преследования со стороны царского двора и светского общества. Этим во многом обуславливается интерес поэта к внутренней жизни людей, изображению субъективных переживаний с их двойственностью и противоречивостью.

Судьба Гаршина была исполнена еще большим трагизмом. Разрыв его родителей вызвал в душе писателя неизлечимую боль. К этому надо прибавить тяжелую психическую болезнь, угнетавшую Гаршина с ранних лет и во многом определившую склад его

души. Для писателя были характерны постоянная грусть, острая впечатлительность, глубокое чувство личной вины за чужие страдания, отсутствие интереса к радостям жизни. У Гаршина не было лермонтовской твердости и силы сопротивления общественной несправедливости. Жестокая действительность надломил его. Писатель глубоко переживал социальное неравенство, и в особенности суровую расправу с народниками. Он принимал человеческое горе как свое личное несчастье. Здесь коренится огромное творческое внимание Гаршина к личности, подавленной условиями эксплуататорского строя, к ее тяжелой и сложной нравственной жизни. Недаром Гаршин мечтал об издании своих произведений под общим заглавием «Страдания человечества».

Личные судьбы Лермонтова и Гаршина, глубокие душевные переживания художников являются одной из психологических предпосылок их творчества. Вопрос, конечно, не в том, чтобы свести творчество писателей к их индивидуальной психологии, но следует придать должное значение душевному складу как одному из факторов, обуславливающих специфику художественного пересоздания действительности. Личная трагедия Лермонтова и Гаршина усиливалась трагедией общества и как бы сливалась с ней. Это способствовало созданию произведений высокой художественности, эмоциональной силы и идейной остроты.

Историческая дистанция между Лермонтовым и Гаршиным — лет сорок. Первый из них дал понятие о психологизме, второй использовал этот творческий принцип и развил его в новую эпоху.

Психологизм явился для Лермонтова тем интимно близким творческим приемом, который позволил ему создать правдивый образ своего мятущегося современника. Мы остановимся на некоторых вопросах художественной структуры образов «Героя нашего времени», чтобы затем проследить их развитие в творчестве Гаршина.

Образ Печорина, самый «психологичный» из всех лермонтовских образов, создан многопланово. Мы видим Печорина постоянно действующим, полным жизненной энергии. Особое внимание уделяет Лермонтов внешним, портретным чертам своего героя. В сознании читателя запечатлевается и стройный, тонкий стан Печорина, и широкие плечи, и ослепительно чистое белье, и маленькая аристократическая рука, и детская улыбка, и глаза, которые «не смеялись, когда он смеялся». Особенности внешнего портрета Лермонтов мотивирует внутренним обликом Печорина, его противоречивый характер, беспокойный ум и душевные волнения. В анализе общественных условий и особенно в самоанализе героя, во всем его росте виден типичный образ критически настроенного человека 30-х годов, человека с гуманистическими задатками, но утратившего «пыл благородных стремлений».

Яркой внешностью наделяет Лермонтов и антипода Печорина — Грушницкого, который лучше всего представлен «в полном сиянии армейского пехотного мундира»: «...к третьей пуговице при-

стегнута была бронзовая цепочка, на которой висел двойной лорнет; эполеты невероятной величины были застегнуты кверху в виде крылышек амура; сапоги его скрипели; в левой руке держал он лайковые перчатки и фуражку, а правой взбивал ежеминутно в мелкие кудри завитой хохол». Это — настоящее олицетворение самодовольствия и пошлости. Подробности внешнего вида, переданные ироническим тоном, подчеркивают как нельзя лучше духовную праздность героя. В то время, как зримые черты Печорина вполне созвучны с его внутренним обликом, «праздничная наружность» Грушницкого резко противоречит его нравственной пустоте.

В обоих случаях внешний портрет героев связан диалектически с их душевным миром. Впрочем, душевного мира в смысле внутренних волнений, размышлений, страданий у Грушницкого на самом деле нет. Все, что характеризует этого героя, исчерпывается его внешностью. Художнику тут не нужен никакой психологизм в прямом значении этого слова, никакое углубление в душу героя.

Психологизм «понадобился» Лермонтову для изображения действительно богатой, сложной и трагически противоречивой внутренней жизни своего критически настроенного современника. Исторический момент не только выдвинул нового героя, но и «подсказал» способ, через который этот герой мог бы получить художественную реализацию. Необходимость, вызванная временем, органически совпала с внутренними интересами и нравственными переживаниями Лермонтова. Родилось подлинное психологическое мастерство, совершившее коренной перелом в развитии русской реалистической литературы.

Идейно-художественный центр тяжести пересоздания объективной действительности переносится Лермонтовым на нравственную жизнь персонажей. Тематическая и смысловая нагрузка в «Герое нашего времени» сосредоточена на внутреннем мире Печорина, на его субъективных переживаниях. Жизнь Печорина становится еще тяжелее оттого, что он обязан прикрывать свое отчаяние, свою внутреннюю борьбу «любезностью и добродушной улыбкой».

Психологические переживания Печорина содержат огромной силы обобщения, так как они глубоко мотивированы социальной атмосферой и выражают типичные настроения целого поколения, потерпевшего глубокую духовную драму.

Изображение нравственного облика Печорина не приводит Лермонтова к разрешению жизненных противоречий в нравственном плане. Напротив, акцентирование внимания на сложной внутренней борьбе героя приобретает огромную силу, глубокий социальный смысл. Дело не в самих переживаниях, а в том, что они верно отражают реальную действительность. Через грустные размышления Печорина Лермонтов недвусмысленно обвиняет социально-историческую систему, бросает смелый вызов всему современному обществу. Таким образом, лермонтовский психологизм приобретает большую обличительную силу.



С характером психологизма Лермонтова тесно связан вопрос о его авторском отношении к своим героям. Решение этого вопроса не составляет никакой сложности, если дело касается героя нравственно ограниченного, каким является Грушницкий. Здесь сразу чувствуется огромная дистанция, отделяющая автора от героя.

Совершенно иное отношение у Лермонтова к образу Печорина. В его создание автор вкладывает всю свою душу, проявляет глубокую эмоциональность. Во всем повествовании обнаруживается огромный интерес Лермонтова к герою времени, к его духовной драме. Образ Печорина внутренне близок и дорог автору. Отсюда вытекает интимный тон романа, усиливающий его воздействие на читателя. Трагедия героя раскрывается постепенно, достигая кульминации в его дневнике-исповеди. В образе Печорина остро чувствуется глубоко личное, субъективное отношение Лермонтова.

Нельзя, однако, утверждать, что Лермонтов сливается со своим страдающим героем. Элементы биографизма в романе, конечно, есть, но в то же время Лермонтов отстоит на значительном расстоянии от Печорина. У автора есть определенный общественный идеал. Он находит свое место в борьбе за улучшение жизни народа, отстаивает интересы трудовых масс и призывает к революционному переустройству общества. Печорин только отрицает. Он не может и не способен найти верного пути служения обществу, применения своих «необъятных» сил.

Лермонтов проявляет двойственное отношение к своему герою. Он восхищается искренностью натуры Печорина, его острым умом, верным чувством добра и зла, углубленностью в себя, неприятием действительности. Эти качества импонируют автору, убеждающему читателя, что в иных, более справедливых социальных условиях они нашли бы свое развитие и применение. Лермонтов оправдывает характер и поведение Печорина общественно-историческими условиями, искренне сочувствует его душевным страданиям. Вместе с тем автор порицает своего героя за его индивидуализм и эгоцентризм, за то, что он приносит людям одно несчастье.

Итак, Лермонтов обнаруживает все свое мастерство художника-психолога в создании образа человека умного, честного и благородного по природе, враждебно настроенного к несправедливой общественной системе. Не сливаясь со своим героем, автор описывает его душевную драму с большим эмоциональным пафосом, со страстным лиризмом.

Используя творческие достижения Лермонтова, Гаршин создает свою оригинальную художественную систему. В его произведениях лермонтовский принцип создания психологического портрета как бы дифференцируется, получая новую художественную интерпретацию.

В отличие от Лермонтова Гаршин использует описание внешних черт преимущественно для изображения резко отрицательных

персонажей, олицетворяющих буржуазное хищничество, карьеризм, бездушие и т. д. Один из представителей «благородного дворянства», Иван Иванович Половин («Подлинная история Энского земского собрания»), например, фиксируется в сознании читателя прежде всего подробностями своей внешности, «мундиром на белой подкладке, с длинной талией и пришитыми орденами»<sup>3</sup>, а «благочестивое духовенство» изображено следующим образом: «Целая скамья была занята массивными телами в коричневых и лиловых шелковых рясах, наперстными крестами и даже с знаками ордена святой Анны»<sup>4</sup>. Грубая торговка из неоконченного рассказа «Скипидар» — это женщина величественных размеров с остатками некоторой красоты на заплывшем жиром лице, облеченная в просторный ситцевый капот; уши ее украшали две новенькие золотые монеты, которые при каждом движении головы шлепали ее по жирной шее<sup>5</sup>. В описании внешнего облика этих персонажей видна лермонтовская ирония, лермонтовское идейно-эстетическое осмысление. Через пышную внешность персонажей писатель сильнее подчеркивает их духовное ничтожество и нравственный примитивизм.

Гаршин расширяет «предметную» обрисовку отрицательных героев, по-гоголевски вводя множество бытовых деталей, подробности обстановки, которые почти отсутствуют у Лермонтова. Так, например, моральный облик наглого карьериста и мошенника Кудряшова («Встреча»), являющегося типичным порождением буржуазного практицизма, показан главным образом через бытовые детали: щегольскую коляску с мягкими подушками, мебель из дуба и гнутого бука, рояль, на котором никто не играет, диванчики, скамеечки, табуретки, дорогие литографии и скверные олеографии в раззолоченных рамах, и еще кучу ненужных вещей<sup>6</sup>.

В творчестве каждого писателя, конечно, есть бытовые подробности, однако у Гаршина наблюдаем особую идейно-эстетическую позицию. Он использует эти подробности для изображения только отрицательных образов.

Отрицательные персонажи Гаршина запечатлеваются в зрительной памяти читателя. Каждая внешняя черта имеет внутреннюю мотивировку и соответствует поведению героев. Тут Гаршин, подобно Лермонтову, «лишает» этих героев нравственной жизни. Их внутренний облик он подменяет внешними подробностями, показывая, что духовно нищие люди неспособны к душевным волнениям. Они всегда довольны собой, общественной системой.

Итак, внешняя колоритность, которая у Лермонтова оттеняет внутренний облик как отрицательных, так и положительных пер-

<sup>3</sup> В. М. Гаршин. Соч. М.—Л., Гослитиздат, 1960, стр. 368.

<sup>4</sup> Там же, стр. 369.

<sup>5</sup> См. подробнее в нашей работе «О некоторых неизвестных отрывках и произведениях В. М. Гаршина» («Годишник на Софийския университет», 1965, стр. 29).

<sup>6</sup> См. В. М. Гаршин. Соч., стр. 56, 57.

сонажей, у Гаршина используется главным образом для изображения негативных сторон человеческой жизни.

При создании, однако, образов, олицетворяющих положительные общественные идеалы своей эпохи, Гаршин обращается к методу прямой психологической характеристики, направляет все свое творческое внимание на душевный мир человека. Тут именно чувствуется лучше всего «лермонтовская струя».

Самые насыщенные в психологическом отношении персонажи Гаршина являются и самыми близкими ему по духу. Это демократически настроенные интеллигенты народнического типа, измученные противоречиями жизни и безуспешными попытками найти способы борьбы с общественной несправедливостью. Любимые герои Гаршина являются гуманистами, исполненными высокой нравственной чистоты, уважением к человеческому достоинству и горячим сочувствием к подавленному нищетою народу. Это — волнующие образы, глубоко затрагивающие ум и сердце читателя.

Герои «Четырех дней» и «Труса» мучительно стараются понять причины и сущность войны, определить свое собственное место в общественном бедствии. Их души раздираются неразрешимыми противоречиями. Иванов и «трус», с одной стороны, чувствуют античеловечность войны и испытывают к ней глубокое отвращение, с другой — стараются быть среди простых солдат, чтобы взять на себя часть их страданий.

Через мучительный самоанализ показан герой рассказа «Художники» Рябинин. Среди любителей «чистого» искусства, далекого от социальных проблем и чуждого народу, Рябинин, которому сулят блестящую карьеру, чувствует себя одиноким и недовольным собой и окружающей жизнью. Мелочное благополучие органически чуждо ему. Его занимают высокогуманные вопросы о возможности служить искусством интересам народа. Тяжелые душевные переживания Рябинина сконцентрированы в его страстном монологе перед нарисованным им «глухарем»: «Я вызвал тебя... из душного, темного котла, чтобы ты ужаснул своим видом эту чистую, прилизанную, ненавистную толпу. Приди, силой моей власти прикованный к полотну, смотри с него на эти фракы и тренды, крики им: я — язва растущая! Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое...»<sup>7</sup>. Здесь волнующе показаны нравственные страдания художника, его огромное желание своим искусством раскрывать страшные социальные болезни.

Не менее сложен и противоречив внутренний мир Алексея Петровича из гаршинского рассказа «Ночь». Бросая ретроспективный взгляд на свое прошлое и подвергая критической оценке все свои поступки, он приходит к выводу о своей паразитической и бесцельно прожитой жизни. Герой осуждает свои нравственные принципы, свою изолированность от настоящего житейского горя и

---

<sup>7</sup> В. М. Гаршин. Соч., стр. 81.

испытывает отвращение к самому себе. Психологическая нагрузка образа Алексея Петровича усиливается тем, что его трагедия является двойной: он входит в конфликт не только с самим собой, но и со всей окружающей действительностью.

Психологические переживания персонажей Гаршин по-лермонтовски насыщает глубоким идейным содержанием, использует их для убедительного отрицания эксплуататорской социальной системы.

Талант Гаршина как мастера психологического рисунка виден так же в рассказах «Происшествие», «Из воспоминаний рядового Иванова», стихотворениях в прозе и др.

Углубление Гаршина в психологию персонажей связано непосредственно с утверждением положительных начал у современного ему демократического интеллигента. Именно здесь, в изображении душевного драматизма, мучительных поисков ответа на острые социально-этические проблемы талант Гаршина раскрывается во всей своей силе.

Гаршин по-своему углубляет лермонтовский психологический принцип. Он создает новый жанр (короткий социально-психологический рассказ), новые художественные средства изображения типических черт своего демократического современника, человека с «больной совестью», высоким душевным благородством и беспокойным умом.

Для того чтобы ярче передать сложные переживания своих персонажей по поводу народных страданий, Гаршин почти не использует «вспомогательных» художественных средств.

По сравнению с Лермонтовым, Гаршин значительно суживает сферу действий гуманистически настроенных героев. Точнее, эти герои не действуют, если под этим понимать самую обычную жизнь: им чужды любые земные радости, которые автор считает несовместимыми с глубокими нравственными волнениями.

У положительных героев Гаршина нет зримых конкретных особенностей, они не индивидуализированы портретно, как у Лермонтова. Ни об одном из них автор не упоминает, какого он роста, каковы у него глаза, взгляд, походка, манеры и т. д.

Внешняя бледность гаршинских героев, однако, не снижает их художественности. Наоборот, сложная и противоречивая внутренняя жизнь этих героев описана так экспрессивно, что передача внешних черт становится почти ненужной. Гаршин как бы боялся, что портретные особенности могут снизить остроту впечатления читателя, от глубокой душевной рефлексии героев увести его внимание к менее эффективным деталям. Показывая напряженную психическую жизнь персонажей, писатель вполне компенсирует отсутствие у них физических ощутимых черт.

Психологизм Гаршина очень тесно переплетается с лиризмом его творчества, со страстностью и эмоциональностью повествования. Факты общественной несправедливости, страдания людей, унижение человеческого достоинства находят в душе писателя бо-

лезненный отклик. Этот момент является важнейшим фактором яркого субъективизма гаршинских произведений. Эмоциональный пафос Гаршина особенно сближает его с Лермонтовым. Еще современники писателя подчеркивали эту особенность. «Рассказы Гаршина, — писал С. Степняк-Кравчинский, — являются субъективными, лирическими. Но это — настоящий художественный лиризм Лермонтова, с которым его сближает нервная эмоциональность стиля, поэтичность языка и удивительная способность сказать так много в нескольких страницах, даже в нескольких строках»<sup>8</sup>.

Широкое эпическое повествование Гаршин, подобно Лермонтову, заменяет напряженным повествованием от первого лица. Этому в значительной степени способствует выбранная писателем лермонтовская форма монолога и дневниковых записок, сокращающая дистанцию между автором и героем. Впрочем, в гаршинских рассказах эта дистанция почти отсутствует. Писатель как будто ставит себя на место своих героев, раскрывая их богатую нравственную сущность. Внутренняя борьба, сложные искания этих героев интимно близки Гаршину, выражают те же самые волнения, которые мучают и его самого. Между положительными героями Гаршина и рассказчиком можно поставить знак равенства — настолько личность автора выражена в его персонажах. Автобиографизм здесь не присутствует в качестве отдельного элемента, как например в «Герое нашего времени», а пронизывает произведения от начала до конца. Гаршин применяет метод самораскрытия героев, как будто раскрывает свои личные волнения, сомнения, отрицания и пр. Это вытекает из факта, что сам Гаршин воплотил в себе типические черты демократического современника, являющегося объектом его творчества. В литературоведении даже бытует понятие о человеке гаршинского склада, гаршинской «закваски», со своей особой психической организацией.

Типическое и индивидуальное органически сливается в произведениях Гаршина, и таким образом внутренние человеческие волнения поднимаются до уровня глубоких художественных обобщений.

Проблему «Лермонтов и Гаршин» мы считаем далеко не исчерпанной. Есть еще много аспектов ее исследования, не говоря уже о том, что она является частью большой проблемы развития лермонтовской традиции в литературе русского критического реализма.

---

<sup>8</sup> С. Степняк-Кравчинский Соч., т. II. М., Гослитиздат, 1958, стр. 528.

**А. М. ДОКУСОВ**

**МАСТЕРСТВО СЮЖЕТА  
Н. В. ГОГОЛЯ В «ПОВЕСТИ  
О ТОМ, КАК ПОССОРИЛСЯ  
ИВАН ИВАНОВИЧ С ИВАНОМ  
НИКИФОРОВИЧЕМ»**

Годы 1832—1835 в становлении Гоголя-писателя — время поисков, исключительного творческого напряжения. Именно в эти годы если не создано целиком, то во всяком случае задумано было почти все, что потом будет разработано и доработано Гоголем и что позволит ему сразу встать в один ряд с первоклассными русскими и мировыми писателями. Одна за другой пишутся повести: «Портрет» (1833 г.), «Нос» — первая черновая редакция (1833—1834 гг.), «Невский проспект» (1833—1834 гг.), «Записки сумасшедшего» (1834 г.); идет работа над комедией «Владимир третьей степени» (1833 г.), вчерне написана комедия «Женихи», в 1835 году начаты «Ревизор» и «Мертвые души». В том же 1835 году вышли сборники «Миргород» и «Арабески».

В сборник «Миргород» вошли повести «Старосветские помещики», «Тарас Бульба», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Вий». Все они представляют собой совершенно законченные произведения, несущие в себе определенный круг идей, и все они могут быть соотнесены друг с другом как составные части единой по своей идейной установке книги.

Новый сборник связан с «Вечерами», на что указывает само его заглавие: «Миргород. Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Связь эта без особого труда устанавливается и наличием украинской темы и украинского колорита. Народный мир в преображенном виде показан писателем в «Тарасе Бульбе». Тема же, характер ее разработки, персонажи насквозь реалистического очерка «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» предвворяют «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Но произведения, вошедшие в состав «Миргорода» (равно и в «Арабески»), отличаются глубиной разработки человеческих характеров, тонкостью психологического анализа, силой критической направленности. Они знаменуют собой новый этап в творчестве Гоголя, более высокую ступень в развитии его реализма. Объектом художественного изображения в этих сборниках становится, главным образом, современность, мир поместной и чиновно-городской России.

Меняется и характер юмора Гоголя. В «Вечерах», рядом со смехом, идущим из глубин здоровой народной души, звучат нотки грусти, и это не только потому, что в привлекательно нарисованную картину народной жизни врывается нечистая сила, несущая страшные и кровавые дела, но и потому, что мастерски сделанные в названном выше очерке зарисовки поместного дворянского быта, портреты владельцев хутора Вытребенки, людей утробных интересов, заставляют глубоко задуматься читателя, и его сердце невольно охватывается чувством грусти и даже тоски. В некоторых повестях «Миргорода» чувство «грусти и уныния» усиливается настолько, что оно преодолевает то «комическое одушевление», которым проникнута изображаемая писателем жизнь, жизнь пустая и убогая, а иногда и страшная в своей неподвижности и пошлости.

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — одно из тех произведений Гоголя, которое способно вызвать безудержный смех при виде нелепых явлений жизни и людей, в нем изображенных. Замысел повести возник, видимо, под влиянием личных впечатлений о бесконечных тяжбах, широко распространенных в то время среди украинской шляхты. Будучи вполне оригинальной, она связана с предшествующей литературой и в первую очередь с романом В. Т. Нарезного «Два Ивана, или страсть к тяжбам» (1825 г.), а через него и с литературой XVIII века.

Чисто нравописательный роман В. Т. Нарезного делится на две части: оригинальную и подражательную, дидактическую. Первая носит характер последовательного рассказа, в котором автор знакомит читателя с картинами быта малороссийских помещиков средней руки, с национальными особенностями малороссийских нравов, с самоуправством, сутяжничеством, чванством как чертами, характеризующими малороссийское шляхетство. Колоритны в романе фигуры Ивана-младшего и Ивана-старшего, пана Харитона, Занозы и других. Дается в романе довольно яркое представление и о том, что такое старый суд, являющийся неисчерпаемым источником дохода для приказных, берущих ту или другую сторону «позывающихся», смотря по тому, кто сколько даст, приводятся великолепные образцы судебных бумаг и судебных решений.

Очень выразительна картина сельской ярмарки. Как живые, встают перед читателем молодые бурсаки Никанор и Коронат.

С чувством грубоватого, но сочного юмора рассказано об их ухаживании за дочерью пана Харитона, о свиданьях молодых пар в баштане в сумеречную пору, о пакостях, которые чинят Иван и Харитон друг другу (истребление голубей у Харитона, разрушение голубятни, уничтожение пасеки у Ивана-старшего, поджог мельницы, сожжение гумна, поля с хлебом и т. д.).

В повести Гоголя о ссоре двух Иванов можно найти многое, что совпадает с рядом мест из романа Нарежного: ничтожность повода к ссоре, шляхетская спесь, злобная мстительность, характер взаимных «пакостей», стиль канцелярских бумаг и т. д. Эти совпадения свидетельствуют о том, что писатель не только учел, но в известной мере и использовал роман Нарежного.

Однако при внимательном рассмотрении произведения Гоголя следует говорить не столько о влиянии, сколько о борьбе Гоголя со сложной интригой и другими элементами авантюрного романа, с морально-дидактической и примирительной танденцией романа своего предшественника.

Известно, что ссора двух дворян лежит в основе повести Пушкина «Дубровский», романа Лермонтова «Вадим». Друзья — Троекуров и Дубровский — стали врагами из-за собаки и псарни, Палицын и отец Вадима из-за того, что на охоте собака отца Вадима обогнала собаку Палицына. У Пушкина и Лермонтова — собака, у Гоголя — ружье и свинья! Нет ничего удивительного в том, что все три писателя в основу сюжета берут обыденное, мелочное, вздорное до бессмыслицы. Такова была жизнь в изображаемой ими среде. И чем факты проще, обыденнее, тем резче проникала в сознание читателя мысль о нелепости и бессмысленности общественной организации, в которой эти факты возможны.

Повесть Гоголя послужила началом злобных выступлений против него со стороны реакционных критиков в лице Булгарина и Сенковского, обвинивших автора в пристрастии к грязным сторонам жизни. Нападки эти не случайны, ибо воспроизводимые писателем грязные стороны жизни соотнесены у него с миром дворянства и чиновничества. В адрес дворянства и чиновничества направлено у Гоголя критическое, разоблачительное начало.

Повесть имела немаловажное значение для образования принципов и поэтики «натуральной школы», что доказывается рядом произведений начала 40-х годов, полемикой вокруг «натуральной школы».

В повести о ссоре двух Иванов Гоголь впервые показал себя блестящим мастером сюжета. В ней, как и во многих последующих произведениях, сюжет строится как будто бы на фактах, кажущихся невероятными, анекдотическими. В рассматриваемой повести в основе сюжета лежит злобный дворянский гонор. Стремительное развитие интриги и все нарастающая напряженность и драматизм во многом достигаются чрезвычайным нагромождением событий: вначале перебранка из-за ружья, потом взаимные оскорбления, порка розгами ребятишек Ивана Ивановича, бегающих



как и прежде во дворе Ивана Никифоровича, битье собак, постройка гусяного хлева на зло Ивану Перерепенке, разрушение этого хлева противной стороной, длиннейшие и вздорные кляузы в суд, появление в поветовом суде бурой свиньи, утачившей бумагу, и т. д. Эти незначительные, вздорные, почти невероятные события служат предметом самых непредвиденных «переворотов» в жизни героев. Они и в самом деле все переворачивают вверх дном<sup>1</sup>. Но если пристально присмотреться к этим «переворотам», вернее, к переполоху, то на поверку окажется, что никаких событий, заслуживающих серьезного внимания, в повести нет. Жизнь Иванов, как и всех обывателей Миргорода, совершенно «бессобытийна», так как нельзя же считать событиями непристойные жесты, которыми обмениваются два Ивана, или избивание собак, или комические попытки примирить враждующие стороны. Подобного рода поступки героев повести в действительности служат другой цели. Они позволяют увидеть, что у этих, с позволения сказать, героев нет ни сложной духовной жизни, ни глубоких интересов, ни высоких целей, то есть того, что является доказательством сущности именно человека.

Таким образом, повесть представляет собой не простое нагромождение случайностей ради того, чтобы посмешить читателя; факты, приведенные писателем и положенные в основу сюжета, позволяют ему с наибольшей полнотой выявить человеческие характеры.

Своеобразен и оригинален слог «Повести о том, как поспорил Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». В его создании существенную роль играет освещение событий от лица вымышленного рассказчика, принесшего с собой сказовую манеру, осуществленную с большим искусством и имитирующую характер рассказчика и его язык. Самим складом речи рассказчик дает почувствовать «аромат» той жизни, о которой повествует. Рассказчик говорит так, как будто бы давно уже знаком с читателем, живет с ним в одном городе и едва ли не на одной улице, видится с читателем чуть ли не каждый день. Как будто бы оба они, и читатель и рассказчик, великолепно знают всех, о ком идет речь в повести. Иногда, правда, рассказчик умеет вдруг так ловко прикинуться, что невольно создается впечатление, будто с читателем он встречается только сейчас. Но всегда он ведет рассказ в духе беседы в кругу приятелей, похлопывает кое-кого из них по плечу, заглядывает в глаза, приглашает посмеяться, прибегая иногда для этого к довольно двусмысленным и «скользким» намекам, — среди своих дружков-приятелей это возможно и допустимо, — он ссылается постоянно на людей и на факты, всем хорошо известные, на мнения и суждения людей, знакомых всем, хотя на самом деле

---

<sup>1</sup> То же происходит от пропажи носа с Ковалевым (повесть «Нос»), от приезда Хлестакова, принятого за ревизора (комедия «Ревизор»), от аферы Чичикова — скупки мертвых душ (поэма «Мертвые души»).

все слышат о них в первый раз. А в целом создается удивительно доверительная интимная «атмосфера», и от этого — впечатление полной правдивости, достоверности и какого-то «приятия», всего, о чем идет речь.

Рассказчик довольно болтливый остролов, прекрасно владеющий искусством каламбура, игры словом, построенном часто на основе звукового и этимологического сходства, игры комическими антитезами, сравнениями, тонкими, но многозначительными намеками и т. д. Часто для лукавых характеристик, предательских похвал, он сопоставляет предметы или явления, не имеющие логически ничего общего между собой, а то строит и соединяет фразы таким образом, что, будучи предназначенными пояснить одна другую, поясняемая, «приклеенная» фраза резко меняет дело, отрицает только что сказанное. Иногда рассказчик вдруг начнет беспомощно топтаться на месте или нанизывать фразы, в которых нет ни подлежащего, ни сказуемого, или нагромождать образы, ненужные по смыслу, или же просто «переусердствует» по части разъяснений, а нет, так прибегнет к прямому умолчанию, но с очень уж коварным намеком.

Великолепное знание среды, знание всех, всей подноготной каждого, кто и чем живет, заявления о приятельских отношениях с Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем, городничим, судьей, подсудком и другими обывателями Миргорода позволяют нарисовать колоритную и выразительную картину захолустного городка Украинны, с его барскими усадьбами, строениями под самыми разнообразными крышами, с хмелем, вьющимся по плетням, поветовым судом, площадью, посреди которой находится лужа, с обступившими ее домами и домишками, похожими на копны сена.

«Сказитель» в повести — этот поистине блестящий рассказчик — умеет дать и портретную зарисовку, и выбрать яркие эпизоды, и живописать видовые картины. Он умеет одной чертой, одним штрихом сделать кого-либо из обывателей города Миргорода комической фигурой, вечным посмешищем в глазах окружающих, да и читателя.

Так, великолепны в повести портреты: судьи, в засаленном халате, умеющего ловко набивать табаком нос «с обоих подъездов», умно рассуждающего о певчих дроздах и подписывающего решения суда, не читая их; городничего, секретаря суда и других представителей миргородского чиновного люда. Зарисовки их жизни и нравов представляют собой как бы черновые наброски героев будущего «Ревизора».

Не менее колоритно изображено в разговорах о собаках, пшенице, погоде, жеребцах и т. д. все общество Миргорода, хаос бричек, колес, козел, нарядов.

Комизм поз, жестов, речевая манера с особой силой проявляются в жанровых сценках, выхваченных зорким взглядом художника из самой жизни.

Нравственное и умственное убожество изображаемой Гоголем среды раскрывается и через нелепые гипотезы, нелепые доводы за и против. Разговоры действующих лиц между собой показывают, что обыватели провинциального захолустья не мыслят, а плетут сплетню и чем сплетня глупее, несообразнее, тем больший успех ей обеспечен.

Но более всего занимают рассказчика, конечно, два помещика Ивана, их дружба, составляющая гордость всего захолустного городка.

Рассказчик дает изображение помещиков Иванов по принципу контраста. Оба они резко отличны друг от друга внешним видом, темпераментом, привычками, манерами. С увлекательностью рассказчик поведает о том, как оба друга гордятся тем, что принадлежат к дворянскому сословию, как оба настолько ревниво заботятся о чести своего «благородного» имени, что достаточно любого, самого незначительного повода и эти два якобы друга, краса и гордость Миргорода, станут врагами. С огорчительным недоумением рассказывается о том, как внезапно, из-за пустяков эти друзья поссорились, стали действительно непримиримыми врагами, с головой погрузились в кляузную тяжбу и дошли, наконец, до полного разорения.

Повествование ведется с такой открытой и положительной заинтересованностью ко всему, что невольно создается иллюзия полного слияния рассказчика с миром, им рисуемым. Рассказчик как будто бы ничем не отличается от помещиков Иванов, городничего, судьи, секретаря и других обывателей Миргорода. Можно подумать, что он выходец из той же самой среды или во всяком случае близкий к этой среде по своему миропониманию и мироощущению. Как будто круг его мыслей, интересов, стремлений тот же, что и у всех других, что кругозор его ограничен и не простирается дальше Миргорода и что предел его представлений о красоте: горшки на заборах и лужа посредине городской площади.

Но ведь совершенно ясно, что в мире человеческого ничтожества не может быть человека, способного с такой зоркостью видеть, наблюдать и с таким изумительным искусством рисовать картины, владеть пластикой слова, яркого и меткого.

Гоголь мистифицирует читателя. Он прикидывается простачком для того, чтобы убедительнее разоблачить мир пошлости, пустословия и пустомыслия и взорвать этот мир изнутри. Это доказывается тем, что по мере развертывания повествования читатель начинает воспринимать повесть как сатиру, издевку, разоблачение и обличение изображенного в ней мира. Характеры героев, положения, в которые они поставлены, их поступки начинают выглядеть нелепыми, мышление предельно курьезным, а жизнь пустой и бессмысленной. За внешней любезностью, показной богомольностью, добрососедским расположением Иванов обнаруживается их душевная грубость, черствость, лицемерие.

Иваны не совершают никаких особых преступлений, но произ-

водят отталкивающее впечатление, так как являются пародией на человека. Оба Ивана, как и прочие обитатели, имеют самые дикие представления о жизни вообще. Все они с самым примитивным кругозором, неразвитые, бессердечные, жестокие люди, ведущие праздную, паразитическую жизнь. Все они у Гоголя правдивы в своей сути, ибо действуют в полном соответствии с характерами, созданными всем укладом их паразитической жизни. Любители грязеньких намеков и сплетен, они разоблачаются рассказчиком как концентрированное воплощение бескультурья, невежества и дикости.

Сюжет, оставленный без развязки, пейзаж в конце повести: «печальная застава с будкой», в которой «кинвалид чинил свои доспехи, серая грязь», «поле, местами изрытое, черное», мокрые галки и вороны, однообразный дождь, «слезливое без просвета небо» — логически подводят к итоговой, заключительной фразе, бросающей сатирический свет на все содержание произведения: «Скучно на этом свете, господа!»

Весь пейзаж с унылыми осенними красками пронизан горькой иронией, каждая деталь овеяна грустью, невеселым смехом. Заключительная фраза придает произведению совершенно иную окраску, и носителем этой новой окраски оказывается рассказчик, начисто отрицающий пошлый мир обитателей Миргорода.

Из материала повести можно сделать вывод, что рассказчик тоже из этого же города, но что он давно уже из него уехал и живет в другом мире. У него иной круг интересов, представления иных масштабов. Другое понимание красоты человека и человеческих отношений. Он охвачен чувством грусти и горькой тоски при виде представших перед ним человеческого ничтожества и пошлости. Он поднимается над этим миром и, не скрывая нелепичи жизни чиновников, дворянчиков Иванов, злобных и праздных небокоптителей, возбуждает к ним и к тем порядкам, при которых возможны грязные наветы, нелепые скандалы, злость и отвращение.

Герцен в «Записках одного молодого человека», изображая в гоголевской манере низменный и пошлый мир города Малинова, в страстной ненависти к нему восклицает: «Но довольно вязнуть в этом болоте; тяжело ступать, тяжело дышать»<sup>2</sup> — и сразу же переходит к рассказу об иной, высшей сфере жизни.

В повести Гоголя нет такого открытого проявления ненависти, хотя он тоже не принимает мира, им изображенного. Он бесконечно выше его, и смехом, в котором обнаруживается нравственное превосходство автора, отрицает этот мир. Как бы еще раз окинув мысленным взором все, о чем с такой яркостью рассказано в повести, ее концовкой Гоголь говорит: горько и стыдно становится на душе при виде мира человеческого ничтожества и пошло-

---

<sup>2</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 299.

сти, еще позорнее мириться с ним, жить в нем. Тем самым Гоголь заставлял читателя осмотреться вокруг, поглубже заглянуть в себя и спросить: ужели может быть человек так гадок и мелочен? Уже ли стремления к высокому и героическому, присущие человеку, окончательно заглохли под влиянием дрязг и мелочей жизни? Ведь есть же другой мир, другие люди, мысли которых возвышены, а дела прекрасны!

И об этом другом мире, о других людях, их мыслях и делах писатель скажет в повести «Тарас Бульба».

Г. Л. АБРАМОВИЧ

## К ВОПРОСУ ОБ ИДЕЕ ПОВЕСТИ-СКАЗКИ Н. В. ГОГОЛЯ «ВИЙ»

«Вий» — наименее понятое из гоголевских произведений. Несмотря на обращение к нему многих исследователей и изучение различных его сторон — фольклорных мотивов и образов, связей с традициями реалистической и романтической литературы, — смысл этой повести-сказки не получил еще ясного и целостного истолкования. На это справедливо было указано одним из последних исследователей «Вия» А. М. Докусовым, предпринявшим, в свою очередь, его рассмотрение.

О многом в брошюре А. М. Докусова сказано обстоятельно и интересно. Однако общая концепция его работы не представляется убедительной, так как вступает в противоречие с действительным идейно-художественным содержанием гоголевской сказки. По мнению ученого, в «Вие» показывается, «что одинокий человек, такой, как Хома, — слабый человек, что разобщенность простых людей перед лицом злых, жестоких и враждебных им сил — гибельна»<sup>1</sup>. Но разве Хома показан только в его слабости и разве его одинокое противостояние ведьме во время церковных чтений означает в конкретном контексте «Вия» «разобщенность простых людей»? Думаю, что в обоих случаях А. М. Докусов ошибается.

Во-первых, гоголевский бурсак-философ вовсе не так уж слаб. С достаточным основанием в свое время Белинский сопоставлял, хотя и полушутовливо, «стоического философа Хому, который не боялся ничего в свете, даже чертей и ведьм, когда у него люлька в зубах и рюмка в руках», с «колоссальной физиономией богатыря Бульбы, который не боялся ничего в свете с люлькою в зубах и саблюю в руках»<sup>2</sup>. Односторонность понимания А. М. Докусо-

<sup>1</sup> А. М. Докусов. Повесть Н. В. Гоголя «Вий». Лекция из спецкурса «Н. В. Гоголь». Л., 1963, стр. 37.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 293.

вым характера Хомы Брута приводит исследователя вообще к отрицанию каких-либо положительных его свойств и качеств. Даже в отплясываемом Хомой Брутом «тропаке» не проявилось и не могло проявиться (как вопреки очевидности говорится в брошюре) того, чего нет в Хоме: размаха, раздолья природы, искрометного веселья, бесшабашной удалы. В «тропаке» скорее можно усмотреть равнодушные отчаяния<sup>3</sup>. Это, конечно, искажение образа героя сказки.

Во-вторых, «разобщенность простых людей» трактуется в брошюре лишь в чисто физическом и чисто количественном отношении: речь идет о том, что Хома один борется с ведьмой, которой помогают многочисленные союзники, в том числе и сам Вий. Но разве в этом дело?

Узость трактовки героя и сведение главной коллизии сказки к буквально понимаемому физическому одиночеству Хомы требуют преодоления. Пути такого преодоления, на мой взгляд, в раскрытии внутренних тесных связей повести-сказки «Вий» с общим идейно-художественным замыслом «Миргорода»<sup>4</sup> и особенно с непосредственно предшествующей «Вию» по ее месту в сборнике исторической повестью «Тарас Бульба». В обеих повестях звучит трагедийная тема гибели личности, отпавшей от народного целого. Но если в «Тарасе Бульбе» раскрытие трагедийной темы связано с отпадением от этого целого одного из сыновей Тараса — Андрия, сознание которого противопоставлено эпопейному началу сознания его брата — Остапа, то в «Вию» трагедийная тема определяется борьбой двух начал — эпопейного и противостоящего ему личного — внутри сознания героя сказки — Хомы Брута.

\* \* \*

Даже при беглом сопоставлении младшего сына Тараса Бульбы с героем сказки «Вий» бросается в глаза некоторая общность причин гибели Андрия, который, пленившись прекрасной полячкой, предал дело казацкого товарищества и перешел на сторону врагов, и гибели Хомы Брута с его «поперечивающим себе чувством», определяющим и отталкивание от страшной красоты панночки-ведьмы и в то же время странное обольщение ею.

Однако для глубокого понимания этой общности судеб Андрия и Хомы Брута необходимо проникнуть и в известную близость друг к другу характеров их. Обратимся, прежде всего к Андрию. Его внутренний мир особенно прояснен в «Тарасе Бульбе» при сопоставлении с Остапом.

Отмечая «тяжелый и сильный характер» старшего из сыновей

<sup>3</sup> См. А. М. Докусов. Повесть Н. В. Гоголя «Вий», стр. 33.

<sup>4</sup> Об этом общем идейно-художественном замысле «Миргорода» было мной сказано в статье «Старосветские помещики» Н. В. Гоголя» («Ученые записки МОПИ», 1956, т. XI, вып. 2).

Бульбы, Гоголь пишет, что Остап «был всегда одним из первых», приходивших на зов товарищей для участия в общих предприятиях, и «никогда, ни в каком случае, не выдавал своих товарищей. Никакие плети и розги не могли заставить его это сделать. Он был суров к другим побуждениям, кроме войны и разгульной пирушки; по крайней мере, никогда почти о другом не думал»<sup>5</sup>.

Напротив, у Андрия, который, хотя подобно своему брату, и «кипел жадой подвига», сильнее всего оказалось другое чувство. «Женщина, — как говорит об этом писатель, — чаще стала представляться горячим мечтам его; он, слушая философские диспуты, видел ее поминутно, свежую, черноокою, нежную. Перед ним беспрерывно мелькали ее сверкающие, упругие перси, нежная, прекрасная, вся обнаженная рука; самое платье, облипавшее вокруг девственных и вместе мощных членов, дышало в мечтах его каким-то невыразимым сладострастием» (II, 55—56).

Остап, если бы и полюбил женщину, то это ни при каких обстоятельствах, ни в какой мере не поколебало бы его отношения к казацкому товариществу. Как Данила из «Страшной мести», он немедленно расстался бы с ней, даже убил бы, узнав, что ее присутствие или действие враждебно или вредно казакам. У Андрия же любовь к женщине, а точнее — даже не любовь, а страстное влечение к женской красоте оказалось могущественнее почитаемого народом за высшее человеческое чувство — чувства народного товарищества. И в этом источник его нравственного падения и трагической вины.

Обольщение Андрия красотой прекрасной полячки имеет чисто внешний характер. Его привлекло при встрече с ней, теперь уже наяву, то женское очарование, которое ранее, еще беспредметно, лишь грезилось ему. Он нашел в дочери польского воеводы полное и совершенное воплощение своих страстных грез. Увидел в ней «красавицу, какой еще не видывал отроду: черноглазую и белую, как снег, озаренный утренним румянцем солнца», пленился ее «чудесными, пронзительно-ясными глазами», услышал ее «звонкий и гармонический смех», придававший «сверкающую силу ее ослепительной красоте» (II, 56—57).

Да и тогда, когда писатель рисует портрет прекрасной полячки, измученной голодом и страхом в осажденной крепости, и скажет о превращении «прелестной, ветреной девушки» в женщину с «полным чувством», выражавшимся в ее глазах, все же главный упор он опять сделает на обрисовке внешней, влекущей к себе Андрия красоты. Гоголь напишет о «прекрасных границах, которые назначены вполне развившейся красоте» и в которые «заключились» ее «грудь, шея и плечи», о «серебрянном звуке ее голоса», о «снежных полукружьях» ее век, о «длинных, как стрелы, ресницах», о «блистающих пальцах» (II, 101—102). Влекущая Андрия

---

<sup>5</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 55. Далее все цитаты даны по этому изданию.



сила женской красоты, заставляющая его забыть о родине, отце, товарищах, с особенной ясностью проявляется в его сознании во время последней для него битвы, когда он сражается против своих на стороне поляков. «...Андрей не различал, — пишет Гоголь, — кто перед ним был, свои или другие какие; ничего не видел он. Кудри, кудри он видел, длинные, длинные кудри и подобную речному лебедю грудь, и снежную шею, и плечи, и все, что создано для безумных поцелуев» (II, 142—143).

В этой связи нужно обратить внимание на скульптурность портрета прекрасной полячки. Тщетно стали бы мы искать в нем индивидуальные, особенные черты, присущие именно ей и отличающие ее от всех других красавиц, — перед нами общие родовые свойства женской красоты. И это ни в коей мере не случайно. Гоголю нужно было показать воздействие на Андрия женской красоты как таковой. Поэтому, во-первых, он и дал вначале, как мы об этом уже говорили, описание женского облика, грезящегося Андрию, а затем блистательное воплощение этого облика в панночке. Во-вторых же, желая подчеркнуть внешнее оболечение Андрия красотой полячки, писатель и прибегает к скульптурным, а не живописным средствам. Мы увидим, что подобный же прием будет иметь место и в «Вие» и так же будет исполнен глубокого значения.

Важно указать на несоответствие такого характера влюбленности Андрия гоголевскому пониманию любви. «Что такое любовь? — писал Гоголь еще в 1831 году в очерке «Женщина». — Отчизна души, прекрасное стремление человека к минувшему, где совершалось беспорочное начало его жизни, где на всем остался невыразимый, неизгладимый след невинного младенчества, где все родина» (VIII, 146). Может показаться, что такая трактовка любви не противоречит чувству Андрия, тем более что даже фразеологически в его устах повторяется формула любви, произнесенная самим писателем. Отрекаясь от своей родины во имя прекрасной полячки, Андрей говорит ей: «Отчизна есть то, что ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя — ты! Вот моя отчизна! И понесу я отчизну сию в сердце моем, понесу ее, пока станет моего веку...» (II, 106). Однако внешнее сходство слов скрывает за собой глубокое различие чувств.

У Гоголя речь идет об отчизне души как прекрасном стремлении человека к чистому и беспорочному, где все родина, а никак не противостоит ей. Для Андрия же это «чистое и беспорочное» прямо противостоит его чувству к прекрасной полячке. Об этом говорит она сама: «...знаю, и, к великому моему горю, знаю слишком хорошо, что тебе нельзя любить меня; и знаю я, какой долг и завет твой: тебя зовут твои отец, товарищи, отчизна, а мы — враги тебе» (II, 106). Отречение Андрия от Украины не есть, следовательно, возвращение его к «отчизне души», а напротив, является попранием последней. Поэтому измена Андрия родине и своему народу и завершается лирическим авторским отступлени-

ем: «И погиб козак! Пропал для всего козацкого рыцарства! Не видать ему больше ни Запорожья, ни отцовских хуторов своих, ни церкви божьей! Украине не видать тоже храбрейшего из своих детей, взявшихся защищать ее. Вырвет старый Тарас седой клоч волос из своей чубрыны и проклянет и день, и час, в который породил на позор себе такого сына» (II, 107).

Любовное влечение Андрия становится при определенной ситуации столь же преступным и антинародным, как влечение к злой, бесчеловечной красоте, о чем речь шла еще в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (вспомним сотника и его жену-ведьму из «Майской ночи») и о чем с такой силой говорится в сказке «Вий». Отщепенец от своего народа, Андрий обречен на трагическую гибель. Несмотря на ту браваду, какой он сопровождает свое отречение от казацкого товарищества и с какой убивает бывших товарищей, внутренне он ощущает свою преступность и воспринимает приказание отца принять от него казнь как справедливое и неотвратимое возмездие. Пусть последнее слово, произносимое Андрием, — имя прекрасной полячки, оно лишь предсмертный вздох преступника, знающего свои преступления и не могущего оправдать себя.

Этот мотив близок и Пушкину и Лермонтову. Так, устраивая «пир во время чумы», Вальсингам не может, однако, не осознавать в тайниках души свою нравственную гибель. Так, услышав от Калашникова, кто с ним вышел биться, ощущает Кирибеевич свою обреченность как неправой стороны.

Андрий же совершил перед казацким товариществом тягчайшее преступление: он скрыл от него существование подземного хода, которым пользовались враги и о котором ему стало известно, он скрыл и известие о подходящем к полякам подкреплении, хотя утаивание этого влекло за собой огромные потери в запорожском войске, он, наконец, оказал прямую помощь врагам против своих, проливая братскую кровь.

Как трагедия человеческого сознания, отпавшего от прекрасного и радостного для человека союза с родным ему по духу целым (вспомним последнюю речь Тараса), и представлена в повести судьба Андрия.

В Остапе показаны прямолинейная твердость понятий, общих со всем его народом, неспособность идти ни на какой компромисс с совестью, соотнесение каждого своего шага с законами казацкого товарищества. В Андрии — жажда славы, молодечество и в то же время готовность вернуться от наказания («тогда как брат его Остап, отложивши всякое попечение, скидал с себя свитку и ложился на пол, вовсе не думая просить о помиловании» — II, 55), бóльшая живость и изобретательность, но в соотнесении не с интересами товарищей, а лишь со своими побуждениями и чувствами. Главное же — влечение к женщине, которое при таком характере обусловило возможность отпадения Андрия от казацкого коллектива.

В сказке-повести «Вий» антитеза Остап—Андрий превратилась, как уже выше было сказано, во внутренние противоречия характера философа Хомы Брута.

С одной стороны, в нем акцентируется Гоголем богатырство природы, сказывающееся и в способности его противостоять могущественным злым силам, и в его разгуле, пляске, и в ощущении им своей внутренней связи со своим народом — его воззрениями, понятиями, идеалами.

С другой стороны, в Хоме Бруте раскрывается, как и в Андрее, стремление избегнуть наказаний ценой компромисса со своей совестью (он знает, что не может и не должен читать молитвы над трупом ведьмы, но делает это из боязни, что его отдерут «хорошими кожаными канчуками»), и его влечет к женщине, к чарам чувственной ее красоты, вызывающей в нем томительно-сладкое чувство. Если в отношении Андрия мы цитировали строки, передающие вначале еще беспредметные его грезы о черноокой нежной красавице с «упругими персями» и обнаженной рукой, то Хома испытывает подобные ощущения, когда несет с «непонятым всадником на спине» и видит «как из-за осоки выплывала русалка», как «мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета» и как «облачные перси... матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности» (II, 186). И так же, как у Андрия, волновавшее его чувство конкретизируется и усиливается при встрече с прекрасной полячкой, так у Хомы, поддавшегося на время чарам ведьмы, возникает «бесовски-сладкое чувство», и он испытывает «какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение» (II, 187).

Характерно, как об этом говорилось выше, и в данном случае, как и при обрисовке панночки из гоголевской повести-эпопеи, Гоголь вновь прибегает к скульптурным, а не к живописным средствам создания образа женщины: ему важно показать силу женских чар как таковых, а не человеческую индивидуальность, которую можно и нужно оценивать по ее личным многообразным достоинствам. Неслучайно, что в «Страшной мести» внешний облик Катерины почти не вырисован вовсе и что пан Данила, хотя и узнает о кровном родстве Катерины со страшным колдуном, но с полным основанием говорит «...я тебя теперь знаю и не брошу ни за что. Грехи все лежат на отце твоём» (I, 260).

В портрете панночки-ведьмы те же, собственно, аксессуары, что и в портрете полячки из «Тараса Бульбы». И у ведьмы из «Вия» «роскошная коса», «длинные, как стрелы, ресницы», «чело прекрасное, нежное как снег», «уста — рубины, готовые усмехнуться». Никаких индивидуальных подробностей не сообщается. Речь идет о воздействии на Хому Брута женской красоты вообще. И хотя в чертах ведьмы он видел «что-то страшно-пронзительное» и «чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел

кто-нибудь песню об угнетенном народе» (II, 199), противостоять чарам красоты зла не может.

Собственно, истоки гибели Хома и скрыты в его двойственности, расколотости. Он не только, в отличие от Андрия, обороняется от сил зла заклятиями и молитвами, в которые тогда верил народ, тем самым соотнося себя с народом, с кругом его понятий, верований, идеалов. Он в то же время, подобно Андрию, поддается преступному, как он сам знает и оценивает, чувству, на что, конечно, никак не способен человек типа Остапа, целиком связанный со взглядами своего народа.

«Поперечивающее себе чувство» так же характерно для Хома, как и странное сочетание в нем удачи и боязни. Мы ссылались на Белинского, так хорошо сказавшего о мужестве и силе гоголевского бурсака, когда у этого последнего «люлька в зубах и рюмка в руках». Но это одна сторона дела. Наряду с этим мы узнаем, что Хома боится волков, наказаний, что из него «вылетел дух от страха», когда в церковь налетела нечисть, и т. п. Достаточно сравнить его в этом отношении с персонажем другой сказки («Ночь перед Рождеством») — кузнецом Вакулой, который в своей исключительной цельности, духовной монолитности выступает как несокрушимая сила, над которой ничто злое не может взять верх, чтобы значение этих деталей, подчеркивающих духовную ущербность Хома, выступило наружу. Недаром так символично в сказке, что Хома рисуется безродным (вне начальных семейных связей, восходящих затем к народным)<sup>6</sup> и потерявшим во время своих блужданий дорогу.

Конечно, чувство страха у Хома имеет место. В этом отношении А. М. Докусов совершенно прав. Однако этот мотив никак еще не исчерпывает всего содержания «Вия». Главное в том «поперечивающем себе чувстве», о котором уже говорилось и которое по сути дела и предвосхитило тему совмещения двух противоположных идеалов, о которых будет писать Достоевский: «идеале Мадонны» и «идеале Содомском».

С одной стороны, Хома, так же как и Остап, подлинный сын своего народа. В символике сказки это выступает в проявлениях богатырства и беспечности юного философа, в его силе, сказавшейся в пляске, в его богатырском же аппетите, в его жизнерадостности, в его приверженности народным понятиям и идеалам. И пока он находится в кругу народных представлений, понятий и идеалов красоты, как истины и добра, он видит все как оно есть и оценивает сообразно мере самого явления или предмета. Так, творя заклинания против нечистой силы, он освобождается от «бесовски-сладкого чувства», какое охватило его, несущегося с «непонятным всадником» на спине и видящего вместо луны какое-то незнаемое солнце и слышавшего, как звенят наклоняющие свои голов-

<sup>6</sup> Об этом мотиве см. в моей статье «Народная мысль в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя» («Ученые записки МОПИ», 1949, т. XIII, вып. 1).

ки голубые колокольчики. Все перед ним, духовно свободным, приобретает обычные очертания: «Все было ясно, при месячном, хотя и неполном свете» (II, 187).

С другой стороны, Хома, как и Андрий, способен отпасть от народного целого, к которому он принадлежит, волнуем чарами красоты зла. Поэтому он и не имеет достаточной силы, чтобы остаться в очерченном им кругу, ограждающем его от вторжения антинародного, нечистого, враждебному человеку. Гоголь подчеркивает и охватившее Хома при виде красавицы-ведьмы «странное волнение и робость, неведомые ему самому», и ощущение им притягательной силы «такой страшной, сверкающей красоты: «Он отворотился и хотел отойти; но по странному любопытству, по странному поперебивающему себе чувству, не оставляющему человека, особенно во время страха, он не утерпел, уходя, не взглянуть на нее и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз» (II, 206). С этим корреспондирует опять-таки «поперебивающее себе чувство» Хома Брута, которое заставило гоголевского бурсака взглянуть, переходя взглядом только куча золы, да пустое ведро: сгорел совсем; сгорел сама собою» (II, 203).

В целях особого подчеркивания закономерности трагической гибели человека, отдавшегося власти дурманящих чар красоты зла, в сказку введена параллельная история гибели псаля Микиты, влюбившегося в дочь сотника и так же, как и Хома Брут, скакавшего с нею. В отличие от Хома он не освободился от «непонятного всадника» и потому «воротился едва живой, и с той поры иссохнул весь как щепка; и когда раз пришли на конюшню, то вместо него лежала только куча золы, да пустое ведро: сгорел совсем; сгорел сама собою» (II, 203).

Зловещая, испепеляющая человека, его сознание и чувство сила «идеала Содомского» была впервые с такой проникновенностью и выразительностью раскрыта Гоголем. Этот мотив, как и многие другие гоголевские мотивы, подхватит Достоевский, а затем он уже войдет как один из традиционных мотивов нашей классической литературы.

В нашем веке Блок напишет в одном из своих стихотворений:

Что счастье? Вечерние прохлады  
В темнеющем саду, в лесной глуши?  
Иль мрачные, порочные услады  
Вина, страстей, погибели души?

Для Гоголя вопроса такого не было: счастьем, подлинной красотой были доброе счастье, красота добра. Но возможность в человеке «поперебивающего себе чувства» Гоголь понял и, предваряя Достоевского, раскрыл его как один из источников трагического сознания и трагической судьбы людей, выходящих за «круг» народного целого.

Д. С. ЛИХАЧЕВ

## СОЦИАЛЬНЫЕ КОРНИ ТИПА МАНИЛОВА

Одно из важнейших достижений реализма Гоголя заключалось в том, что все создаваемые им типы строго локализовались в «социальном пространстве» России. При всех «общечеловеческих» чертах Собакевича или Коробочки — все они все же одновременно являются представителями определенных групп русского населения первой половины XIX века. Мы ясно видим, в каких социальных условиях развился тот или иной персонаж Гоголя и к какой социальной группе принадлежит. И это особенно относится к «Мертвым душам».

Г. А. Гуковский пишет о «Мертвых душах»: «Первый том — картина России, русского общества, картина социальная, с народом в качестве фона и основы ее. В соответствии с этим, в первом томе в центре не индивидуальная психология личностей, а типические черты социальных групп и лиц как их представителей»<sup>1</sup>.

Известны слова Гоголя из его письма Погодину от 28 ноября 1836 года о «Мертвых душах»: «Вся Русь отзовется в нем (в этом творении Гоголя.— Д. Л.)»<sup>2</sup> и Гоголь стремится «в полный обхват ее обнять»<sup>3</sup>.

Не совсем ясен, однако, в этом социальном отношении Манилов. Помещик? Но почему именно помещицья среда создала Манилова? Конечно, он помещик, но ведь первым помещиком России называл себя и Николай I<sup>4</sup>. В каком-то отношении он был

<sup>1</sup> Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 476.

<sup>2</sup> Там же, стр. 482.

<sup>3</sup> Там же, стр. 483.

<sup>4</sup> Ср. речь Николая I к депутатам петербургского дворянства 21 марта 1848 года: «Правило души моей откровенность, я хочу, чтобы не только действия, но намерения и мысли мои были бы всем открыты и известны, а потому я прошу вас передать все мною сказанное всему С.-Петербургскому дворянству, к составу которого я и жена моя принадлежали как здешние помещики» (Сб. «Эпоха Николая I», под ред. М. О. Гершензона. М., 1910, стр. 11).

прав, но было бы неправомерным рассматривать Николая I и Манилова только как помещиков.

Необходимо, как мне представляется, обратить внимание на то, что в Манилове есть определенные признаки принадлежности его к высшему бюрократическому кругу России. Не случайно, думается, Чичиков начинает свой объезд помещичьих гнезд именно с Манилова. Этикет визитов требовал начинать визитационные объезды с наиболее важных лиц города или губернии. Характерен и разговор, который Чичиков ведет с супругами Маниловыми. Последние спрашивают его, какого он мнения о губернаторе, затем о вице-губернаторе, о полицмейстере, председателе палаты, почтмейстере и «таким образом, — замечает Гоголь, — перебрали почти всех чиновников города», что в какой-то мере указывает на близость Манилова именно к этому кругу лиц. Своего сына Фемистоклюса Манилов прочит в посланники, а о странной покупке Чичикова осведомляется «не будет ли эта негоция несоответствующей гражданским постановлениям и дальнейшим видам России». Только удостоверившись в том, что казна получит «законные пошлины», и придав своему лицу такое «глубокое выражение», которого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного *министра*» (курсив мой. — Д. Л.), Манилов решается заключить сделку на мертвые души.

После этих нескольких замечаний я бы хотел представить читателя некоторые материалы (далеко не исчерпывающие), ясно указывающие на то, что маниловщина была в высшей степени свойственна лицемерному бюрократическому слою империи Николая I, и в первую очередь самому Николаю I. Я не думаю, чтобы в представленных мной материалах нужно было непременно искать реальные основы для тех или иных черт, которыми Гоголь характеризует Манилова. Лицемерие и сентиментальность проливали собой весь быт чиновничьей бюрократии России, и примеров маниловщины именно в этом социальном кругу было слишком достаточно. Полагаю, что читатели не поймут меня так, что я ищу реальные прототипы Манилова или реальные события, знакомые Гоголю.

Важнее всего для нас сам император Николай I — «первый помещик» и образец для всей своей многочисленной чиновничьей бюрократии.

Небезынтересны с точки зрения социальной прикреплённости маниловщины у Гоголя архитектурные «проекты» Манилова: «храм уединенного размышления» при въезде в усадьбу, мечты его устроить пруд, провести подземный ход, выстроить каменный мост и по сторонам его поставить лавки для купцов, его желание пофилософствовать под тенью какого-нибудь вяза, выстроить «огромнейший дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах». Действительность превосходила в этом отношении фантазию Гоголя

и его персонажа. Как известно, Николай I был увлечен различными парковыми постройками в сентиментальном духе: чайными домиками, инвалидными домиками, павильонами, фермами и пр. Особенно много было построено в Старом Петергофе. Вот что писала по поводу всех этих павильонов А. Ф. Тютчева в своих воспоминаниях: «Петергоф и все его окрестности усеяны увеселительными павильонами, голландскими мельницами, швейцарскими шале, китайскими киосками, русскими избами, итальянскими виллами, греческими храмами, замками в стиле «рококо» и т. д., и т. д., выстроенными императором Николаем для развлечения и ради забавы императрицы Александры «Феодоровны», в которых она имеет обыкновение, когда живет в Петергофе, проводить свои дни, бесконечно разнообразя свое пребывание. Например, утренний кофе подается в Орианде, обед в Озерках, вечерний чай на Бабьем Гоне»<sup>5</sup>.

«Проходя по залитым зеленью и солнцем петергофским садам с их фонтанами и цветущими газонами, я чувствую, при виде этих павильонов, коттеджей, ферм, маленьких мельниц, этих бесчисленных проявлений императорских фантазий, чрезвычайно красивых самих по себе, такое душевное отвращение, что вид их сжимает мне сердце как боль физическая»<sup>6</sup>.

Следующая выписка из воспоминаний А. Ф. Тютчевой характеризует быт императорской фамилии, связанный с этими павильонами: «В Царском и в Петергофе можно было видеть большой запряженный фургон, нагруженный кипящим самоваром и корзинами с посудой и булками. По данному сигналу фургон мчался во весь опор к павильону, назначенному для встречи. «Ездовые», с развешивающимися по ветру черными плюмажами скакали на ферму, в Знаменское, в Сергиевку предупредить великих князей и великих княгинь, что императрица будет кушать кофе в Орианде, на «мельнице», в «избе», в Монплезире, в «хижине», в «шале», на ферме, в Островском, на Озерках, на Бабьем Гоне, на Стрелке, словом, в одном из тысячи причудливых павильонов, созданных для развлечения и отдохновения императрицы баловством ее супруга, который до конца жизни не переставал относиться к ней, как к избалованному ребенку. Через несколько минут можно было наблюдать, как великие князья в форме, великие княгини в туалетах, дети в нарядных платьицах, дамы и кавалеры свиты поспешно направлялись к намеченной цели. При виде всего этого церемониала по поводу простого питья кофе, я часто вспоминала анекдот про пастуха, который на вопрос, что бы он стал делать, если бы был королем отвечал: «Я бы стал пасти своих овец верхом». Великие мира сего все более или менее выполняют программу пастуха, они пасут свой стада верхом, и если

<sup>5</sup> А. Ф. Тютчева. При дворе двух императоров. Дневник. 1855—1882 гг. М., 1929, стр. 33 (запись 5 июня 1855 г.).

<sup>6</sup> А. Ф. Тютчева. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. 1853—1855 гг. М., 1928, стр. 40.



они редко совершают великие дела, зато превращают житейские мелочи в очень важные дела»<sup>7</sup>.

Некоторые из мечтаний Манилова поразительно совпадают с затеями, которые Николай I осуществил несколько позже. Так, Манилов мечтает построить дом «с таким высоким бельведером, что можно было оттуда видеть Москву и там пить вечером чай на открыто воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах». Напомню, что Николай I в 1856 году построил в Старом Петергофе недалеко от Бабьего Гона именно бельведер для чаепитий с видом на Петербург.

Об отношении Николая к семейной жизни дают представление записки некоего Н. Д. Последний пишет: «Водворившись после брака в Анничковском дворце, великий князь Николай Павлович реставрировал его совершенно, уничтожил громадные залы и приспособил их для тихой и счастливой семейной жизни. «Жить семейною жизнью — вот истинное счастье», — повторял он часто. «Если кто-нибудь спросит тебя, — говорил великий князь одному из своих приближенных, — в каком уголке мира скрывается истинное счастье, сделай одолжение, пошли этого человека в Анчинский рай»<sup>8</sup>.

Публичные изъявления чувств к жене, родным и друзьям были потребностью императора. Н. К. Шильдер пишет: «В известиях из Москвы описывают, что свидание императора с его братом Константином<sup>9</sup> было очень трогательно. Их объятия, их волнение *в присутствии придворных* (курсив мой. — Д. Л.) придали этому неожиданному свиданию некоторый оттенок сентиментализма, который передать трудно»<sup>10</sup>. Вспомним как публично встречаются Чичиков и Манилов в седьмой главе: «Они заключили тут же друг друга в объятия и минут пять оставались *на улице* (курсив мой. — Д. Л.) в таком положении. Поцелуи с обеих сторон так были сильны, что у обеих весь день почти болели передние зубы».

Семейный быт Николая I представляет собой разительные параллели к семейному быту Манилова. Взаимные сюрпризы, угощения, публичные излияния чувств на виду у всех составляли непременную черту придворного быта. Приведу характерный случай из книги А. Гейрога «Описание Петергофа»: «Император Николай I, увеличивая пространство парков и садов в Петергофе, вместе с тем повелел устроить для сторожей в разных местах красивые караулки, с небольшими огородами и другими хозяйственными удобствами. Содержание сторожам назначено было весьма хорошее, а государю благоугодно было предоставить право на поме-

<sup>7</sup> А. Ф. Тютчева. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. 1853—1855 гг., стр. 94—95.

<sup>8</sup> Н. Д. Несколько слов в память императора Николая I. «Русская старина», 1896, VI, стр. 456.

<sup>9</sup> 14 (26) августа 1826 года.

<sup>10</sup> Н. К. Шильдер. Император Николай Первый, т. 2. СПб., 1903, стр. 6 (на основании воспоминаний П. В. Дивова).

шение в этих караулках исключительно отставным заслуженным георгиевским кавалерам и кандидатам. Постройка караулок для инвалидов подала мысль императору Николаю I построить красивый сельский домик в виде караулки близ большого Запасного пруда, места любимых прогулок императрицы Александры Федоровны. Постройка этого домика производилась тайне от государыни. Когда караулка была готова, то в одно воскресное утро государь предварил государыню, что после обедни он отправится со всеми детьми в кадетский лагерь, а государыню просит подождать его возвращение в Большом дворце. После обедни государь со всеми детьми поехал в лагерь и спустя час послал флигель-адъютанта с поручением привезти государыню к вновь построенному сельскому домику. Приглашение это не обратило собого внимания государыни, и она последовала за адъютантом в открытом экипаже, в сопровождении одной из своих дам. Но приехав к месту любимых своих прогулок, к крайнему удивлению государыни увидела щегольскую избу, с крылечка которой сошел отставной солдат, в форменном сюртуке с золотым галуном на воротнике и с нашивками на левом рукаве. Он подошел к коляске и с глубоким почтением просил государыню сделать ему честь отдохнуть в его избе. Государыня тотчас же узнала в ветеране своего мужа, который, однако, продолжал сохранять принятую на себя роль. Государыня вошла в избу, где ее ожидали, выстроенные в ряд, все ее сыновья и дочери. «Позвольте мне, — говорил ветеран, — представить Вашему величеству по имени всех моих детей и поручить их могущественному покровительству матушки царицы. Старший мой сын уже флигель-адъютант, хотя ему едва минуло девятнадцать лет, об нем я и не прошу, но за трех остальных моих сыновей и трех дочерей, я должен обратиться к Вашему величеству с просьбой. Десятилетнего Константина я назначаю во флот, семилетнего Николая — в инженерный корпус, меньшего Михаила — в артиллерию. Старшую дочь мою, Марию, я бы желал пристроить в Смольный, вторую, Ольгу, — в Екатерининский, а младшую, Александру, — в Патриотический институт». Государыня, счастливая, обещала ветерану по возможности позаботиться о его детях, но не могла долее сохранить принятую, на себя роль, и тронутая до слез, благодарила мужа за сюрприз»<sup>11</sup>.

Эпизод с представлением детей государыне и с различными то шутивными, то серьезными предположениями о их будущей карьере не случаен. Это было одно из любимых развлечений не в меру сентиментального деспота. Московский фабрикант Рыбников в своих воспоминаниях об обеде, данном в Зимнем дворце в 1833 году купечеству, пишет: «После обеда, обойдя всех, государь взял приведенного малолетнего Константина Нико-

---

<sup>11</sup> А. Гейрот. Описание Петергофа. СПб., 1868, стр. 106. Случай этот относится к 1834 году.

лаевича<sup>12</sup>, наклоняя ему голову, приговаривал: «Кланяйся, кланяйся ниже». Потом став прямо, скомандовал великому князю: «Ты адмирал, но полезай на мачту сам!» Великий князь хватаясь за руки, пуговицы и петли императора влез на плечо. Тогда государь поцеловал его и сказал присутствующим: «Это адмирал исправный, — ну, тем же маршем с мачты долой!»<sup>13</sup>.

Такие же игры с назначением им должностей и званий были характерны и для общения Николая с кадетами, которых привозили к нему в Александрию и Петергоф.

Если вспомнить, что Манилов шутливо назначал своего сына посланником, а для себя и Чичикова мечтал о производстве в генералы, то приобретает некоторое значение и тот факт, что сам Николай очень любил шутливо назначать себя и окружающих в различные чины и ведомства. Антона Рубинштейна при встрече он называл «Ваше превосходительство»<sup>14</sup>, к М. И. Глинке при поручении ему капеллы обращался с прошением<sup>15</sup>, возясь с кадетами, в самый разгар игры шутливо напоминал им, что он император («Как вы смели повалить императора») <sup>16</sup> и т. д. Николай I и его жена любили играть в «простых людей»<sup>17</sup>. В связи с этим нельзя не обратить внимания на то, что Манилов подчует Чичикова, предлагая ему «по русскому обычаю» щи. «Русский обычай» был в моде при дворе Николая I. Были заведены «русские» придворные костюмы: дамы носили сарафаны с треном, расшитым золотом, повойники на голове и пр.

К чертам маниловщины в Николае I следует отнести и его доведенную до страсти любовь к смотрам и учениям, ужасавшую наблюдавших эту черту иностранцев. Характерно, что воспроизводя сражения, Николай I «исправлял» ошибки полководцев и истории, наслаждаясь тем, что воображал себя победителем. Вот, что пишет немецкий путешественник Гагери, которому довелось присутствовать при воспроизведении 10 сентября 1839 года на Бородинском поле знаменитого сражения с Наполеоном: «10-го сентября. Сегодня великий день, в который еще раз произошла Бородинская битва. Впрочем, представляла ее одна русская армия,

<sup>12</sup> Напоминаю, между прочим, что имена царских детей Константин и Михаил были связаны с чаяниями русского двора на восстановление Византийской империи (Константин — первый и последний императоры Византии, Михаил — будущий, предсказанный в пророчествах). Ср. Фемистоклюс и Алкид у Манилова.

<sup>13</sup> Цит. по: К. Н. Я р о ш. Император Николай Павлович. Харьков, 1890, стр. 20.

<sup>14</sup> Там же, стр. 61.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же, стр. 81—82.

<sup>17</sup> Об этой игре в простых людей пишет А. Ф. Тютчева: «Двор сегодня переехал в Петергоф. Это место мне исключительно антипатично. Здесь играют в буржуазную и деревенскую жизнь. Император, императрица и другие члены семьи живут в различных фермах, коттеджах, шале, во всякого рода павильонах, разбросанных в парке Александрии, где все эти великие мира предаются иллюзии жить, как простые смертные» (А. Ф. Тютчева. При дворе двух императоров. Дневник. 1855—1882 гг., стр. 32; запись 5 июня 1855 г.).

неприятель только предполагался. Был составлен план, по которому все сражение разделялось на четыре момента. Погода благоприятствовала этому прекрасному зрелищу, длившемуся с 8 часов утра до 4 пополудни. Командовал фельдмаршал Паскевич, пока это было только возможно, и сначала довольно верно воспроизводил сражение, но по прошествии нескольких часов, то есть около полудня, сам император взял фактически команду в свои руки, и исправлял ошибки, якобы сделанные некогда, то есть он произвел с драгунами большое обходное движение против левого фланга и тыла французской армии...»<sup>18</sup>. Генерал Ермолов по этому поводу заметил: «C'est la représentation de la bataille avec les corrections, que Monsieur le Marechal a jugé convenable d'y introduire»<sup>19</sup>. Далее Гагерн замечает: «13-го сентября. Сегодня последний маневр при Бородине; император еще раз дает сражение à sa façon и так обойдет французов, что они будут пойманы как в мешок»<sup>20</sup>.

По поводу морских смотров барон Кюстин писал: «Ребячество в грандиозных размерах — вещь ужасная! Лорд Dugham высказал это лично императору Николаю Павловичу и своею откровенностью поразил его в самое чувствительное место его властолюбивого сердца: «русские военные корабли — игрушка русского императора»<sup>21</sup>.

Бюрократическое лицемерие заставляло Николая I придавать несвойственное значение вновь организуемым учреждениям сыска и репрессий. Вот, что пишет К. Н. Ярош в своей биографии Николая I об открытии знаменитого III отделения: «Истинная мысль учреждения выступает рельефно в словах императора, который, в ответ на вопрос об инструкции, подал графу Бенкендорфу (первому начальнику III отделения) свой платок и сказал: «Утирай этим платком как можно больше слез»<sup>22</sup>.

Нет оснований видеть в Манилове пародию на Николая I, хотя нужно обратить внимание, что внешность Манилова кое в чем напоминала Николая. Манилов был «человек видный», «он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами». Не случайно и гравер П. Боклевский изобразил Манилова с чертами, отдаленно напоминающими Николая I. Нельзя не обратить внимание на окончание второй главы. Она заканчивается тем, что Манилов мечтает, как они с Чичиковым «приехали в какое-то общество в хороших каретах, где обвораживают всех приятностью обращения, и что будто бы *государь* (курсив мой. — Д. Л.), узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами».

---

<sup>18</sup> «Россия и русский двор в 1839 г. Записки немецкого путешественника Гагерна». «Русская старина», 1891, I, стр. 9.

<sup>19</sup> Там же, стр. 11.

<sup>20</sup> Там же, стр. 12.

<sup>21</sup> «Россия и русский двор в 1839 г. Записки французского путешественника (маркиза де) Кюстина. «Русская старина», 1891, I, стр. 158.

<sup>22</sup> К. Н. Ярош. Император Николай Павлович, стр. 30.

О том, что Николай I действительно любил дружбу со своими подчиненными «генералами», свидетельствуют следующие случаи.

Отношения Бенкендорфа и Дубельта были вполне в духе маниловщины. Дубельт называл Бенкендорфа «человеком ангельской доброты». Когда Бенкендорф уезжал за границу, Дубельт плакал, и писал затем жене: «Ты знаешь, душенька, как я люблю моего графа, и бог видит, что за каждый год его жизни я отдал бы год своей»<sup>23</sup>.

Такою же сентиментальностью отличались отношения Бенкендорфа с Николаем I, отчасти напомилавшие отношения с Чичиковым, о которых мечтал Манилов (дружить, ездить в одной карете и пр.). Известно, например, что в путешествиях Бенкендорф всегда сопровождал Николая I, сидя с ним в одной коляске напротив его. Отношения Николая I к Бенкендорфу были настолько близки, что, например, во время болезни Бенкендорфа в 1837 году, когда тот находился в своем имении Фалле, государь не называл его в письмах иначе, как «мой милый друг» («mon cher ami»), а подписывался неизменно: «на всю жизнь любящий Вас Николай» («A vous pour la vie, votre tendrement affectionné Nicolas»). Когда больной переехал в Петербург, Николай I навещал его по два раза в день»<sup>24</sup>.

Современники нередко характеризуют Бенкендорфа и Дубельта как «добрых» и «приятных» людей. Даже Достоевский, видевший Дубельта на допросах по делу петрашевцев, называл его «преприятным человеком»<sup>25</sup>.

О том, с каким сладким лицемерием умел обставлять Дубельт свои отказы и запрещения, дает представление следующее письмо Дубельта М. М. Попову. В 1837 году А. А. Краевский представил для «Журнала Министерства народного просвещения» рукопись В. А. Жуковского «Черты истории государства российского». Дубельт писал по этому поводу М. М. Попову: «Я ничего не читал прекраснее этой статьи и прошу вас, родной мой Михаил Максимович, принять на себя труд поблагодарить г-на Краевского за доставление мне удовольствия прочесть новый прекрасный труд Жуковского. Поблагодарите его и за оказываемую им мне доверенность, за которую я должен ему отплатить откровенностью. Статья, безусловно, прекрасна, но будет ли существовать польза, ежели ее напечатают? Вопрос этот делаю по двум причинам. Во-первых, чтобы видеть всю красоту и пользу этого сочинения, нужно знать твердо историю государства Российского; а как, к несчастью, немногие у нас ее знают, — то статья эта немногим будет понятна... Во-вторых, она оканчивается первым на-

<sup>23</sup> М. Лемке. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. СПб., 1908, стр. 123.

<sup>24</sup> Там же, стр. 24.

<sup>25</sup> А. Н. Милюков. Ф. М. Достоевский. «Русская старина», 1881, III, стр. 706.

шествием Батыея... описав темные времена быта России, [сочинитель] не хочет говорить о ее светлом времени, — жаль!»<sup>26</sup>. Результат — запрещение статьи.

По тому, как Манилов разговаривает со своим приказчиком и просителями-крестьянами<sup>27</sup>, он очень напоминал графа Бенкендорфа. Э. И. Стогов пишет о Бенкендорфе: «Зная графа, мы хорошо знали всю бесполезность приемов его. Он слушал ласково просителя — ничего не понимая; прошения он никогда, конечно, уже не видел; но публика была очень довольна его ласковостью, терпением и утешительным словом»<sup>28</sup>.

М. А. Корф пишет, что Бенкендорф редко вслушивался в то, что ему говорили, и приводит следующий характерный случай для этого, как он выражается, «отрицательно доброго человека»: «Вместо героя прямоты и прямодушия, он, в сущности, был более отрицательно-добрым человеком, под именем которого совершалось, наряду со многим добром, и немало самоуправства и зла. Без знания дела, без охоты к занятиям, отличавшийся особенно беспамятством и вечною рассеянностью, которые многократно давали повод к разным анекдотам, очень забавным для слушателей или свидетелей, но отнюдь не для тех, кто бывал их жертвою, наконец, без меры преданный женщинам, он никогда не был ни деловым, ни дельным человеком, и всегда являлся орудием лиц, его окружавших. Сидев с ним четыре года в комитете министров и десять лет в государственном совете, я ни единожды не слышал его голоса ни по одному делу, хотя многие приходили от него самого, а другие должны были интересоваться его лично. Часто случалось, что он после заседания, в котором присутствовал от начала до конца, спрашивал меня, чем решено такое-то из внесенных им представлений, как бы его лица совсем и не было. Однажды в государственном совете министр юстиции граф Панин произносил очень длинную речь. Когда она продолжалась уже с полчаса, Бенкендорф обернулся к соседу своему, графу Орлову, с восклицанием:

— *Sacré Dieu, voilà ce que j'appelle parler!*

— Помилуй, братец, да разве ты не слышишь, что он полчаса говорит против тебя!

---

<sup>26</sup> А. И. Бычков. Попытка напечатать «Черты истории государства русского» В. А. Жуковского в 1837 г. «Русская старина», 1903, XII, стр. 596.

<sup>27</sup> Привожу это место из второй главы «Мертвых душ»: «Хозяйством нельзя сказать, чтобы он занимался, он даже никогда не ездил на поля, хозяйство шло как-то само собою. Когда приказчик говорил: «Хорошо бы, барин, то и то сделать», — «Да, недурно», — отвечал он обыкновенно, куря трубку, которую курить сделал привычку, когда еще служил в армии, где считался скромнейшим, деликатнейшим и образованнейшим офицером. «Да, именно недурно», — повторял он. Когда приходил к нему мужик и, почесавши рукою затылок, говорил: «Барин, позволь отлучиться на работу, подать заработать», — «Ступай», — говорил он, куря трубку, и ему даже в голову не приходило, что мужик шел пьянствовать».

<sup>28</sup> «Записки Э. И. Стогова». «Русская старина», 1903, V, стр. 312.

— В самом деле? — отвечал Бенкендорф, который тут только понял, что речь Панина есть ответ и возражение на его предложение.

Через пять минут, посмотрев на часы, он сказал:

— A présent adieu, il est temps que j'aïlle chez l'Empereur, — и оставил другим членам распутывать спор его с Паниным по их усмотрению.

Подобные анекдоты бывали с ним беспрестанно, и от этого он нередко вредил тем, кому имел намерение помочь, после сам не понимал, как случилось противное его видам и желанию. Должно еще прибавить, что при очень *приятных формах* (курсив мой. — Д. Л.), при чем-то рыцарском в тоне и словах и при довольно живом светском разговоре он имел самое лишь поверхностное образование, ничему не учился, ничего не читал и даже никакой грамоты не знал порядочно...»<sup>29</sup>.

Заканчивая наш обзор, хотелось бы указать на то, что черты маниловщины свойственны в произведениях Гоголя не только одному Манилову. Чиновники и в «Мертвых душах», и в «Ревизоре» живут между собой дружно, играют в «бостончик», собираются на домашние вечеринки и чашку чаю; их семейные отношения по большей части идилличны, а некоторые даже читают Жуковского и Карамзина. Характернейшая в этом отношении персона «Мертвых душ» — губернатор, который «был большой добряк и даже сам вышивал иногда по тюлю».

Обращаясь к вопросу о том, почему же Гоголь прямо не назвал ту бюрократически-чиновничью группу, к которой принадлежит Манилов, укажу только, что ответ этот дан самим Гоголем. Описывая в седьмой главе, как Чичиков и Манилов идут по грязным комнатам палаты, Гоголь пишет о себе: «Следовало бы описать канцелярские комнаты, которыми проходили наши герои, но автор питает *сильнейшую робость* (курсив мой. — Д. Л.) ко всем присутственным местам. Если и случалось ему проходить их даже в блистательном и облагороженном виде, с лакированными полами и столами, он старался пробежать как можно скорее, смиренно опустив и потупив глаза в землю, а потому совершенно не знает, как там все *благоденствует и процветает...*»

Вот в этом все дело: Гоголь писал о Манилове, «потупив глаза». И он боялся, конечно, указать прямо на ту среду, для которой маниловщина была наиболее характерна и которой подражал Манилов. И тут следует сказать: маниловщина больше Манилова. Маниловщина, если ее рассматривать не только как общечеловеческое явление, а как явление определенной эпохи и определенной среды, была в высшей степени свойственна высшему чиновничье-бюрократическому слою России. Провинциальный помещик Манилов подражал «первому помещику России» — Николаю I и его

---

<sup>29</sup> «Из записок барона М. А. Корфа». «Русская старина», 1899, XII, стр. 486—487.

окружению. Гоголь изобразил маниловщину верхов через ее отражение в провинциальной среде. Маниловщина Николая I и его окружения предстала перед читателем окарикатуренной не Гоголем, а самой жизнью. Гоголь указывал на эпигонов, имея в виду «самого» и «самих».



К. И. ТЮНЬКИН

**БЕЛИНСКИЙ  
О «РЕФЛЕКТИРОВАННОЙ» И  
«ХУДОЖЕСТВЕННОЙ» ПОЭЗИИ**

**(движение эстетических идей  
Белинского в 1840—1842 годах)**

Реалистическая эстетика Белинского не явилась на свет готовой. Она вызревала в тяжких муках и глубоких сомнениях. Процесс перестройки эстетических воззрений Белинского в 1840—1842 годах был именно процессом их обогащения, освобождения от исключительности, «расширения» эстетической «восприимлемости». (Характерно, что в эти годы письма Белинского, как никогда, — страстные трактаты об искусстве.)

Начало этого процесса, пожалуй, можно обнаружить в письме к Станкевичу от 29 сентября — 8 октября 1839 года. Белинский хочет «показать» Станкевичу свою «теперешнюю точку зрения на искусство». Лучше всего эта точка зрения характеризуется, по его мнению, примером. Белинский цитирует стихотворение Пушкина «В крови горит огонь желанья...», подчеркивая стих «И двинется ночная тень». Это и есть художественный образ, образ почти скульптурный по своей пластичности, точнее — зримый, дающий живую картину. Белинскому близки стихотворения Пушкина — «чуждые завлекающей прелести содержания, но обаяющие художественною формою». Над ним не властно «самое обаятельное могущество содержания, возвышающегося до поэтического патоса, но чуждое или недостаточное по художественной форме»<sup>1</sup>. Показательны и другие образцы художественности, на которые ссылается Белинский. Это — «Из Ксенофана Колофон-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953—1959, стр. 383 (далее цитаты из статей Белинского даются по этому изданию).

ского» («Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают...») Пушкина и «Три пальмы» Лермонтова (оба стихотворения целиком приводятся в письме). «Какая образность! — сказано о «Трех пальмах», — так все и видишь перед собою, а увидев раз, никогда уж не забудешь! Дивная картина — так и блестят всюю яркостью восточных красок! Какая живописность, музыкальность, сила и крепость в каждом стихе, отдельно взятом!» (XI, 379). Таков критерий, которым и в этом письме руководствуется Белинский в своем интереснейшем анализе драм Шиллера как нехудожественных. Тут же, однако, Белинский противопоставляет свои «теперешние» взгляды «тогдашним», то есть взглядам начала издания «Московского наблюдателя»: «Я тогда ратовал против нравственной точки зрения в искусстве и истории в пользу объективного понимания... я говорил, что в поэзии составляет все художественный образ...» (XI, 397). Белинский, как можно заключить из этих слов, придерживается теперь каких-то иных взглядов, нежели тогда. Этот вывод подкрепляется и другим местом из того же письма: «... когда я принялся за «Наблюдатель», я был помешан на идее объективности, как необходимого условия в творчестве, и идее искусства, понимаемого не в романтическом смысле со стороны содержания, а в первобытном и чистом значении классической формы» (XI, 412). В этих словах чувствуется если не вполне определенное отрицание старого, то уже во всяком случае некоторый отход от прежнего «помешательства». Таким выразительным словом можно называть, конечно, только заблуждения, от которых так или иначе отказываешься.

Через несколько месяцев, в конце февраля 1840 года, Белинский писал Боткину: «...надо радоваться, что ядовитое дыхание рефлексии (ядовитое для поэзии) не коснулось Пушкина и тем не отняло у человечества великого художника» (XI, 473). Почему же дыхание рефлексии ядовито для поэзии? Белинский отвечает: «Такие произведения (то есть произведения вроде «Вертера», «Вильгельма Мейстера», «Wahlverwandschaften». — К. Т.), много давая в частях, целым своим только усиливают болезненность духа и рефлексии, а не выводят из них в полноту созерцания» (XI, 474). Одностороннее рефлексированное содержание не может стать содержанием художественного произведения. Оно не способно объективироваться в художественных — «нерукотворных, явленных образах, которые одни есть абсолютная действительность» (там же). В рецензии на «Пантеон русского и всех европейских театров», написанной приблизительно в то же время, что и цитированное письмо к Боткину, Белинский подчеркивал, что великие поэты, подобные Пушкину, «никогда не выходят из сферы творчества и не допускают в нее чуждого ей элемента — отвлеченного мышления (рефлексии)» (IV, 165), потому, что «Шекспир — поэт действительности, а не идеальности. Пушкин — тоже» (IV, 165). Рефлексия, отождествляемая в это время (как и в 1838 и 1839 годах) с отвлеченным мышлением, отвлеченной идеей, в силу этой

своей отвлеченности, отрывается от объективной, предметной действительности и, будучи облечена в форму образа, не отождествляется с образом, «не сквозит через форму, как луч солнечный через граненый хрусталь, а виднеется через трещины и щели формы» (IV, 166).

В самом деле, за той жизнью, которой живут герои эпических произведений Гёте в прозе (например, «Wahlverwandschaften»), очень ясно виден автор, направляющий действия своих героев с целью подтвердить этими действиями свою мысль. Форма (эпическое действие, композиция, характеры) создается с целью высказать, доказать известную отвлеченную мысль. Форма не имеет самостоятельного реально-жизненного значения, значения действительности — она лишь средство высказаться. Мысль в таком произведении, следовательно, не является в непосредственно образной форме, а «виднеется сквозь трещины и щели формы». Поэт не мыслит образами: он мыслит логически, а затем оформляет свою мысль и ее результат образно.

Однако именно потому, что идея в такой рефлексированной поэзии «виднеется через трещины и щели формы», она доступнее для понимания массы, публики. В этом Белинский видит достоинство рефлексированной поэзии, залог ее общественного воздействия. 19 февраля 1840 года Белинский пишет Боткину: «Литература имеет великое значение: это гувернантка общества. Журналистика в наше время все: и Пушкин, и Гёте, и сам Гегель были журналисты. Журнал стоит кафедр» (XI, 453). В том же письме, в котором он говорит о ядовитом для поэзии дыхании рефлексии, Белинский одновременно признает цену и значение рефлексированной поэзии, не поясняя, впрочем, в чем же ее цена и значение, а подчеркивая все время ее несовместимость с художественностью. Эти цена и значение были, конечно, общественными. Белинский ориентируется на «публику», а не на малое число любителей изящного: «Наша публика в рефлексированной поэзии больше нуждается, чем в художественной: последнюю она будет понимать, перешедши только через первую. Об идеях без рефлексированной поэзии тоже хоть не говори» (XI, 507). Так возникает мысль об общественной роли искусства, и Белинский знает, что искусство может воздействовать на общество разными путями, разными способами. Общество, которое должно познакомиться с большим количеством жизненно необходимых ему идей, заинтересовано в разных средствах и путях этого знакомства, и искусство обладает этими средствами.

Признавая общественное и идейное значение рефлексированной поэзии, Белинский не признает за нею эстетического значения.

Однако на рубеже 1840—1841 годов положение решительно меняется, и последней причиной этого изменения было, что Белинский проникается гениальной поэзией мысли, поэзией размышления, рефлексии, уже не виднеющейся сквозь трещины и щели

формы, а органически единой с формой (хотя форма здесь иная, а не та, которую Белинский называл художественной). Он создает статью «Стихотворения Лермонтова» и в это же время пишет Боткину: «Понял я, наконец, что такое *рефлектированная поэзия* — великое дело! Мы не греки: греческий мир существует для нас как прошедший (хотя и величайший) момент развития человечества, но он не может дать нам полного удовлетворения» (XII, 20). С начала 1840 года Белинский иначе судит о многих явлениях искусства, которые он до этого третировал как нехудожественные. Он, так сказать, «реабилитирует» французскую литературу, которую раньше осуждал за субъективность, «нецелостность», указание лишь на мрачные стороны жизни. О Шиллере он не может думать, «не задыхаясь», сознает свое родство с ним, а к Гёте начинает чувствовать род ненависти (письмо к Боткину от 30 декабря 1840 г.— XII, 7). Теперь Шиллер для него — «пророк человечности», «провозвестник царства божия на земле», «жрец вечной любви и вечной правды» и т. п. (письмо к Н. А. Бакунину от 6—8 апреля 1841 г.— XII, 38). Шиллер становится своеобразным критерием оценки достоинства других поэтов. «Эгмонт» — «дивное, благородное создание! Есть что-то шиллеровское в его основе» (XII, 29). Беранже — это «французский Шиллер, это апостол разума, в смысле французов, это бич предания. Это пророк свободы гражданской и свободы мысли» (XII, 55). Белинский полностью отказывается от своих, как он говорит, «выходок» против Мицкевича (в статье «Менцель — критик Гёте»), которого он теперь называет великим поэтом. В значительной мере меняется оценка комедии Грибоедова «Горе от ума», осужденной прежде с «художественной точки зрения» (XI, 576). У Белинского «рождается какая-то враждебность против объективных созданий искусства» (XII, 73), иначе говоря — созданий художественных. Критик доходит до кощунственнейшей, с точки зрения его прежних взглядов на природу искусства, характеристики «Гамлета» как субъективнейшего, а потому и величайшего создания Шекспира. Наконец, в письме к Н. А. Бакунину от 6—8 апреля 1841 года читаем: «Художественная точка зрения довела было меня до последней крайности нелепости...» (XII, 38). С 1840 года (даже в какой-то степени с конца 1839 года) эта «художественная точка зрения» перестает его удовлетворять. В начале 1842 года он уже пишет В. П. Боткину: «...глуп я был с моею художественностью, из-за которой не понимал, что такое содержание» (XII, 85).

Эти слова, подводящие итог размышлениям Белинского о художественности, возникшим у него в конце 1839 года (письмо к Н. В. Станкевичу от 29 сентября — 8 октября 1839 года), можно понимать различно. Можно думать, что учение о художественности попросту игнорирует содержание, отрицает его значение для художественной формы. Еще Плеханов в статье «Литературные взгляды Белинского» показал полную несостоятельность такого

понимания учения Белинского о художественности<sup>2</sup>. Белинский достаточно хорошо и глубоко разбирался в отношениях содержания и формы (см., например, яркие заключительные строки статьи «Менцель — критик Гёте»).

Эти слова могут означать также, что Белинский раньше понимал содержание неверно (раньше он называл содержанием искусства абсолютную идею), а теперь, к началу 1842 года, как-то иначе уже думает о содержании. Совершенно очевидно, однако, что пока еще Белинский окончательно не распрощался с абсолютной идеей, которая по-прежнему остается для него содержанием художественной поэзии, поэзии как абсолютной действительности.

Однако есть поэзия других качеств, других видов, содержание которой, по мысли Белинского, отличается от содержания художественной поэзии. Вот содержание этой иной поэзии, как становится Белинскому все яснее, он не понимал, ибо художественная точка зрения игнорирует «самое обаятельное могущество содержания, возвышающегося до поэтического патоса, но чуждое или недостаточное по художественной форме» (XI, 383). Поэтому художественная точка зрения уже не удовлетворяет Белинского. Он очень сильно почувствовал могущество содержания «размышляющей» поэзии.

Белинский обладал замечательным эстетическим чутьем, так сказать, абсолютным эстетическим слухом, позволяющим ему безошибочно улавливать всяческую фальшь в произведении искусства. Он знал и ценил в себе это качество. И если новый эстетический факт противоречил прежним теоретическим выводам, не укладывался в рамки теории, Белинский беспощадно ломал свои теоретические формулы, «как скоро представляли перед меня дивные явления действительности, в искусстве и жизни» (XI, 467).

Так было и в этом случае. Признав сначала большое общественное значение рефлексированной поэзии, он тем более должен был приветствовать не только рефлексированную поэзию, но рефлексированную поэзию. «Размышляющий» образ поэзии Лермонтова был вполне поэтичным, то есть непосредственным (другими словами, образ ее ни в коем случае не является вторичным по отношению к отвлеченной идее) и эмоционально насыщенным (поэтично, по словам Белинского, то, что проникнуто душой и согрето чувством). Это подлинная поэзия мысли, в которой мысль становится эстетической не благодаря тождеству с объективно-пластическим образом, а вследствие глубоко эмоционального характера. «Эти стихи писаны кровью, — говорит Белинский о «Думе» Лермонтова, — они вышли из глубины оскорбленного

---

<sup>2</sup> Ср. также замечание А. Лаврецкого: для Белинского «художественная форма возможна лишь как содержательная или невозможна вовсе» (А. Лаврецкий. Эстетика Белинского. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 125).

духа: это вопль, это стон человека, для которого отсутствие внутренней жизни есть зло, в тысячу раз ужаснейшее физической смерти»<sup>3</sup>.

В результате Белинский покидает исключительную художественную точку зрения, сужавшую сферу искусства, что приводило к «нелепому» игнорированию определенных сфер искусства, иногда целых национальных литератур (французской). Помимо художественной, критик называет теперь и другие качественные разновидности образа искусства: «Я решил для себя важный вопрос. Есть поэзия художественная (высшая — Гомер, Шекспир, Вальтер Скотт, Купер, Байрон, Шиллер, Гёте, Пушкин, Гоголь); есть поэзия религиозная (Шиллер, Жан-Поль Рихтер, Гофман, сам Гёте); есть поэзия философская («Фауст», «Прометей», отчасти «Манфред» и пр.)». «Даже есть поэзия общественная, житейская — французская, — и такой человек, как Гюго, несмотря на все его гонимости, есть большой талант и заслуживает великого уважения...» (XI, 582). Этот отказ от исключительной художественной точки зрения замечен также в мысли о взаимопроникаемости разновидностей поэзии, в том, что художественная поэзия уже не ограничивается китайской стеной. Между всеми разновидностями, качественными формами поэзии, говорит Белинский, «нельзя положить определенных границ, потому что они не пребывают одна к другой в неподвижном равнодушии, но, как элемент, входят одна в другую, взаимно модифицируя друг друга» (XI, 582).

Однако, отбросив исключительную художественную точку зрения, Белинский ни в коей мере не отбрасывает мысль о художественном, или пластическом, образе, как определенном типе, или качестве, образа. Личность поэта в этом случае как бы скрывается «за роскошными видениями жизни». Наряду с образом, обладающим качествами художественности, в сферу искусства, по мысли Белинского, входит и иная разновидность — образ поэтический, разновидность, которую одно время критик считал принадлежностью романтического искусства. Наконец, вскоре, в связи с обоснованием принципов «натуральной школы», Белинский разовьет мысль и еще об одной качественной модификации образа — образе беллетристическом (беллетристом был для Белинского, например, Герцен). Разумеется, высшей качественной формой искусства для Белинского всегда была форма художествен-

---

<sup>3</sup> В. С. Нечаева, подробно изложив суждения Белинского о Лермонтове, заключает: «Утверждая по-прежнему объективность [...] необходимым условием таланта художника, Белинский признавал теперь, что «отсутствие в поэте внутреннего (субъективного) элемента есть недостаток». И далее: «Производилась переоценка поэзии Гёте и Шиллера, причём «субъективность» понималась как наличие гражданских тенденций в поэзии» (В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Жизнь и творчество. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 333—334). Думается, что такая характеристика перелома в эстетических взглядах Белинского недостаточна. Важно движение мысли Белинского к пониманию «субъективности» именно как эстетической категории.

ности. Однако вряд ли правильно говорить в данном случае о «восходящей шкале» (от беллетристики к художественности)<sup>4</sup>. Могущество эстетической мысли Белинского сказалось именно в отказе от исключительности и односторонности литературно-критических оценок, в ясном понимании богатства и неисчерпаемости мира изящного.

---

<sup>4</sup> См. А. Лаврецкий. Эстетика Белинского. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 125—126.

Л. И. МАТЮШЕНКО

## О СООТНОШЕНИИ ЖАНРОВ ПОВЕСТИ И РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА

Есть определенная закономерность в том, что романы Тургенева написаны в манере объективного повествования, а почти все его повести — от первого лица (дневник, воспоминания, переписка, исповедь). «Тайный психолог» в своих романах, Тургенев выступает «явным» психологом в повестях. По этим признакам можно почти безошибочно решать вопрос об отнесении его произведения к жанру повести или романа.

Между тем эти различия еще недостаточно объяснены. О своеобразии реализма Тургенева мы судим, главным образом, на основании его романов и «Записок охотника». Подразумевается, что достижения Тургенева-реалиста в повести самостоятельно-го значения не имеют, что роман, включая проблематику повести, разрешает ее на более широкой основе, довершая типизацию часто эскизно намеченных там характеров. Главным критерием жанрового различия повести и романа при таком подходе оказывается большая или меньшая широта охвата жизненного материала, наличие или отсутствие крупных типов и т. д.<sup>1</sup>

Изучение вопроса о жанровом соотношении повести и романа Тургенева должно быть продолжено. Явственно ощущается по-

---

<sup>1</sup> В. М. Фишер в работе «Повесть и роман у Тургенева», определяя «главный интерес тургеневской повести» как «психологический и философский», казалось бы, говорит о жанровом ее своеобразии в отличие от романа. Однако своей трактовкой общественного содержания в произведениях Тургенева (изображение «времени и места» оказывается несущественным само по себе ни в повести, ни в романе) по существу снимает вопрос о различии жанрового содержания в повести и романе Тургенева. Повесть как «продукт чистого вдохновения художника» лишь в более соответствующей ему форме раскрывает то же содержание, что и роман (сб. «Творчество Тургенева», под редакцией И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. М., 1920).



требность в ином уровне осмысления их различия, объяснении причин, по которым на протяжении длительного творческого пути писателя параллельно развивались оба этих жанра.

Внимание к повести в отличие от романа помогло бы уточнить и вопрос о своеобразии реализма Тургенева, и некоторые другие вопросы, касающиеся типологии реализма русской литературы второй половины XIX века.

А. Чудаков в докладе на тургеневской конференции в ИМЛИ назвал художественную систему Тургенева в ее сопоставлении с художественной системой Чехова «замкнутой». Если основываться на романах и «Записках охотника», возможно, что это и верно. Но если принять во внимание также и повести Тургенева, с этим согласиться трудно. Недаром именно Тургеневу принадлежит мысль, что «системами дорожат только те, которым вся правда в руки не дается»<sup>2</sup>.

Параллельное существование в творчестве Тургенева обеих жанровых форм отражает сложность, противоречивую целостность духовного мира художника.

\* \* \*

Как известно, к началу 60-х годов в творчестве Тургенева явно обозначилась соотнесенность двух планов: «тайны духовной природы человека» и тема его участия в конкретной национально-исторической жизни. Оба эти плана по-разному развертываются в его повестях и романах.

В повестях Тургенев углубляется в духовную жизнь личности. В романах личность выступает в «мире всеобщего», если воспользоваться терминологией кружков 30—40-х годов XIX века. Связь этих планов — один из коренных вопросов всех философско-этических систем. Тургеневское в решении этой проблемы уже в достаточной степени определено: отказ от личного счастья, от «работки собственной личности» и подчинение своей жизни высокому нравственному долгу дает смысл человеческому существованию. Содержание нравственного долга по-разному осознается тургеневскими героями, но прямо или косвенно оно всегда связано с долгом перед народом, будущим России. Осознание долга, необходимости отречения от личного счастья (по времени совпадающее обычно с переходом от молодости к зрелости) — это длительный и мучительный процесс, это итог жизненных испытаний героя. В повести Тургенев оставляет героя в состоянии кризиса, с сознанием одиночества перед силами природы, беззащитности перед стихией любви. И лишь как общий итог, совпадающий и в сознании героя, и в авторской идее, выступает необходимость выхода в мир общественной жизни. В романе Тургенев показывает героя в

---

<sup>2</sup> «Толстой и Тургенев» (переписка). М., 1928, стр. 31.

этом мире. Присутствие этого мира и составляет эпическую основу романов Тургенева.

Разумеется, в первую очередь благодаря изображению героя в мире общественной жизни реализм Тургенева может быть назван социально-психологическим. Именно благодаря такому изображению романы Тургенева воспроизводят картину русской идейной жизни 50—70-х годов.

Тем не менее Тургенев с осторожностью называл первые свои романы повестями. Самой веской причиной следует здесь считать не авторскую неуверенность в успехе<sup>3</sup>, а сам характер эпического начала в тургеневском романе.

\* \* \*

Путь Тургенева к роману, как он обозначился в его творчестве еще в 40-е годы, отражает общую тенденцию формирования типа русского социально-психологического романа второй половины XIX века с отчетливо выраженным в нем эпическим содержанием. Говоря о выражении в *Онегине* и *Печорине* «разорванности тогдашней русской жизни»<sup>4</sup>, Герцен имел в виду отсутствие реальных исторических возможностей у героя времени опереться в своих идейных исканиях на историческую почву, не говоря уже о возможности сознательного исторического дела. Отсутствие этой почвы нашло отражение в типологических особенностях русского романа первой половины XIX века. С одной стороны, возрастающая роль народных крестьянских масс в истории России, с другой — все более глубокое понимание этой роли (хотя и по-разному) различными течениями общественной мысли определили почву, на которой развивался русский роман. Как бы ни была исторически преходящей эта почва, как бы иллюзорно ни осознавалась она теми или иными писателями, она определила расцвет русского романа второй половины XIX века.

Становление и эволюция жанра романа в творчестве Тургенева также находится в тесной связи с характером этой «почвы» в ее конкретно-историческом содержании, с пониманием ее роли самим Тургеневым, то есть в конечном счете с отношением Тургенева к идеям демократизма.

«Мир всеобщего», «почва» самому Тургеневу представляются то еще не вполне обозначившимися, то уже теряющими свое единство, то ему представляется, что герой не тем путем выходит в «мир всеобщего» (писатель всячески подчеркивает, что каждый

---

<sup>3</sup> См. А. И. Батюто. Своеобразие романов Тургенева 50—начала 60-х годов. В кн.: «Проблемы реализма русской литературы XIX в.». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 137.

<sup>4</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. XIV. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 317.

человек должен выходить в этот мир «своей дорогой», «не спрашивая у других, что ему делать»<sup>5</sup>).

Мир общественной жизни в романах Тургенева раскрывается неодинаково. Иногда это предмет весьма отвлеченных споров и размышлений героев («Рудин», «Дворянское гнездо», «Дым»), иногда гораздо более конкретный мир социальной жизни народа («Отцы и дети», «Новь»).

Дворянский герой первых романов Тургенева не дорастает до истинного эпического героя, и его выход в мир всеобщего оказывается иллюзорным. В этом заключается объективная правда социально-исторического характера. Но и при изображении демократов эпическая основа тургеневского романа остается зыбкой. Объясняется это не только либеральной ограниченностью Тургенева, но также и объективной правдой намечающегося расслоения в крестьянстве.

Однако сама связь «мира всеобщего» у Тургенева с основами народной жизни, несомненно, свидетельствует о наличии в его либерально-просветительских в своей основе воззрениях и демократической тенденции, существующей еще со времен 40-х годов, когда демократизм и либерализм еще не разделились в русском освободительном движении. Ослабление этой тенденции в периоды спада общественного движения приводили и к ослаблению эпического начала в творчестве Тургенева. Усиление ее (хотя и в особом качестве, противостоящем революционности) способствовало укреплению и эпического начала, как это имеет место в «Нови». Возможно, в этом же направлении развился бы и замысел неосуществленного романа о типе «жизнерадостного революционера»<sup>6</sup>.

Наиболее зыбкая почва «всеобщего» в романе Тургенева «Дым». Неслучайно некоторые исследователи отказываются называть «Дым» романом, считая, что «Дым» — это художественно совершенная повесть об Ирине и Литвинове с публицистическими привесками в виде «гейдельбергских арабесок» и рассуждений Потугина<sup>7</sup>. Разумеется, герой без убеждений, деятельность которого заключена в узкой сфере хозяйственно-культурных преобразований, лишь в очень слабой степени может представлять «мир всеобщего». Но Тургенев писал роман и попытался свои идеи о коренных основах общественной жизни России выразить через общепросветительские старозападнические рассуждения Потугина. Чем отвлеченнее представление Тургенева об основах национальной жизни, тем в большей степени его роман дает основания для сопоставления его с повестью. Кажется бы, «Дым» дает для

<sup>5</sup> И. С. Тургенев. Собр. соч., т. 2. М., Гослитиздат, 1954, стр. 256 (все последующие ссылки на это издание даются в тексте).

<sup>6</sup> См. публикацию А. Мазона «Поздний творческий замысел Тургенева» («Литературное наследство», т. 73, кн. I. М., «Наука», 1964, стр. 266).

<sup>7</sup> См. также мнение Л. В. Пумпянского: «...с точки зрения жанровой «Дым» не есть роман» (И. С. Тургенев. Собр. соч., т. IX. М.—Л., ГИХЛ, 1930, стр. XXVIII).

этого самые большие основания. В своем художественном ядре он мог бы быть назван повестью, но на практике оказывается, что вычленив художественно-сюжетную часть романа невозможно: все освещение любовных отношений Ирины и Литвинова идет от тех обобщающих рассуждений, которые связаны с Потугиным. Логика жизненной судьбы Литвинова должна подтвердить реальность всеобщего. Роман оказался лишенным художественного единства, но не перестал быть романом.

Таким образом, наличие эпического содержания является первым критерием, на основании которого мы выделяем жанр романа в творчестве Тургенева, независимо от того, как сам писатель называл свои произведения.

Второй важнейший критерий, по которому следует различать повесть и роман Тургенева, заключается в качественном своеобразии воссоздаваемого в них миропонимания. В дружеском кругу Герцена в 40-е годы свойственному людям стремлению в отношении к окружающим «смотреть через себя» противопоставляли умение «идти от общего к частному». Здесь имелось в виду противопоставление эмпирического и обобщенного взгляда на вещи. Повесть и роман Тургенева и отражают эти две разные формы мировосприятия.

Мировосприятие человека, «тайна его духовной природы», как оно выступает в тургеневской повести, — это восприятие мира индивидом, ограниченным во временном своем бытии.

В романах Тургенев стремится воспроизвести отношение человека к миру, идя «от общего к частному». Это выражается в критериях оценки личности, имеющих прямую связь с эпическим началом романа, — прежде всего причастность к нации в ее историческом бытии, к «стихиям» национальной жизни, к передовому общественному движению. Через все романы Тургенева в разных вариациях проходит тема России. «Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без нее не может обойтись» (2, 119), — говорит Лежнев. Как сверхличная ценность выступает в романе «Накануне» родина Инсарова — то, «что одно неизменно, что выше всех сомнений, чему нельзя не верить после бога» (3, 66). Это и Россия Базарова, по отношению к которой он трагически воспринимает свою ненужность. «Безымянную Русь» представляет одна из героинь «Нови». Как общие ценности выступают в романах Тургенева и судьбы цивилизации, и наука, и искусство. Это общее иногда живет в сознании героев и в форме религиозного идеала (бог Лизы Калитиной). Это, наконец, и историческая смена поколений, вечное обновление человечества. Сверхличный характер ценностей тургеневского романа<sup>8</sup> выражен в следующих словах одного из героев романа «Дворянское гнездо»: «Ни минуты отдыха, ни секунды! Ни одной секунды смерть

<sup>8</sup> Л. В. Пумпянский такого рода оценку героя в романе Тургенева называет «судом над социальной значимостью лица» («Романы Тургенева и роман «Накануне». И. С. Тургенев. Собр. соч., т. VI. М.—Л., ГИЗ, 1929, стр. 9).

не ждет, и жизнь ждать не должна», а поэтому «на каждой человеческой личности лежит ответственность, ответственность великая перед богом, перед народом, перед самим собой» (2, 218). В конечном счете через эти ценности герой романа обретает чувство целесообразности жизни.

В повести Тургенева восприятие человеком мира рисуется как индивидуальное сознание. Важнейшие мотивы повести: сознание призрачности и мимолетности счастья, чувство одиночества, страх смерти — являются результатом того восприятия мира, которое свойственно человеку, когда он отвлекается от своей принадлежности к обществу. В «Поездке в Полесье» появление такого чувства психологически и чуть ли не физиологически убедительно мотивировано. Мысль о смерти, о бренности существования охватывает человека как бы вдруг (как «вдруг» пронзает нас среди ночи даже в детстве мысль о конечности нашего существования).

Сосредоточенности на этих «вечных» вопросах много способствует одиночество личности в социально-историческом смысле. Такого рода объяснение можно дать и настроениям героев тургеневских повестей. Сами герои часто ссылаются на отсутствие у них «общих идей»: «...у меня нет их, этих истин и взглядов» (6, 91), — говорит герой «Переписки». «Не получив извне никакого определенного направления, ничего действительно не уважая, ничему крепко не веря, мы вольны делать из себя, что хотим» (6, 94).

Смерть героя — очень частая ситуация в повести Тургенева<sup>9</sup>. Вязовник («Два приятеля») убит на дуэли, покончила с собой героиня «Затишья», скончался герой «Переписки», умирает героиня «Фауста»; в одном из рукописных вариантов «Вешних вод» герой, отправившийся повидать свою возлюбленную в Америку, случайно утонул. Умирают и герои романов Тургенева. Но осмысление смерти человека в повести и романе различно. В повести после смерти не остается никакого утешения. И это кажется правдивым, потому что на почве индивидуального сознания оно и невозможно. В романе после смерти героя как нечто «несомненное» остаются его идеалы, родина, вечная природа, молодость нового поколения.

Мир, который индивидуум воспринимает сквозь призму своей смертности, — мир обнаженно трагический. Счастье в нем мимолетно и кажется призрачным.

Уместно вспомнить, что к таким же выводам приходит и Герцен. Если человек осмысливает свое место в мире вне «контекста истории», он не способен преодолеть мысли о конечности своего бытия. «Вне исторических потребностей» нет личности — есть индивидуальное существо, потому что личность прежде всего харак-

---

<sup>9</sup> Глубокий философско-психологический анализ темы смерти в творчестве Тургенева дает Д. Н. Овсяннико-Куликовский (И. С. Тургенев. Собр. соч., т. II. М., ГИЗ, 1923).

теризуется общественным самосознанием. В одиночку, на почве частной жизни, не связанной с общественным делом, можно выработать только трагическое мироощущение.

Тургенев намечает выход в том же направлении, что и Герцен, но на почве идеалистической этики разрешить это противоречие оказалось невозможным.

Повесть Тургенева раскрывает искания, метания человека, заключенного в полную случайностей стихию личного, как его духовную драму. Поэтому было бы упрощением сводить идеи повести Тургенева к однозначным пессимистическим выводам. Известные всем заключительные строки «Фауста» не исчерпывают всего богатства идей произведения, как не исчерпывает его и весьма многозначительное высказывание старшей героини: «...Я думаю, надо заранее выбрать в жизни: или полезное, или приятное, и так уже решиться раз навсегда. И я когда-то пыталась соединить и то и другое... Это невозможно и ведет к гибели или пошлости» (6, 170). Но Тургенев показывает, что заранее в жизни ничего не выбирают, и молодость смотрит на мир по-другому: «...молодость стоит на баррикаде, высоко вьется ее яркое знамя — и что бы там впереди ее ни ждало, смерть или новая жизнь — всему она шлет свой восторженный привет» (8, 117). Страх смерти, как и страх перед жизнью (они, по Тургеневу, неотделимы друг от друга), молодости не свойствен. Он приходит к человеку с годами, и Тургенев раскрывает это с психологической достоверностью всем строем переживаний своего героя. Поэтому рядом с трагическими и пессимистическими мотивами в повестях Тургенева звучат светлые мотивы молодости, счастья и любви. Писатель сумел показать особенности мироощущения человека в разные эпохи его жизни (детство, молодость, полная драматизма эпоха зрелости и старость, когда человек начинает примиряться с мыслью о неизбежности конца). Вот одно из характерных признаний героя «Переписки»: «...каждый из нас часто вспоминает о бывалом — с сожалением, или с досадой, или просто так, от нечего делать, но бросить холодный, ясный взгляд на всю свою прошедшую жизнь — вот, как прохожий, оборачиваясь, глядит с высокой горы на пройденное им поле — можно только в известные лета... и тайный холод охватит сердце человека, когда это с ним случается первый раз... Пока мы молоды — такого рода оглядки невозможны... Но молодость моя миновала — и, как тому прохожему на горе, мне все ясно стало видно... Да, прошла моя молодость, прошла безвозвратно!.. Вот она лежит передо мной вся, как на ладони» (6, 92—93). Как бы трагически ни воспринимали мир уже немолодые герои тургеневских повестей, молодость живет в их воспоминаниях, она прекрасна. Вот почему Тургенев и в своих повестях воспринимается нами как поэт молодости и любви.

Главный признак жанрового содержания повести находит у Тургенева соответствующее выражение в формах повествования от первого лица (дневник, переписка, исповедь, воспоминания о

молодости и трагических событиях своей жизни и т. д.). Здесь форма самоанализа и исповедь воспринимаются, как наиболее естественные. По сравнению с «Перепиской», «Фаустом», «Асей», «Призраками», объективная форма повествования в «Затишьи» кажется менее мотивированной, а точнее менее мотивирующей главный аспект изображения. Заботы, тревоги смертного человека во всем сознании им случайности его бытия наиболее убедительно раскрываются, когда слово передается самому герою.

Немалую роль в повести играют, конечно, и события. В раскрытии авторской идеи, как и в раскрытии миропонимания героя, они имеют не меньшее значение, чем самоанализ. Ход событий, как бы субъективно он ни осмыслился, с несомненностью раскрывает и характер героя. Через эти события в большей или меньшей степени определенности выступает его социальная характеристика. Это позволяет и повести Тургенева относить к явлениям социально-психологического реализма. Однако субъективность восприятия героем событий, субъективность их оценки становится очень важным моментом содержания повести.

Мы помним, какого тонкого анализа потребовала от Чернышевского-критика выбранная Тургеневым в «Асе» повествовательная форма. Прежде чем Чернышевский приступил к анализу характера господина Н. как социально-исторического характера, а за ним обратился к анализу сословной психологии, за которым последовали непосредственно политические выводы, он обратил внимание на поэтические чувства героя, его благородные стремления, резко затем противопоставив субъективное осознание героем своих поступков объективному социальному их смыслу. Конечно, в самой повествовательной форме повести «Ася», в том, что слово в ней дано самому герою, расканвающемуся в совершенном поступке, пытающемуся объяснить чисто психологическими причинами свое поведение на решительном свидании, сказалось существо идейно-эмоциональной оценки автором характера героя. Чернышевский, в отличие от Тургенева, судит о человеке не по тому, что он сам о себе думает, а придает решающее значение его поступкам. Но Тургеневу именно в повести важно показать, что и как думает герой о себе, и если бы ему не было это в такой степени важно, возможно, он и не писал бы повести. Мир субъективно-личного сознания представлял для Тургенева огромный интерес, и повествовательная форма его отражает.

Объективный мир представлен в повестях Тургенева с разной степенью широты. В повестях, написанных уже после романов, в его воспроизведении чувствуется опыт Тургенева-романиста (в особенности это можно сказать о повести «Вешние воды»). Однако сама по себе большая или меньшая широта изображения быта не может являться решающим признаком, характеризующим жанр. В этом отношении чаще всего вызывает споры повесть Тургенева «Вешние воды». По широте охвата жизненного материала она приближается к роману, но это не составляет ее главной жан-

ровой тенденции. Содержание повести — это осмысление самой личностью своей жизненной судьбы. Правда, форма воспоминания здесь воспринимается менее органичной, чем в «Фаусте» или «Асе», но именно этой формой организуется и сюжет, и композиция произведения. Таких произведений, в которых вся картина жизни легко укладывалась бы в воспоминания героя, немного. Важно, однако, что духовная жизнь личности определяет форму художественного содержания, организует ее, является ее ядром, главным аспектом, преобладающей точкой зрения. Образно говоря, это луч, в котором концентрируется, к которому по ручейкам мотивов стекается та главная идея, которой определяется единство произведения.

Тургенев говорил, что вся его биография в его произведениях. Это в первую очередь относится к его повестям. Генезис повествовательных форм в повестях Тургенева восходит к 30—40-м годам. Самосознание личности совершалось тогда в таких формах общения, как дружеские беседы (и эта форма нашла отражение у Тургенева-рассказчика), переписка (когда писали друг другу письма люди, находившиеся под одной кровлей), дневники, автобиографические и мемуарные заметки, записки «для себя». В этих формах находила выражение рефлексия передовых людей того времени, обобщались философские раздумья и возводились к коренным вопросам бытия факты личной жизни.

В широком смысле слова можно говорить также и о связи внешней повествовательной формы повести Тургенева с романтизмом, одной из основных форм отражения жизни в котором является самовыражение личности. Многие из того, что говорят герои тургеневских повестей, писал или мог писать сам И. С. Тургенев. При чтении этих произведений мы обращаем также внимание на то, что в них часто повторяются не только многие идеи, но и выражения. Порой они удивительным образом напоминают высказывания Тургенева в его личных письмах или дневнике. Поразительно, что там, где Тургенев называет возраст героя повести, он в точности совпадает с его собственным возрастом в период написания произведения. В результате автор, хотя он и отделяет себя от героя-повествователя, в значительной степени сливается с ним в нашем восприятии. В особенности это происходит, когда в повести звучат мотивы, определяющие ее жанровое своеобразие. С известной долей гипотетичности можно было бы сказать, что «я» повествователя отражает определенную форму и стадию обобщения Тургеневым своего внутреннего мира. Известно, что этому обобщению в 30—40-е годы придавалось исключительное значение. С этой точки зрения весьма показательно высказывание Тургенева о дневнике писателя, которое приводит И. Я. Павловский в своих воспоминаниях: «...писатель не может, не должен поддаваться горю! Он изо всего должен извлекать пользу... Ну, вот, например, случилось с тобой большое горе, — садись и запиши: то-то и то-то случилось, то-то и то-то испытываю. Горе пройдет, а пре-



восходная страница останется; иногда такая страница может сделаться ядром большого творения, которое будет художественным, потому что правдиво, потому что живьем вырвано из жизни»<sup>10</sup>. И. С. Зильберштейн приводит интересные данные об органической связи стихотворений в прозе Тургенева с дневником. Недаром Тургенев завещал сжечь их вместе с дневником<sup>11</sup>. Стихотворения в прозе, однако, несут в себе обе струи творчества Тургенева: «личное» обобщается в них и применительно к общему, и применительно к индивидуальной судьбе человека. В повести Тургенева обобщение личного делается в форме исканий индивидуальности. Именно вследствие своей недостаточной отделенности от рассказчика «образ автора» (в современной интерпретации этого понятия В. В. Виноградовым) в повести Тургенева не возникает. Повествовательная форма здесь при всей своей функциональности близка к индивидуальным формам размышления о жизни самого Тургенева. Как это ни парадоксально, но именно в своем индивидуальном сознании люди больше похожи друг на друга, чем в сознании общественном, и герои тургеневских повестей, несмотря на их социальные различия, в гораздо большей степени похожи друг на друга, чем герои его романов. Только диалектика индивидуального и общественного сознания способна передать неповторимую индивидуальность человеческой личности.

Эффект художественности в повести во многом достигается с помощью многообразных композиционных приемов, раскрывающих характер воспоминаний героев. Но этот вопрос связан уже непосредственно с композиционными особенностями произведений. Нас же в первую очередь интересует лишь главный аспект произведения жизни в повестях, определяющий характер жанра.

Объективная форма повествования в романе во многом, конечно, объясняется многогранностью проблематики, многосторонностью изображения характеров. Трудно представить себе героя, который способен был бы справиться с такой задачей, если бы автор поручил ему повествование от первого лица. Такая форма была бы малооправданной и психологически. Но главное, чем определяется объективность повествования в романе, — это рассмотренный уже нами принцип изображения действительности «от общего к частному». Авторская позиция определяется задачей писателя выразить идею всеобщего. Всем строем произведения, логикой событий, судьбами героев он должен утвердить внеличностные ценности. Повествователь, выражающий эту позицию, как бы дает голос самой объективной жизни. В своем индивидуальном облике он присутствует в повествовании минимально. Наше представление о личности автора складывается уже по прочтении произведения. Мы осознаем ее как личность творца. Роман как объективная форма повествования был тургеневской дорогой, по ко-

<sup>10</sup> И. С. Зильберштейн. Последний дневник Тургенева. «Литературное наследство», т. 73, кн. 1. М., «Наука», 1964, стр. 373.

<sup>11</sup> Там же.

торой он вышел в «мир всеобщего» как творец неумиряющих эстетических ценностей, как большой художник слова, писавший на великолепном русском языке. В этом смысле роман является высшей формой обобщения Тургеневым собственной личности.

Слова Тургенева о том, что его биография в его произведениях, разумеется, относятся и к его романам не только в этом смысле слова. Доказано, что Тургенев опирался на факты собственной жизни, создавая образ Лаврецкого в «Дворянском гнезде». Отголоски жизненной судьбы Тургенева мы нередко ощущаем в лирических монологах героев его романов. Но это явление иного порядка, чем «биографизм» повестей. В романе субъективный мир героя включен в рассказ о событиях, он подчинен общей картине объективного мира, в которой сплетаются судьбы разных героев. Впечатление объективности усиливает и создаваемая автором иллюзия нашего присутствия при происходящих в романе событиях.

Герой повести рассказывает о событиях, как заинтересованное лицо, и эта заинтересованность может противостоять их объективной логике. Объективному смыслу событий иногда противоречат и отдельные реплики повествователя в романе, но общего впечатления объективности они изменить не могут.

«Тайный» психологизм тургеневского романа с той же несомненностью отражает объективность авторской позиции.

В романе, где господствует мир всеобщего, стихия нравственного долга, Тургенев особенно ценит умение человека «нести в себе свою личность». Мотив «молчания» проходит и через все почти повести Тургенева. Но там этот мотив звучит как итог после длительных раздумий вслух или исповеди, обращенной к другому человеку. Естественно, что именно в романе Тургенев отказывается от психологического анализа. В романе драматизм исканий героя, его духовная жизнь даны в более обобщенной форме. Тот огромный труд, который стоял за этой обобщенностью, тоже весьма многозначителен. Тургенев не только сам вел дневник, обобщая в нем собственную личность, но и вел дневники за своих героев. В процессе создания своих произведений писатель не только готовил формы, адекватные эпическому содержанию его романов, но и вместе со своими героями как бы преодолевал взгляд на мир «через себя», оставляя его в дальнейшем в подтексте. При таком изображении общие, коренные основы жизни выступали на первый план через изображение поступков героев, их споры, непосредственное выражение их общественных идеалов.

Сложнее и функция пейзажа в романе. Здесь он не только способствует раскрытию внутреннего мира человека, как это имеет место и в повести, но и является одним из средств создания образа России.

Поэтически утверждая мир всеобщего в своих романах, поддерживая это утверждение самой формой повествования, подчинением внутреннего мира миру объективной жизни, самими методами «тайной» психологии, Тургенев, казалось бы, приводит

читателя к мысли о неизбежности для человека пожертвовать личным счастьем. План общей жизни, идея нравственного долга эпически противостоит индивидуально-личностному плану. Однако личностный план счастья, молодости, красоты не «снимается» полностью и в тургеневском романе. Его присутствие окрашивает все повествование. Главная проблема, волновавшая Тургенева на протяжении всей его жизни, не находит окончательного разрешения и в романе.

Параллельное существование жанра повести в его творчестве еще более подчеркивает неразрешенность противоречия индивидуальной и общей жизни человека. Но это противоречие не было противоречием только мысли и творчества Тургенева. Оно составляет одно из коренных противоречий общественной мысли и литературы XIX века, тем самым являясь почвой для существования в ней различных типов реализма.

**В. И. КУЛЕШОВ**

**ОБ ОДНОЙ СИТУАЦИИ В ЖИЗНИ  
И. С. ТУРГЕНЕВА КАК  
БЛИЖАЙШЕМ СТИМУЛЕ  
СОЗДАНИЯ ОБРАЗА БАЗАРОВА**

Тургенев много раз заявлял, что ему для создания типа всегда нужна встреча с живым человеком. Тем более Тургенев нуждался в живых прообразах, когда писал свои острогражданственные романы.

Исследователь литературы имеет право решать вопрос о том, какой образ с кого списан — только на строго документальной основе. Но педантское крохоборчество и погоня за сенсацией здесь особенно вредны. Проблема прототипов всегда имеет относительный смысл. В конце концов художественный образ — всегда плод обобщения фактов, и живет он самостоятельной жизнью. И все же прототип — дело важное. От прототипа можно вести отсчет обобщающей мысли автора, проникать в тайны его творческой лаборатории, метода и стиля. У разных художников — различная зависимость от факта.

Мы привыкли рассуждать примерно так: Базаров — демократ, а Кирсановы — либералы, «Отцы и дети» отражают великий раскол в общественном движении 60-х годов, когда «либерал» Тургенев порвал с демократами Чернышевским и Добролюбовым, издателями «Современника». Отсюда некоторая отчужденность Тургенева в обрисовке Базарова, тут и там рассыпанные им уязвляющие Базарова мелочи: красные, неаристократические руки, неуклюжие манеры, развязность. Но Тургенев не щадил и Кирсановых. И все же концы с концами остаются несведенными: либерал не щадил либералов. Ножницы раздвигаются еще больше, когда мы узнаем, что, заканчивая свой роман «Отцы и дети», Тургенев высказал в дневнике предчувствие, что «Современник» оболет его презрением за Базарова. И писатель не обманулся, все в редакции — Чернышевский, Щедрин, Антонович — обвиняли

его в карикатуре на умершего Добролюбова, а реакционеры — Катков и компания — ликовали и даже подливали масла в огонь. Но дневниковая фраза у Тургенева заканчивается так: «Современник» «не поверит, что во все время писания я чувствовал к нему (Базарову. — В. К.) невольное влечение»<sup>1</sup>. А когда отшумела полемика вокруг романа, Тургенев публично пояснил, что вся его повесть направлена против дворянства как господствующего класса. Итак, либерал с симпатией рисовал притягательный образ разночинца и демократа Базарова.

Видимо, мы все еще догматически толкуем взаимоотношения Тургенева с революционными демократами. Слово *либерал* тут всего не разъясняет. Какая-то неопределенность по этому вопросу остается во всех научных работах о Тургеневе, на каком бы большом фактическом материале они ни строились. Наверное, эти отношения были добрее и глубже с обеих сторон, хотя знаменитый раскол в редакции «Современника» преподал первый классический образец генерального размежевания. Но столкновение больших людей часто ведет к их взаимному сближению и дальнейшему духовному росту, не всегда улавливаемому со стороны. Люди и история продолжают о них судить по мерке, блеснувшей всем в глаза ссоры. Надо посмотреть на дело в более широких границах.

Статья Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» о романе «Накануне» (март 1860 г.) подала непосредственный повод к разрыву Тургенева с «Современником». Но когда в ноябре 1861 года умер Добролюбов, Тургенев искренне сожалел о нем (письма к И. П. Борису, П. В. Анненкову), хотя и говорил, что Добролюбов «напрасно» тратил свои незаурядные силы, даровитость и «собирался меня съесть живым». Старые эмоции еще мешали Тургеневу взглянуть на дело вполне объективно. В 1869 году в печати он уже признавал полную справедливость статьи Добролюбова о романе «Накануне», «исполненную самых незаслуженных похвал»; Тургенев называл Добролюбова «по праву» выразителем общественной мысли. И, наконец, в 1879 году, статью «Когда же придет настоящий день?» писатель назвал «самой выдающейся»<sup>2</sup> среди статей Добролюбова.

Знавшая до мельчайших подробностей историю трения между «сановитым» Тургеневым и «молодым человеком» Добролюбовым редакция «Современника» слишком близко к сердцу приняла некоторое портретное сходство Базарова с Добролюбовым (длинный рост, бакенбарды, манера говорить) и слишком превратно истолковала сниженный план всего образа по сравнению с подлинными представителями революционной демократии, усматривая в этом сознательную утрировку и карикатуру на все передо-

---

<sup>1</sup> И. С. Тургенев. Собр. соч. в 15-ти томах, т. XIV. М.—Л., «Наука», 1967, стр. 99.

<sup>2</sup> И. С. Тургенев. Собр. соч. в 15-ти томах, т. XII, стр. 304.

вое движение. А тут еще правительство начало гонения на «нигилистов» и «поджигателей». Чернышевский и после ссылки считал, что Тургенев «желал мстить Добролюбову, когда писал свой роман»<sup>3</sup>. Пеняла Тургеневу за то же самое писательница Марко Вовчек. Но тогда же, в горячие дни кривотолков об «Отцах и детях», Писарев не заметил никакой карикатуры в Базарове. Он чистосердечно узнал в образе Базарова свое поколение, современных «детей» и поднял Базарова на щит. В общем, был прав Писарев, история — этот лучший судья — уже произнесла свое суждение о Базарове: он, несомненно, образ положительный. В некрологе Тургеневу Щедрин, отбросив все прежнее, наносное, высоко оценил его литературную деятельность — наравне с деятельностью Некрасова, Белинского и Добролюбова. Последующая демократия, в том числе и многие народники, также «приняли» Тургенева, как своего испытанного, чуткого летописца.

Что же произошло тогда, в самый момент разрыва с «Современником» и в те ближайшие месяцы, когда Тургенев создавал свои «Отцы и дети» (задуманы в августе 1860, окончены через год, в августе 1861 года). Только ли отход от демократов, о чем обычно охотно и подробно говорят биографы писателя, или и отход от каких-то своих собственных рутин, о чем можно судить по его творчеству. Ведь Тургенев сам только что блестяще подвел черту под «лишними людьми» из дворян (Рудин, Лаврецкий), сам только что в болгарине Инсарове схематически предначертал облик нового героя. А потом сразу же, под впечатлением стычки с демократами из «Современника», стал рисовать живые черты русского воинствующего разночинца и сознательно дал ему возможность торжествовать в спорах над «дрянью аристократишками». Тургенев воистину одержал двойную победу: от схемы перешел к образу и, создавая Базарова, сам себя пересоздал. Щедрин в 1876 году зорко подметил это усилие: «Последнее, что он написал,— «Отцы и дети» — было плодом общения с «Современником». Там были озорники неприятные, но которые заставляли мыслить, негодовать, возвращаться и перерабатывать себя самого»<sup>4</sup>. Под «озорниками» следует подразумевать Добролюбова, а не Антоновича, как полагают некоторые. Вряд ли Антонович мог заставить Тургенева «мыслить», да и вступил Антонович в «Современник» после ухода из него Тургенева, а заметную роль стал играть с 1862 года.

В основу «Отцов и детей» легла лично пережитая Тургеневым драма, как всегда, живые впечатления от живых лиц, разумеется, в художественном, преображенном виде, без мелочных претензий на голую копию и памфлет.

<sup>3</sup> Н. Г. Чернышевский. Собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1939, стр. 737—738.

<sup>4</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. XVIII. М., Гослитиздат, 1937, стр. 343.

Добролюбов как личность, как идеолог, как автор ряда важных для Тургенева статей — вот кто «внушил» ему и идею романа «Отцы и дети», и самое, может быть, название его и круг спорных проблем, и ударные решающие слова и определения — «нигилисты», «принципы», — рисующие характеры спорящих сторон, и возраст героев, и даже некоторые их портретные черты. Конфликт с «Современником» не отвел писателя от злободневной темы, наоборот, навел на нее. Тургенев писал не только с живых лиц, а еще и кровью своего сердца.

В любой работе о Тургеневе мы найдем ряд версий относительно прототипов Базарова и указания на значение для романа «Отцы и дети» столкновения Тургенева с Добролюбовым. Но указания носят либо слишком общий характер (эпохальное столкновение), либо слишком частное (портретное сходство). Некоторые текстовые сопоставления со статьями Добролюбова делались Н. Л. Бродским и другими учеными. Но не в полном объеме и недостаточно тщательно. Почему-то они не «запоминались» учеными, не вводились в монографии как исходный пункт всестороннего исследования вопроса о прототипе.

Желая прокомментировать емкий типизм образа Базарова, исследователи отклонялись далеко в сторону, выстраивали длинные ряды носителей его отдельных черт: тут и демократы Чернышевский, Писарев, и ученые-естествоиспытатели Ножин, Бутлеров, Сеченов, Ковалевский, Менделеев, и уездные медики В. Якушкин (брат фольклориста), некто Дмитриев. На Дмитриева указал сам Тургенев, но до сих пор о нем никаких достоверных сведений найти не удалось. Не придумал ли его Тургенев, чтобы отвести от себя наветы в карикатуре на Добролюбова? Один из исследователей недавно доказывал, что прототипом Базарова был... Л. Н. Толстой. Как видим, проблема поставлена давно, но решение ее идет вразброс, многие из названных выдающихся лиц никакого отношения к генезису образа Базарова не имеют. Никто из них не был так под боком у Тургенева, никто из них не стоял в центре пережитой им драмы, никто так не концентрировал в себе комплекс основных примет Базарова, как Добролюбов. В тот момент Тургенев по-своему отличал Добролюбова от Чернышевского, его учителя и полного единомышленника. Вспомним слова Тургенева насчет змеи «простой» и змеи «очковой». Сознвая всю условность проблемы прототипов и громадную разницу между гением Добролюбовым и заурядным «нигилистом» Базаровым, мы все же должны искать корни этого образа не вне главного опыта Тургенева, а в той совокупности обстоятельств, событий и впечатлений, которые характеризуют пережитую писателем идеологическую драму.

Если Тургенев ввел в общественное сознание формулы «отцы и дети», «нигилисты», дал понятие непримиримости раскола между поколениями, очертил приблизительный круг спорных между ними проблем, то при всей его творческой самостоятельности и свободе большого, вдумчивого художника, основные внушения на-

писать роман об «отцах» и «детях», внушения, в каком направлении надо идти после «Накануне», Тургенев мог обрести именно в статьях Добролюбова, с которым спорил и которого переспорить не смог. В статьях «Физиологическо-психологический сравнительный взгляд на начало и конец жизни» (1858 г.), «Литературные мелочи прошлого года» (1859 г.), «Когда же придет настоящий день?» (1860 г.) заключаются многие лозунги романа «Отцы и дети», здесь предreshены некоторые его ситуации и детали. Тургенев жадно читал эти статьи. Когда они выходили в свет, он был в России, вращался в кругу «Современника», переживал столкновения с Добролюбовым, о которых мы можем судить по скрупулезным записям Чернышевского в «Воспоминаниях» об отношениях Тургенева к Добролюбову и о разрыве дружбы между Тургеневым и Некрасовым.

Слова *нигилизм* и *нигилисты* очень многое характеризуют в образе Базарова. Эти термины ввел Тургенев, и во всех словарях он по справедливости считается их изобретателем. Но «навел» на них Добролюбов.

Лет 15 назад состоялась дискуссия о термине «нигилизм» между исследователями — покойным Б. П. Козьминым и А. И. Бетюто. Спорили, кто раньше, Тургенев или Катков, употребил термин «нигилизм». Роман «Отцы и дети» вышел в свет в феврале 1862 года в журнале «Русский вестник». Но еще в ноябре 1861 года Катков в статье «Кое-что о прогрессе» употребил термин «нигилизм». Б. П. Козьмин сделал вывод, что одно из решающих слов, которым характеризуется облик Базарова, было внушено Тургеневу Катковым. А. И. Бетюто, оспаривая этот вывод, обратил внимание на то, что еще в сентябре того же года Тургенев вручил Каткову рукопись «Отцов и детей» для напечатания в «Русском вестнике»; естественно, что Катков успел ее прочесть и сам позаимствовал у Тургенева хлесткое слово. Но вся эта полемика, имевшая еще дополнительные пикантные подробности, совершенно обесмысливалась, поскольку обе спорящие стороны просто забыли давно появившуюся статью М. П. Алексеева «К истории слова *нигилизм*», опубликованную в 1928 году в сборнике ОРЯС, посвященном памяти академика Соболевского, в которой среди еще более ранних употреблений этого термина зафиксирован следующий факт: еще в 1858 году Добролюбов употребил в «Современнике» этот термин в рецензии на книгу казанского профессора В. Берви «Физиологическо-психологический сравнительный взгляд на начало и конец жизни». В задачу М. П. Алексеева не входило всестороннее осмысление термина «нигилизм» в связи с генезисом образа Базарова, ученый констатировал только факт его употребления за четыре года до выхода в свет «Отцов и детей».

Широкую жизнь термину «нигилизм» дал Тургенев своим романом. Но перед тем он мог прочитать нечто о «нигилистах» в рецензии Добролюбова на бездарную книжку В. Берви (отца



В. В. Берви-Флеровского известного социолога, писателя-публициста, революционного народника). Добролюбовский контекст прямо подводил Тургенева к современной полноте понимания термина, его боевой, полемической направленности. Консерватор и схоласт, отставший от современной науки, В. Берви бросал в своей книжке термин «нигилизм» в лицо молодежи, а Добролюбов подхватил термин и истолковал его в положительном смысле, как знамя «детей». В свое время Булгарин бросил термин «натуральная школа» в лицо последователям Гоголя, желая этим унизить их, а Белинский перетолковал и облагородил термин.

Трижды по латыни В. Берви произнес слово nihilist'ы по адресу тех молодых «скептиков», которые не верят в его алхимико-идеалистическое учение о необходимости «жизненного начала» в теле. Режущую глаза латынь три раза повторил и Добролюбов в своей рецензии, высмеивая бессильную ядовитость Берви против «нигилистов»-скептиков. По-латыни заставляет произнести слово *нигиль* Тургенев и своего представителя «отцов» Николая Петровича Кирсанова: «этот от латинского nihil ничего... это слово означает человека... который ничего не признает». В романе получается, что нигилист — это уже больше, чем просто скептик. И Базаров это подтверждает, он разворачивает целую программу отрицания. Но еще перед тем в рецензии Добролюбова уже произошло важное переосмысление понятий. Слово *нигилист* он с симпатией закрепил за молодым поколением и четко провел разграничение старого и молодого поколения и их взаимных несогласий. «Ныне уже не признаются старинные авторитеты, перед которыми благоговеет г. Берви, — писал Добролюбов, — да и вообще авторитеты в деле научных исследований не имеют большого значения». Наслушавшийся Базарова, Аркадий Кирсанов так излагает отцу и дяде его кредо: «Нигилист, это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением не был окружен этот принцип». Добролюбов продолжал: «Молодые люди ныне не только парацельсовские мечтания называют, не обинуясь, вздором, но даже находят заблуждения у Либиха, о котором Берви, кажется, и не слыхивал, читают Мошотта, Дибуа-Реймона и Фохта...» Нынешние молодые люди, если уж занимаются естественными науками, то следуют «наиболее смелым и практическим из учеников Гегеля...»<sup>5</sup>, то есть на шифре того времени — следуют за Фейербахом и другими материалистами. Цензура и Чернышевскому не давала открыто сказать о Фейербахе, и он прибегает к формуле «ученики Гегеля». В «Отцах и детях» эта связь слов и имен получила такой поворот: Николай Петрович заикнулся, было, чтобы показаться вполне современным: «Я слышал, что Либих сделал удивительные открытия насчет удобрения полей. Вы

---

<sup>5</sup> Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3-х томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1950, стр. 480.

можете мне помочь в моих агрономических работах; вы можете дать какой-нибудь полезный совет». Базаров резко отпарировал: «Я к вашим услугам, Николай Петрович, но куда нам до Либиха! Сперва надо азбуке выучиться...» Присутствующий при этом Павел Петрович с сарказмом отпарировал: «Да. Прежде были гегелысты, а теперь нигилисты. Посмотрим, как вы будете существовать в пустоте, в безвоздушном пространстве...»

«Литературные мелочи прошлого года» уже настолько резко и глубоко толковали о расхождении поколений и выдвигали на общественную арену «тип людей реальных, с крепкими нервами и здоровым воображением», которых «пожилые люди» без должных оснований упрекают в «холодности, черствости, бесстрастии», что Герцен в Лондоне, как известно, написал полную тревоги за свое поколение статью «Очень опасно!!!». Но новый базаровский тип «желчевиков» смело шел своей дорогой и занимал место во всех сферах, тесня «пожилых» людей.

Кто же эти юноши и эти пожилые? В «Литературных мелочах» намечен возраст поколения, и он в точности соответствует возрасту «отцов» и «детей» в романе Тургенева. Но сначала Добролюбов вспомнил, что были совсем отжившие свой век «семидесятилетние старцы» — реакционеры. В предреформенную эпоху против них объединились пожилые и юноши, жаждавшие обновления и гласности. «Между двумя поколениями, — говорит Добролюбов, опираясь на личный опыт сотрудничества с Тургеневым в редакции «Современника», — заключен был, безмолвно и сердечно, крепкий союз против третьего поколения, отжившего, парализованного...» и т. д. «Но не прошло и года (и это в точности соответствует фактам, так как Добролюбов вступил в «Современник» осенью 1857 года, а раздоры с Тургеневым начались через год, о чем свидетельствует Чернышевский. — В. К.), как молодые люди увидели непрочность и бесполезность своего союза со зрелыми мудрецами...»<sup>6</sup>. С выходом каждой новой книжки журнала все слабел энтузиазм молодежи по отношению к этим деятелям, которые почувствовали себя как-то не в своей тарелке и не знали, что им делать и говорить. Любопытно, что Добролюбов избрал журналистику тем поприщем, на котором испытывался союз двух поколений. Это указывает на то, что Добролюбов мыслил категориями своего столкновения с Тургеневым в «Современнике». «Юноши, — продолжает Добролюбов, — доселе занимавшиеся, вместе со зрелыми мудрецами, поражением семидесятилетних старцев, решались теперь перенести свою критику и на людей пятидесяти и даже сорока лет»<sup>7</sup>. Вот и возрастные расчеты поколений, вот перед нами «деды», «отцы» и «дети», 70 лет, 50—40 лет и 20—25 лет. Тургеневу в это время за сорок, Добролюбову за двадцать. В романе «Отцы и дети» Николаю Петровичу Кирсанову со-

<sup>6</sup> Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, стр. 20.

<sup>7</sup> Там же, стр. 17.

рок четыре года, а Павлу Петровичу сорок пять. Базаров в два раза их моложе. Конечно, это очень простая арифметика, но она все же как-то принималась в расчет Добролюбовым. И Тургенев не прошел мимо нее, коль скоро поставил к барьеру два последних поколения и обозначил возраст «отцов».

На одной стороне оказался «нигилизм», на другой «принципы». И это столкновение мировоззрений четко проведено в статье Добролюбовым. Он продолжал начатый в предшествующей рецензии разговор. Новые штрихи вносились в понятие нигилизма. Юноши поняли, говорит Добролюбов, что «абсолютного в мире ничего нет, а все имеет только относительное значение»<sup>8</sup>. А «вместо всех туманных абстракций и признаков прошедших поколений» они «увидели в мире только человека, настоящего человека, состоящего из плоти и крови, с его действительными, а не фантастическими отношениями ко всему внешнему миру»<sup>9</sup>. Базаров также без излишней метафизики решал вопрос о своем собственном пребывании в лоне мира: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник». «Мне так нравится и баста!» — вот весь сказ Базарова об истине абсолютной. Павел Петрович, пораженный развязностью Базарова, все еще вопрошал: «Вы не признаете никаких авторитетов? Не верите им?» И тот отвечал: «Да зачем же я буду вещать? Мне скажут дело. Я соглашусь — вот и все». Так сказать, в «принципы» не верит, а в «лягушек», то есть в «опыт», «дельную истину», верит. Таким образом, сказать, что он ни во что не верит, неправильно, у него просто другие «принципы». Но поскольку это слово перехвачено противной партией, то он и не воюет из-за слов. Важно только что она подразумевает под принципами. По существу и Добролюбов сталкивает принципы двух поколений в своей статье. Набирается определенная сумма «принципов» старого поколения. Вот он: «*Pereat mundus et fiat justitia*»<sup>10</sup>, то есть пусть гибнет мир, лишь бы торжествовало правосудие. Но ведь под этим «принципом» можно подразумевать все — и прописную мораль и равнодушие к ближнему. Пожилые люди, «аристократишки» сгруппировали под «юстицией» некие добродетели доброго, старого времени, которые сами же и нарушали: Павел Петрович, этот «Печорин в отставке», разбил свое сердце в неудачной любви, а верность «принципам» делает его даже «либералом». Но идеалом для него является кодекс английской аристократии: «Они не уступают от прав своих, и потому они уважают права других», то есть буквально: «*Pereat mundus et fiat justitia*». На *justitia* и держится весь старый мир. Только нигилисты не уважают эту *justitia*, у них своя теория разумного эгоизма, и вместо «абстракций» они ставят «человека и его прямое существование благо»; «вот, что занимает у них место принципа».

<sup>8</sup> Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, стр. 29.

<sup>9</sup> Там же, стр. 28.

<sup>10</sup> Там же, стр. 29.

И вот вся эта страстно обсужденная в статьях проблема «отцов» и «детей», оказалась вплотную придвинутой к Тургеневу в статье «Когда же придет настоящий день?». Конечно, Тургенева испугали прямые революционные истолкования некоторых сторон в романе «Накануне». Но что еще могло обидеть его в этой статье, которую он потом принял? Мы и сейчас удивляемся и не знаем ответа: все в статье благополучно. Снова, и в который раз, сказано: «...чутье настоящей минуты и на этот раз не обмануло автора»<sup>11</sup> романа «Накануне». Роман — новый шаг вперед после «Рудина» и «Дворянского гнезда». Без подсказок путем органического развития и внутреннего поиска Тургенев вышел за черту «лишних людей» и начал искать активных героев. Роман «Накануне» получился лишь в виде некоей правильной логической конструкции, отвечающей на вопрос, куда надо идти, но художественно малоубедительным. Это относилось к двум главным героям: болгарину Инсарову и Елене. В романе показаны только сборы на борьбу, но не сама борьба. В нем нет ни одной сцены, в которой бы во имя «деятельного добра» герои вмешались в привычный ход жизни. Героическая эпопея не получилась, так как автор не ставил или не захотел поставить героев лицом к лицу с самим делом, с партиями, с народом, своими единомышленниками, вражеской силой, правительством. Все это упреком звучало у Добролюбова. Мы «ждем, — писал Добролюбов, — чтобы нам хоть кто-нибудь объяснил, что делать»<sup>12</sup>. Итак, подана мысль о будущем романе на тему «что делать?». Известно, что роман Чернышевского написан с полемическим подтекстом по отношению к «Отцам и детям», где и Базаров показан вне борьбы, хотя он реальный герой, важная веха на пути к «русскому Инсарову», восстающему против «внутренних турок». Тургенев «Что делать?» не написал, но он написал «Отцов и детей». А относительно последних есть проникнутая пафосом политической борьбы или, как тогда писали, «силой приподнимающей» последняя подсказка Добролюбова писателю. Ее-то и всего тяжелее было пережить Тургеневу: для ее выполнения, то есть, чтобы сделать дальнейший шаг после «Накануне», надо было самому переродиться, принять в качестве добра многое из того, что в поколении Добролюбова и «нигилистов» он только что отверг, порывая с «Современником». Борьба русского Инсарова с внутренним врагом предстает во много раз труднее. И все же залогом победы есть, приход героев борьбы не за горами: «Старая общественная рутина отживает свой век, — писал Добролюбов, — еще несколько колебаний, еще несколько сильных слов и благоприятных фактов, и явятся деятели!»<sup>13</sup>. Добролюбов ждал молодое поколение этих скептиков, нигилистов, работников на благо человека, противников рутины, которые расша-

---

<sup>11</sup> Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3, стр. 36.

<sup>12</sup> Там же, стр. 51.

<sup>13</sup> Там же, стр. 69.

тали веру в старые «принципы». Само общество взялось за воспитание этих штурманов. Нигилисты — это не отдельные чудачки, это дети времени неодолимого исторического процесса, являющиеся повсеместно, по всей России. Ясно, что они отрицают только старое, но за ними все новое. Все и везде, а не только в химии и естествознании. Они политическая сила будущей России. «Везде и во всем заметно самосознание, — продолжал Добролюбов, — везде понята несостоятельность старого порядка вещей, везде ждут реформ и исправлений, и никто уже не убаюкивает своих детей (!) песнею о том, какое непостижимое совершенство представляет современный порядок дел в каждом уголке России. Напротив, теперь каждый ждет, каждый надеется, и дети (!) теперь подрастают, напитываясь надеждами и мечтами лучшего будущего, а не привязываясь насильно к трупам отжившего прошедшего. Когда придет их черед приняться за дело, они уже внесут в него ту энергию, последовательность и гармонию сердца и мысли, о которых мы едва ли могли приобрести теоретическое понятие.

Тогда и в литературе явится полный, резко и живо очерченный образ русского Инсарова»<sup>14</sup>.

Лучше, чем эти слова Добролюбова, ничто не могло навести Тургенева на то, что он должен делать как писатель. Сказано, где искать героя и в чем политический смысл его резкого и живого характера. Тургенев выполнил веление времени, он создал образ Базарова.

Но, выясняя от большого до малого личную ситуацию, в которой Тургенев мог создать роман «Отцы и дети», мы не должны упрощать проблему о прототипах его образов. Конечно, он не только себя, не только Добролюбова «описывал». Его герои не были гениями. Тургенев убрал, например, по совету П. В. Анненкова, первоначально имевшиеся в романе упоминания о Пальмерстоне и Кавуре как предметах споров Базарова с Кирсановым, слишком намекавшие на статьи Чернышевского и Добролюбова, в которых обсуждались эти деятели. Он сознательно уходил от явных, малохудожественных соответствий подобного рода. Тургенев в конце концов рисовал средних людей, массовые типы борющихся поколений, вглядываясь в бесконечные дали живой жизни. Он волен прислушиваться к своим капризам и раздумьям и придумывать многое как хотел.

Решая уже давно поставленную в науке проблему прототипа образа Базарова, мы только хотели подвести мысль исследователей ближе к тому сокровенному кругу впечатлений писателя, который, думается, ближайшим образом был источником его главных творческих импульсов. Сущность всей обсуждаемой проблемы — во взаимоотношениях Тургенева с революционными демократами, а эти отношения в конечном счете оказались побудительной силой и дали прекрасный плод — «Отцов и детей».

---

<sup>14</sup> Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3, стр. 69.

**М. Д. ЗИНОВЬЕВА**

**К ВОПРОСУ О СТИЛЕ  
РЕВОЛЮЦИОННО-  
ДЕМОКРАТИЧЕСКОГО РОМАНА  
60—80-х ГОДОВ XIX ВЕКА**

Революционный роман 60—80-х годов XIX века (романы Н. Г. Чернышевского, И. В. Омулевского, Н. Ф. Бажина, В. В. Берви-Флеровского, Ф. Н. Юрковского, Н. А. Арнольди, Д. К. Гирса, С. М. Степняка-Кравчинского и др.) приковывает к себе все большее и большее внимание историков русской литературы. Этот роман интересен и оригинален своим содержанием, несомненно, новаторским, вызванным к жизни разночинским этапом освободительного движения в России. Его героями стали революционные борцы, в его конфликтах отразились политические коллизии эпохи 60—80-х годов, его создатели поднялись до идеи общественного освобождения угнетенных из-под власти несправедливого правопорядка.

Революционный роман 60—80-х годов обнаружил явное стремление по-новому осмыслить взаимосвязь личности и социально-исторических обстоятельств, хотя и облек эти дерзновенные идейные «лозии» в одежды народнической (в широком смысле) революционности, утопического социализма, антропологической философии. Особенности своей проблематики этот роман в каком-то широком смысле предвосхитил романы социалистического реализма («Мать» А. М. Горького). Осознание этой идейной преемственности было и остается одним из главных, основных источников неиссякаемого интереса нашей общественности к романам о Рахметове и рахметовцах.

Однако не секрет, что даже историки русской литературы, не говоря уже о широких читательских кругах, проявляют известный скепсис в отношении эстетических достоинств этого романа. Его представляют как роман малохудожественный, как дитя публици-

тики (а не литературы), как продукт теоретического (а не творческого) мышления писателей. Негативность этих оценок, как правило, подкрепляется ссылками на мастерство маститых романистов 60—80-х годов: Толстого, Достоевского, Тургенева, Гончарова.

Конечно, этот скепсис в известной мере справедлив, он имеет основания. Большинство писателей-демократов, создателей революционных романов, значительно уступало в даровании своим знаменитым современникам. Однако методология конкретно-исторического, типологического подхода к исследованию творчества художников побуждает, заставляет нас, специалистов, выносить приговор их мастерству не отвлеченно, а «судить» интересующие нас произведения и их творцов по законам идейно-литературного течения, к которому они принадлежали.

Нельзя категорически зачислять эти романы в разряд бесстильных, малохудожественных произведений. Форма при всей ее относительной самостоятельности определяется содержанием, его «типологическими» закономерностями. А потому критерии «стильности» данных романов могут быть правильно осмыслены только на основе их типологического изучения как историко-литературных явлений. И если с этой точки зрения подойти к рассматриваемым романам, то окажется, что в них обнаруживает себя определенная стилевая тенденция, органически связанная с идейно-эмоциональным осмыслением жизни, проводимым в них. Тенденция, не ставшая стилем как художественной закономерностью в силу целого ряда объективных и субъективных причин, однако в целом творчески значительная, оригинальная, перспективная.

На какой же идейной основе возникла стилевая характерность этих романов? Какие «типологические» черты содержания формировали их стиль? Писатели И. В. Омулевский, Н. Ф. Бажин, В. В. Берви-Флеровский, Н. А. Арнольди, Ф. Н. Юрковский, Д. К. Гирс, С. М. Степняк-Кравчинский и другие выступали активными поборниками «европеизации» России, утверждали в своих романах «крестьянски-буржуазный»<sup>1</sup> (фермерский) путь развития капитализма в ней. Они вскрывали главным образом идейные искания передового разночинства, отражавшие углубление антагонизма «низов» и «верхов». Их романы были написаны в традициях «Что делать?» Чернышевского, в тех традициях, которые известны в нашей науке как революционно-просветительские.

Революционно-просветительские, социалистические идеалы создателей этих романов определили их интерес в первую очередь к основному политическому конфликту эпохи — конфликту между русской демократией и господствующими классами.

---

<sup>1</sup> См. В. И. Ленин. Аграрная программа социал-демократов в первой русской революции. Полн. собр. соч., т. 16, стр. 323.

В центр изображения в этих произведениях поставлены наиболее активные представители передового движения — личности рахметовского масштаба (Светлов, Ельников, Скрипицын, Испоти, Борисов, Кожухов и т. д.) с их последовательным демократическим самосознанием, с их романтической устремленностью к социалистическому идеалу. Утверждение личности в этих романах осуществляется прежде всего в сфере ее общественных деяний и стремлений. Интерес к герою как к «политическому» человеку вызвал соответствующую трансформацию идейной направленности данных произведений, эмоционально-оценочной стороны их содержания. Ведущим началом идеологического осознания жизни в них стала романтическая героика, поднятая на уровень пафоса. Данная конкретность, указанное своеобразие предметно-идейного содержания и образной системы рассматриваемых романов и определила стилевую характерность этих произведений, выступила в качестве решающего фактора их стиля<sup>2</sup>.

Однако стилевая закономерность проявилась не на всех уровнях структуры этих романов. В частности, такой важный «носитель стиля», как язык автора, не стал элементом стиля в этих произведениях. Думается, что здесь дело не только в степени талантливости романистов-демократов. Среди них были и очень одаренные люди (Чернышевский, Кравчинский). Им скорее не хватало творческого опыта в воплощении данного содержания. У них не было прямых предшественников, они были экспериментаторами в своем роде. А короткий исторический промежуток времени, на протяжении которого они творили (всего 30 лет), не успел подсказать им, предложить новые словесные формы. Этого удалось добиться художникам социалистического реализма, и прежде всего А. М. Горькому.

Боевой закал борцов, «пророков» революции, в какой-то мере тоже помешал авторам этих романов сосредоточиться на творчестве, не способствовал развитию культуры речи, отвлекал их от эмоционального выражения себя в слове. Думается, что их стилистическую индивидуальность также в чем-то нивелировал просветительский склад мышления, определявший тяготение их речи к риторике, книжности и ограничивавший ее образность. В итоге авторы революционно-демократических романов или пребывали в плену старых словесных форм (Арнольди), или отдавали чрезмерную дань дидактике (Бажин), или становились публицистами «чистой воды» (Флеровский). И только немногие, наиболее одаренные из них, особенно чуткие к слову, смогли приблизиться если не к стилю, то к стилевой тенденции в словесной форме своих романов (Омулевский, Кравчинский).

Более определенно художественная закономерность обнаруживает себя в жанрово-композиционной форме этих романов. Правда, социально-политическая проблематика выступает в них

<sup>2</sup> См. А. Н. Соколов. Теория стиля. М., «Искусство», 1968.



в разных жанровых разновидностях: философский роман («Что делать?» Н. Г. Чернышевского, «На жизнь и смерть» В. В. Берви-Флеровского), социально-бытовой («Шаг за шагом» И. В. Омулевского), любовный («Василиса» Н. Арнольди), психологический («Андрей Кожухов» С. М. Степняка-Кравчинского) и т. д. В связи с этим композиция сюжета в этих романах каждый раз выступает в своей индивидуальной, особой форме. Однако в самом общем виде ее можно все-таки свести к схеме: биография героя (детство, юность), идейное становление «*homo novus*» в русской действительности и изображение его идейно-нравственных исканий в пору общественной зрелости. И эта «схема» не была произвольной. Она всецело была подчинена задаче выражения «типологических» закономерностей содержания революционно-демократического романа.

Кроме того, можно утверждать, что на композицию этих романов оказывала явное влияние новаторская идея Чернышевского о структуре социальных «поясов»<sup>3</sup>. В данных произведениях непременно чередуется в той или иной сюжетной последовательности изображение пошлых людей, новых людей, высших людей и снов о прекрасном будущем. Однако, кроме этих четырех «поясов», в романах преемников Чернышевского выступает еще один «пояс» — народ, простолюдины. Комбинацией этих пяти «поясов» повествования авторы революционно-демократических романов также выражают идейно-эмоциональное осмысление жизни, заключенное в содержании рассматриваемых произведений.

По нашему мнению, в композиционной структуре революционно-демократического романа надо выделить еще один «пояс» — «пояс» автора. Речь идет о многочисленных отступлениях, характерных для повествовательной ткани русского политического романа. В них, в этих отступлениях, прямо звучал голос убеждений писателя, был открыто сформулирован «катехизис» его веры. Эта исповедальная публицистика органически «вписывалась» в романтические сюжеты о рыцарях революции. Она была своеобразным авторским комментарием к характерам и судьбам «мыслящих пролетариев», изображенных в этих романах. Данный элемент стиля в композиции революционно-демократического романа был рожден «автобиографическим» характером этого романа, идеологическим тождеством писателя и его героя, близостью их убеждений и судеб.

Теми же стилевыми поисками отмечена в революционно-демократическом романе и композиция образов главных героев. Интерес к идейному развитию демократов-разночинцев и их гражданским деяниям определил своеобразие этой композиции, тяготеющей к диалогу и сюжетным подробностям. Принципы предметной детализации, соотношение подробностей воспроизводимой дейст-

---

<sup>3</sup> См. А. В. Луначарский. Чернышевский как писатель. Собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1963, стр. 249.

вительности в этом романе разработали в своих художественных произведениях и теоретических трудах А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский, М. Е. Салтыков-Щедрин.

Рассматриваемые романы чрезвычайно насыщены диалогами, в которых сталкиваются самые различные воззрения на жизнь. В зависимости от степени характерности этого диалога он становился элементом стиля рассматриваемых романов или оставался нейтральным, безликим элементом формы этих произведений, не подчиненным художественной закономерности. В романах Чернышевского, Омулевского, Кравчинского эти диалоги, обладая характерностью, давали современникам яркое представление об идейной, интеллектуальной, нравственной жизни демократической интеллигенции 60—80-х годов. А в романах Флеровского эта стилевая тенденция была выражена гораздо слабее, неотчетливее.

Однако самым «стильным» элементом формы в революционно-демократических романах 60—80-х годов является сюжет. Он наиболее последовательно, целенаправленно служит выражению героико-романтического содержания. В рассматриваемых произведениях личность утверждается через общественное деяние, через показ ее активного участия в историческом процессе. Поэтому подробности действия, сюжетные детали приобретают огромный творческий «вес», обладают огромной художественной емкостью. Они становятся основным средством типизации характеров революционеров 60—80-х годов. Конструктивные принципы организации сюжета в этих романах, всецело подчиненные выражению героико-романтического пафоса, и придают, в основном, определенную стилевую окраску этим романам, позволяют говорить о наличии в них стилевой тенденции.

Художественная закономерность обнаруживает себя в характере сюжета этих романов, в соотношении коллизии и интриги в них, в выразительности последних. В данных произведениях отчетливо выступает определенная сюжетная структура, выполняющая задачу всестороннего утверждения характеров главных героев, обладающая большими экспрессивными возможностями.

Прежде всего в сюжете революционно-демократических романов заметной трансформации подвергается традиционная для русского классического романа так называемая ситуация «rendez-vous». Она присутствует почти во всех интересующих нас произведениях («Что делать?» Н. Г. Чернышевского, «Шаг за шагом» И. В. Омулевского, «На жизнь и смерть» В. В. Берви-Флеровского, «Василиса» Н. Арнольди, «Молодая Россия» Д. К. Гирса, «Андрей Кожухов» С. М. Степняка-Кравчинского и др.). Как и в дворянском романе, «личные» отношения героя и героини здесь, в революционном романе, также выступают в качестве своеобразного «симптома», проверки общественной силы и значимости изображаемых характеров. Однако при внешней общности сюжетной схемы объективно-познавательные итоги исследования характеров:

с помощью ситуации «rendez-vous» в этих романах оказываются разными.

Сюжеты романов Пушкина, Кюхельбекера, Марлинского, Лермонтова, Герцена были подчинены раскрытию идейного конфликта между прогрессивной дворянской интеллигенцией и консервативностью дворянской среды. И в целом в сюжетах своих романов эти писатели утверждали идейные и нравственные искания передовых кругов дворянства 20—40-х годов XIX века, раскрывали их глубокую внутреннюю неудовлетворенность состоянием русского общества. Но ситуации «rendez-vous», определившие во многом структуру этих сюжетов, по-своему снижали пафос утверждения героев данных произведений, обнаруживали их идейную слабость, раздвоенность, отвлеченность их интеллектуальных исканий. Любовные конфликты нравственно «разоружали» героев, превращали их в «голых королей».

В итоге, из двух, во многом не совпадавших пластов художественного «знания» о герое, и складывалось представление о передовом дворянстве 20—40-х годов, с его противоречивыми либерально-демократическими стремлениями.

Как известно, любовный конфликт играет огромную роль в раскрытии проблематики романов Тургенева 50—60-х годов. Ситуация «rendez-vous», организуя сюжет этих романов («Накануне», «Дворянское гнездо»), во многом способствует реалистическому отражению типических характеров передовой дворянской интеллигенции 50—60-х годов. Развитие любовной интриги при всем романтическом ореоле данной ситуации развенчивает, отрицает характеры либералов-интеллигентов, вскрывает мировоззренческую ущербность, слабость этих личностей. Любимые герои Тургенева, с их либерально-просветительскими идеалами, оказываются несостоятельными перед лицом истории в своих претензиях на руководящую идеологическую миссию в обществе. На дворянской почве Тургенев так и не смог утвердить искомого героя эпохи. Эта «правда жизни», выстраданная писателем, и определила беспрестижность личных «встреч» его избранных героев, лучших представителей дворянского общества.

Иную художественную функцию выполняет ситуация «rendez-vous» в революционно-демократическом романе 60—80-х годов. Ее задача — дать читателям представление о разночинце-демократе как об основной движущей силе исторического прогресса России. Ситуация «rendez-vous» выступает тут в форме так называемого «идейного романа». В ходе интриги прослеживается не столько развитие интимных отношений героя и героини, сколько их идейное сближение на почве передовых убеждений. Разночинец дан в этих романах как носитель революционно-демократической идеологии. Он обогащает героиню духовно, приобщает ее к революционному движению (Светлов — Прозорова, Скрипицын — Гербова, Борисов — Василиса, Кожухов — Репина). Действие углубляют диалоги возлюбленных. Герои исповедуются в своих

взглядах, убеждениях. Поэтому эти диалоги чрезвычайно насыщены социальной, политической и философской лексикой.

Обрисовка героя в этой ситуации в революционно-демократическом романе становится по существу исследованием характера, открывающим его причастность эпохе, народу, революции. Кульминация ситуации в этом романе — отказ обонх героев от лично-го счастья во имя возвышенных гражданских идеалов. Драматический исход предстает как апофеоз демократа, ибо утверждает этот тип в его социально-идеологических исканиях.

Можно утверждать, что в принципе история личных отношений героя и героини выступает во всех революционно-демократических романах как рахметовский вариант «русского человека на rendez-vous». При этом традиция Чернышевского, разумеется, несколько модифицируется. Порой она усложняется и драматизируется (Андрей — Таня), порой обретает мелодраматизм (Светлов — Жилинская, Борисов — Василиса), временами схематизируется (Скрипицын — Гербова). Но во всех случаях ситуация «rendez-vous» в этих произведениях выявляла высокую общественную миссию разночинцев-демократов и огромную нравственную силу личностей этого склада. Рыцари революции, уходившие от своих возлюбленных на «rendez-vous» с народом, в подполье, на смерть, исторически оказались куда более состоятельными, нежели «рыцари на час», герои дворянского романа.

Художественная закономерность стиля проявляется в революционно-демократическом романе в соотношении коллизии и интриги. Последняя явно вытесняется коллизией. Источник, фактор этого — новое содержание рассматриваемого романа, самым тесным образом связанное с характером разночинского этапа освободительного движения, с его объективно-историческими закономерностями. Расхождение либеральной и демократической тенденций, «монизм» мировоззрения мыслящих пролетариев», тесная связь духовных исканий «новых людей» с требованиями, чаяниями многомиллионного народа вызвали перемещение сферы интереса общества от передовой дворянской личности — идейного антагониста своей среды, к крестьянству — антагонисту «верхов». Вот эта новая направленность общественного сознания и обусловила поворот создателей демократических романов к прямому изображению конфликта «низов» и «верхов»: демократии, представляющей народ, и правительственных кругов. «Типические обстоятельства» эпохи 70—80-х годов непосредственно выступают в сюжетах романов «Шаг за шагом», «На жизнь и смерть», «Андрей Кожухов» и отодвигают в сторону нравственные и бытовые противоречия.

Так, например, необходимо отметить новаторские изобразительные возможности сюжета романа «Шаг за шагом» Оммулевского, соответствие этого сюжета гражданской проблематике произведения. В основу сюжета «Шаг за шагом» легла история активной деятельности в пореформенную эпоху кружка демократов пи-

саревского толка. Омудевский показал инициативные действия своих героев (Светлов, Ельников, Прозорова) на общественном приеме, отразил их конфликт с представителями имущих классов (Прозоров, Рябкова), с властями (генерал), запечатлел их связи с деятелями первого этапа освободительного движения (Жилинский, Варгунин), обрисовал их взаимоотношения с народными массами (мастеровые ельцинской фабрики).

Политический роман Берви-Флеровского «На жизнь и смерть» воспроизвел не только деяния революционного подполья 60-х годов, но и движение крестьянства. В этом отношении обращает на себя внимание расстановка главных героев в сюжете романа: революционер-идеолог Скрипицын, популяризаторы его учения, интеллигенты Испоти и Крапивин, народные вожаки Сергей Ланшак и Иван Андреянов.

В сюжете романа «Андрей Кожухов» прямо воссоздана эволюция революционного движения 70—80-х годов — от тактики «хождения в народ» с целью поднять массы на социалистическую революцию к тактике политической борьбы с самодержавием. Патетическое утверждение героической целеустремленности «подпольной России», апофеоз ее гражданского свободомыслия достигает особенно впечатляющей силы в изображении политической борьбы с самодержавием. По мере развития событий в «Андрее Кожухове» герои-революционеры все более и более обнаруживают стремление к свершению грандиозного исполнинского подвига. Это нарастание «безграничного рыцарства» борцов идет как бы по восходящей линии и достигает своего апогея в эпизоде покушения Кожухова на царя. В композиционной структуре сюжета «Андрея Кожухова» явно сказался общий замысел романа: отразить единорборство «подпольной России» с дворянской государственностью в соответствии с динамикой этого процесса в самой действительности 70-х годов. Отсюда сужающийся характер строения сюжета — повествование о «титанах» движения и их подвигах.

Коллизии революционно-демократического романа реалистически отразили соотношение передовых и реакционных сил эпохи («На жизнь и смерть», «Андрей Кожухов»). В них писатели-демократы правдиво воссоздали низкий уровень политического сознания крестьянства, антагонизм революционеров и либералов и союз последних с правящими классами. Эти коллизии свидетельствовали о том, что авторы данных произведений осознавали трагические перспективы развития революционного движения 60—80-х годов. Следовательно, сюжеты рассматриваемых романов глубоко, правдиво, эмоционально-впечатляюще отразили «раздвоенность» их идейного пафоса. Ситуация «rendez-vous», интриги этих романов дали облик «новых людей» в свете «правды идеала», а коллизии наряду с этим диалектически углубили, обогатили характеры «мыслящих пролетариев» и дали их в свете «правды жизни».

Было бы неправильным рассматривать это своеобразие структуры сюжета революционно-демократического романа как свидетельство «разрушения» романа данного идейного литературного течения. Напротив, данные принципы сюжетосложения во многом способствовали реалистическому отражению глубинных процессов, происходивших в недрах революционного движения. Авторы этих романов мужественно передали процесс «выстрадывания передовой теории», через который прошла русская демократия, прежде чем был выработан «монистический взгляд на историю». Такой аспект отражения действительности был доказательством не слабости, а идейной силы революционно-демократического романа. Если бы в течение 30 лет (60—80-е годы) его герои испытывались, проверялись бы только в ситуации «rendez-vous», то, несомненно, пафос передовых идеалов утратил бы свою значимость, притягательность, а носители этих идеалов — героические личности — представляли бы не великанами духа, а пигмеями. В диалектическом единстве этих двух «пластов» изображения героических характеров кроются истоки реализма и художественности революционно-демократического романа.

Итак, рассмотрение романов Чернышевского, Оммулевского, Берви-Флеровского, Гирса, Арнольди, Кравчинского и других как романов одного идейного течения дает возможность исследователю выявить художественную закономерность в отборе и сочетании элементов формы в этих произведениях. Особенности стилиевой тенденции этих романов определяются, как было показано, композицией этих произведений, а также принципами их сюжетосложения. Последние предвосхитили в каком-то плане сюжетную структуру романов следующего этапа освободительного движения: вытеснение интриги политической коллизией, наличие массовых сцен, изображающих революционные деяния, функциональное подчинение любовного конфликта задаче утверждения героических характеров и т. д. Художественное открытие личности «политического человека» в революционно-демократическом романе состоялось в первую очередь через раскрытие гражданских поступков, общественных деяний героя, то есть через сюжет. Поэтому сюжет в революционно-демократическом романе в основном и выразил эстетическую специфику данного жанра.

Р. Г. НАЗИРОВ

## ДОСТОЕВСКИЙ И РОМАНТИЗМ

В середине XIX столетия в России романтизм казался благородным покойником, давно почившим в роскошном саркофаге, который воздвигла ему критика. Социальность и реализм победили в литературе, и слово *романтический* приобрело оттенок иронического сожаления. Но, как сказал Гоголь, «в литературном мире нет смерти», и русский романтизм продолжал жить даже в недрах литературы критического реализма.

Нет, романтизм уже не существовал как литературное направление. Но его наследие, его традиции были живы в творчестве многих реалистов. Лирическая проза Тургенева, гражданская поэзия Некрасова, романы Достоевского различным образом и в разной степени связаны с романтизмом.

«Те или иные реалистические течения, возникшие в литературе после романтизма, могут развивать различные стороны или элементы романтизма, придавая им новое качество»<sup>1</sup>. Однако жизнь романтизма в последующем литературном процессе, пути «сохранения романтической энергии»<sup>2</sup> представляются далеко не ясными. Одним из интереснейших историко-литературных аспектов в этой области остается проблема «романтизм и Достоевский».

Настоящая статья представляет собой попытку сжатого обзора наиболее репрезентативных высказываний по этой проблеме — обзора, сопровождаемого кратким комментарием.

Когда искания молодого автора «Бедных людей» начали уводить его в сторону от «натуральной школы», В. Г. Белинский обрушился на недавнего любимца со всем пылом своего критического темперамента. В статье «Взгляд на русскую литературу

---

<sup>1</sup> А. Н. Соколов. К спорам о романтизме. «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 136.

<sup>2</sup> Там же.

1847 года» он писал о повести «Хозяйка»: «...автор хотел попытаться помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде и сильно натеревши все это лаком русской народности»<sup>3</sup>. В письме к П. В. Анненкову от 15 февраля 1848 года сказано прямо: «... помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши немного Гоголя...»<sup>4</sup>. Действительно, отпечаток сказочно-романтической фантастики «Страшной мести» лежит на «Хозяйке». Белинский явно дает понять, что повесть представляет собой рецидив романтического эпигонства.

Подобные мысли не высказывались более при жизни Достоевского в русской критике, если не считать странной рецензии графа Кушелева-Безбородко, где он назвал «Униженных и оскорбленных» — «превосходным сказочным романом». Но после смерти Достоевского начали раздаваться голоса критиков, ставивших под сомнение реалистический характер творчества писателя. С наибольшей определенностью сомнения высказал К. Ф. Головин (Орловский) в своей известной книге «Русский роман и русское общество» (1897 г.), где заявил: «Реалист он был только в психологическом смысле... В постановке всех своих сюжетов и многих из своих характеров Достоевский является... преемником романтизма, в особенности тех его представителей, которые любили рисовать ужасное». Самым романтическим произведением писателя Головин считал «Записки из Мертвого дома». Как известно, в целом книга Головина отличается весьма невысоким уровнем критической мысли. Однако многое из сказанного им суммировало «идеи времени», популярные сравнения искусства Достоевского со средневековой испанской живописью и готическим романом. Это были еще довольно поверхностные ассоциации, не достигшие уровня научного анализа. Так, А. Волинский называл художественную манеру Достоевского «чисто идеалистической», также сравнивая ее со средневековой религиозной живописью.

В 1921 году В. Б. Шкловский в «Летописи Дома Литераторов» поместил статью «Сюжет у Достоевского», где высказал мнение, что истоки творческого метода Достоевского следует искать в романтизме<sup>5</sup>. Это допущение поддержал Л. П. Гроссман, который показал прямую связь проблематики Достоевского с романтизмом. «Манфред, Арбенин или пушкинский Сильвио... являют различные варианты мрачного протестанта, могучего духа, демонической природы, сверхчеловека или титана — этого основного романтического типа, достигающего, быть может, высшего своего проявления в образе Раскольников»<sup>6</sup>.

Весьма значительны были исследования Л. П. Гроссмана в области сюжетосложения Достоевского. Связь его с западноевро-

<sup>3</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 351.

<sup>4</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 467.

<sup>5</sup> «Летопись Дома Литераторов», 20 декабря 1921, № 4, стр. 4—5.

<sup>6</sup> Л. П. Гроссман. Путь Достоевского. Л., 1924, стр. 52.



пейским авантюрным романом, который Л. П. Гроссман порой называет «романом-мелодрамой», означает живую близость с этим второстепенным ответвлением романтической прозы в эпоху победы критического реализма. Авантюрный роман, возникший еще на рубеже XVIII века, достиг расцвета в эпоху романтизма, но пережил это направление. Даже если влияние авантюрного романа на Достоевского несколько преувеличено, мы все же не вправе отрицать оригинальное использование великим писателем приемов этой традиции.

В 1936 году Роман Якобсон выдвинул уже совершенно категорическое утверждение, что проза Достоевского, подобно поэзии Бодлера, принадлежит по сути дела к литературе за поздального романтизма. Достоевский — романтик, затерянный в эпохе реализма<sup>7</sup>.

Андре Жид в своей книге «Достоевский (статьи и беседы)» (Париж, 1923) проводит довольно необычные параллели: он заявляет, что Достоевский, Фридрих Ницше, Роберт Браунинг и Уильям Блейк — «четыре звезды одного созвездия». Это не относится к области литературоведческого анализа, сочетание этих имен призвано продемонстрировать философскую и психологическую сложность творчества Достоевского.

Проблема порой отодвигалась на второй план, уступая место идеологическим спорам вокруг Достоевского. Но уже в 1959 году в советской науке поднимается вопрос о роли романтизма в творчестве Достоевского. Так, например, Г. Л. Абрамович в статье «О природе и характере реализма Достоевского» писал: «Во-первых, необходимо помнить о наличии в творениях Достоевского именно реакционно-романтических тенденций, которые проявились еще в «Хозяйке», а затем многообразно сказывались в ряде последующих произведений. Тут и отмечаемые исследователями Достоевского провиденциальные встречи в «Преступлении и наказании», и вторжение мистических картин и образов в художественную ткань «Братьев Карамазовых», и уже упомянутые нами религиозно-церковные проповеди в «Подростке» и «Братьях Карамазовых». Во-вторых, нельзя недооценивать и прогрессивно-романтических мотивов в творчестве Достоевского». К последним Г. Л. Абрамович относит сны о счастливом человечестве («Подросток», «Бесы», «Сон смешного человека») <sup>8</sup>. Г. Л. Абрамович затрагивает важнейший вопрос об элементах христианского романтизма в творчестве великого писателя — вопрос чрезвычайно важный, но слабо разрабатываемый нашей наукой.

В сборнике «Творчество Достоевского» Л. П. Гроссман подвел итоги своих многолетних трудов в статье «Достоевский-художник». Здесь говорится, что стиль Достоевского «наиболее близок к тому большому жанру позднего романтического романа,

<sup>7</sup> R. Jakobson. Na okraj lyrických basni Puškinových. «Vybrane spisy A. S. Puškina». Praha, 1936, str. 262.

<sup>8</sup> Сб. «Творчество Достоевского». М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 60.

который на реалистической базе создавали Виктор Гюго, Жорж Санд, молодой Бальзак, отчасти Эжен Сю». Достоевский «смело и свободно вырабатывал аналогичный синтез критического реализма и позднего романтизма. Его роман сочетает обе стихии»<sup>9</sup>. Исследователь выразил довольно распространенный среди наших ученых взгляд: творческий метод Достоевского — синтез реализма и романтизма.

Видимо, этот синтез имеет в виду и Г. М. Фридендер, говоря о повести «Двойник»: «В этой повести определилась та особенность реализма Достоевского, которой он сам придавал ... важнейшее значение, а именно — сочетание реализма с тяготением к изображению не простого и обыденного, а сложного, исключительного и даже «фантастического»<sup>10</sup>.

Сравнительно недавно свой вклад в разрешение этого вопроса внес американский профессор славистики из Брауновского университета Доналд Фэнджер, издавший в «Гарвард Юниверсити Пресс» книгу «Достоевский и романтический реализм. Исследование Достоевского в отношении к Бальзаку, Диккенсу и Гоголю» (1965 г.). В этой работе русский романист провозглашается представителем романтического реализма, созданного Бальзаком, Диккенсом и Гоголем, но включавшего в себя и ряд других имен: Стендаль, Гюго, Джозеф Конрад и т. д. Всех «этих визионеров и мифотворцев романа», как называет их Фэнджер, объединяет сознательное создание центрального мифа, общего для них всех — мифа великого современного города. По мнению автора, романтический реализм исторически предшествовал «нормативному» реализму середины века; романтические элементы ведут к символизму конца века, а реалистические — к эстетике Флобера и Толстого с их принципиальным отрицанием мифа и далее — к натурализму Золя и прочих<sup>11</sup>.

Гибридное понятие «романтического реализма» вряд ли может удовлетворить научное мышление: это упрощающий прием, игра в дефиниции, ничем не помогающая углублению наших представлений о реальной сложности литературного процесса. Но попытка американского слависта симптоматична — время требует нового осмысления истории литературных направлений XIX века, в частности нового осмысления взаимоотношений романтизма и реализма.

Не является особенно новым и плодотворным утверждение, что для молодого Достоевского романтическая школа имела столь же важное значение, как творчество Бальзака или физиологизм «натуральной школы». Первый период творчества Достоевского оз-

<sup>9</sup> Л. П. Гроссман. Достоевский-художник. В сб.: «Творчество Достоевского», стр. 414—415.

<sup>10</sup> Г. М. Фридендер. Реализм Достоевского. М., «Наука», 1964, стр. 72.

<sup>11</sup> D. Fanger. Dostoevsky and romantic realism. «A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol». Cambridge, Mass., 1965.

наменован чередованием реалистических и романтических исканий и постепенным слиянием этих двух тенденций его творчества в «Неточке Незвановой» и «Маленьком герое». Повесть 1849 года, написанная в столь характерной для Достоевского форме Ich-Erzählung, являет собой пример перехода: здесь романтическое мировосприятие принадлежит собственно героине, рассказывающей о своей жизни. Романтичность «Маленького героя» также мотивируется образом рассказчика. В «Униженных и оскорбленных» рассказчик — писатель Иван Петрович — тоже несет ответственность за сентиментально-романтическую манеру повествования, но здесь романтизм «прекрасного и высокого» сильно деградирует, образ рассказчика, по совершенно правильному суждению Добролюбова, представляет собой полнейшую неудачу. Момент перелома можно видеть в «Записках из подполья» (1864 г.), где рассказчик, язвительно осмевая тип наивно-плутватого романтика, сам по сути дела развивает своеобразную философию романтизма отчаяния. Это, если можно так выразиться, «циничный» романтизм, перегоревший в горниле общеевропейского разочарования середины века, разочарования, исторически связанного с революциями 1848 года и утратой иллюзий в сознании передовой интеллигенции. Подпольный человек — это переродившийся «мечтатель» раннего Достоевского, un romantique défroqué, но все же романтик; это первый «герой-идеолог» зрелого Достоевского. Повесть «Записки из подполья» — это правдивый самоанализ позднего романтика, своеобразного «предэкзистенциалиста». Но самообнажение романтика в литературном повествовании не есть в силу этого факта романтическое повествование. Реалистическое произведение Достоевского включает романтическое мышление героя-повествователя как подчиненный элемент: романтизм здесь принадлежит не автору, а герою. Правда, творчество великого русского романиста чрезвычайно субъективно, но природа его лиризма резко отлична от романтической (во всяком случае в традиционном понимании слова). Авторские симпатии, авторские идеи и чувства отдаются противоположным героям в пределах одного произведения, и в тех же «Записках из подполья» сквозь все самооправдания и софизмы рассказчика просвечивает величайшее сочувствие самого Достоевского к Лизе, его преклонение перед красотой этой простой человеческой души, сохраняющей чистоту, способность к мечте и поэзии в бездне социального падения.

«Преступление и наказание» было первоначально задумано тоже в форме повествования от лица героя, но этот первый вариант был Достоевским отвергнут, и он написал роман от лица «всезнающего автора». Это позволило писателю свободно переключаться от мира Раскольников к миру Свидригайлова и Сони Мармеладовой. Романтическая философия героя, его «наполеонизм», сталкивается с романтическим христианством Сони и «космическим» цинизмом Свидригайлова (будущая вечная жизнь в виде закоптелой деревенской бани с пауками по всем углам). Ес-

ли в духе концепции полифонического романа, развитой М. М. Бахтиным, признать, что в романе Достоевского нет ничего, кроме изолированных миров — сознаний, а все повествовательное обрамление иллюзорно, то все же само построение и соотношение этих миров определяется авторской интонацией, и воплощенная в конфликте драма идей — не просто «зеркало души» писателя, а по-новому объективная, идеологизированная картина современной Достоевскому действительности. Со своим презрением к узкому позитивизму писатель представлял себе всякого независимого человека как романтического мыслителя, однако сам он превышал романтическую точку зрения, изображая ситуацию такого мыслителя как объективно трагическую.

В больших романах Достоевского мир дается во множественных романтических восприятиях героев-антагонистов, но принцип организации этих восприятий является реалистическим. Писатель в своеобразно мистифицирующей, «идеологизированной» форме отражает объективные противоречия исторической действительности. Могут возразить, что это может быть с полным правом отнесено и к произведениям любого крупного писателя-романтика. Однако нельзя забывать, что романтик отражает действительность через свое собственное «преображающее» восприятие, тогда как Достоевский делает такое восприятие предметом художественного изображения. Его полифонизм — реалистический принцип изображения мира, преломленного через романтическое мировосприятие героев.

Таким образом, каждый идейно значимый образ в романах Достоевского является одновременно реалистическим и романтическим. Как подчеркивает Бахтин, о герое Достоевского нам буквально нечего сказать сверх того, что знает сам герой. Образ строится «без участия» автора, как это имеет место в исповедальной форме или эпистолярном романе. Герой сам сознает свою «отвлеченность», свой романтизм, ненавидит его, стремится вырваться из плена эстетизированного жизнечинительства и не может преодолеть этих уз. Совпадение действительной житейской ситуации романтического мыслителя и художественного выражения этой ситуации полнейшее. Однако романтическое сознание героев освещается извне контрастным светом разоблачения и иронии: Порфирий и Свидригайлов понимают и с разных позиций оценивают романтизм Раскольников, Кириллов видит слабость Ставрогина, а на другом полюсе романа «Бесы» должен был стоять архиерей Тихон с его догадкой, что Ставрогин не вынесет эстетического провала своего демонизма («убьет некрасивость», — смущенно шепчет Тихон). Романтический герой Достоевского освещен двойным светом, и в нем, в отличие от гофмановских героев, реальный и метафизический планы выступают в неразсторжимом единстве. Мы некритически сливаемся с Раскольниковым, как с романтическим героем, сопереживаем ему даже в сцене убийства — и мы же смотрим на него глазами других героев, критически оценивая его

как персонаж традиционно-реалистического романа. Двойственное авторское отношение к герою вызывает двойственность читательского восприятия.

Выше была сделана оговорка, что речь идет именно об идеях значимых образах. Действительно, у Достоевского можно встретить образы совершенно отвлеченные, как бы лишенные всякой художественной «плоти»: таковы, например, идеальный Маврикий Николаевич в «Бесах» или отец Паисий в «Братьях Карамазовых». Нам трудно понять, для чего они понадобились Достоевскому, настолько эти образы остаются не оправданными сюжетно и идеологически: большей частью они или дублируют идею иного персонажа, или противостоят ей как чисто условные фигуры с «обратным знаком». В то же время у Достоевского встречаются яркие социальные типы, такие же, как в большей части реалистических романов, типы, в которых жизнь воплотилась без идеологических осложнений: таковы содержательница притона Бубнова в «Униженных и оскорбленных», пьяница аМрмеладов в «Преступлении и наказании», капитан Лебядкин и Федька Каторжник в «Бесах», Ламберт в «Подростке», Федор Павлович Карамазов и Смердяков в «Братьях Карамазовых». Здесь преобладают второстепенные фигуры, но даже и те из них, которые играют в действии важную роль, сами все же не являются носителями идеи, трагическими мыслителями (лакей Смердяков — двойник Ивана Карамазова). Зато они наделены социальной характеристикой и необычайной реалистической убедительностью: это реальные типы. Итак, мы видим, что центральные герои романов Достоевского обрамляются, с одной стороны, отвлеченными, условными фигурами — идеограммами, а с другой — полнокровными социальными типами, лишенными, однако, собственной идеи и не участвующими в разрешении великой мысли.

Что касается героев-идеологов, то их мы только с очень большой натяжкой можем охарактеризовать как типические образы. В самом деле, ни Раскольников, ни князь Мышкин, ни Рогожин, ни Ставрогин, ни Кириллов, ни Иван Карамазов не являются типическими образами, они скорее исключительны, во многом фантастичны. Эти образы строятся на сочетании характерной, типичной жизненной ситуации с отвлеченной идеей, причем эта идея также рассматривается Достоевским как типическая, но извлекается им из идейной атмосферы эпохи безотносительно к ее конкретным проявлениям. Раскольников — деклассированный дворянин, бедняк, «мыслящий пролетарий» (термин употреблен здесь в том смысле, который ему придавали в русской публицистике середины прошлого века), недоучившийся студент, испытывающий на себе всю тяжесть нового, капиталистического развития и остро сознающий свою индивидуальность, свою обособленность от окружающих. Эта ситуация в высшей степени типична для России того времени. Однако Раскольников как «кандидат в Наполеоны», как философ свободы, переходящий от метафизического осмысле-

ния истории непосредственно к действиям, — образ исключительный, связанный с романтическими героями типа Карла Моора или даже Сбогара. Идея о «праве на преступление», о неприложимости этических критериев к сильным личностям была незаконной дочерью гегельянства, произвольным, вульгаризаторским выводом из гегелевской формулы: «Право всемирного духа превышает всех частных прав». На этой идее основывался Луи Бонапарт в своих спекуляциях по поводу цезаризма («История Юлия Цезаря», русский перевод — 1865 год), стремясь оправдать свою политическую беспринципность, ложь и двурушничество. Соединение типичной ситуации русского «мыслящего пролетария» с наполеоновской идеей в ее вульгарно-гегельянской трактовке — это парадокс. Образ Раскольникова представляется нам парадоксальным, как и другие крупнейшие образы романов Достоевского.

Парадокс — один из важнейших общих принципов творчества великого писателя. В этом Г. М. Фридендер видит одну из линий преемственности между Гоголем и Достоевским. «Недаром наиболее общей, универсальной формой изображения современной ему крепостнической действительности для Гоголя-реалиста стала форма анекдота, «необыкновенного происшествия», «совершенно невероятного события», то есть форма своеобразного художественного парадокса»<sup>12</sup>. По мысли Г. М. Фридендера, Достоевский считает задачей писателя-реалиста выявление противоречий в «странных фактах» действительности. «Эту-то внутреннюю противоречивость, эстетическую и нравственную парадоксальность фактов самой обыденной, каждодневной, будничной действительности своей эпохи и стремился в первую очередь подчеркнуть Достоевский, говоря об особом характере своего реализма, определившемся уже в 40-е годы»<sup>13</sup>.

Универсальное значение парадокса в искусстве Достоевского несомненно. Философия его героев представляет собой бунт против академического, традиционно логического мышления. Первая часть «Записок из подполья» содержит парадокс о свободе воли и мировой необходимости: рассказчик «Записок» не утверждает, что последней не существует — он «всего-навсего» не желает ей подчиняться, поскольку необходимость лично унижает его. Стиль его изобилует парадоксами («дважды два четыре — это уже не жизнь, а начало смерти»). Но ничуть не меньше подпольного парадоксалиста любит парадоксы и сам автор. А чего стоит хотя бы бунт Ивана Карамазова: «Не бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почитительнейше возвращаю». Писатель видит всю русскую действительность в одних парадоксах: гуманист убивает старух, семинаристы проповедуют атеизм (из письма к А. Майкову от 15 мая 1869 года из Флоренции), ребенок лезет в ростовщики, русский мужик режет другого мужика с молитвой

<sup>12</sup> Г. М. Фридендер. Реализм Достоевского, стр. 74.

<sup>13</sup> Там же, стр. 80.

на устах, и женщина выбрасывается из окна на мостовую, прижимая к груди образ богородицы...

В поведении героев его романов преобладает парадоксальная реакция: в критические моменты они поступают совершенно неожиданным образом, как бы вопреки здравому смыслу. Первым эту особенность отметил И. С. Тургенев (в передаче С. Л. Толстого): «Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблен, у него бьется сердце, когда он сердится, он краснеет и т. д. Это все общие места. А у Достоевского все делается наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться... А Достоевский скажет наоборот: человек покраснел и остался на месте. Это будет обратное общее место. Это дешевое средство прослыть остроумным писателем»<sup>14</sup>.

Тургенев несправедлив: парадоксальная реакция в романах Достоевского — не дешевый трюк, а принципиально важный прием, содержательно обусловленный противоречием между ситуацией героя и владеющей им «новой идеей». Таково поведение Раскольникова во время эпизода с опоенной девочкой на Конногвардейском бульваре: внезапно от защиты ее он переходит к циничному безразличию — не все ли равно, если принять фатум статистического детерминизма, если признать неизбежность превращения девочки в проститутку? Такова сцена заушения Ставрогина в «Бесах», когда герой хватает Шатова за плечи (естественная реакция), но тотчас отдергивает руки и скрещивает их за спиной. «Обратное общее место»? Но мы чувствуем за этой парадоксальной реакцией важную причину, какую-то идею колоссальной важности. Позже мы узнаем, что эта идея — испытание души добровольными «бременами». Оказывается, парадоксальная реакция Ставрогина имела глубокий внутренний смысл.

Почти все важнейшие образы Достоевского парадоксальны по существу: интеллектуальный убийца Раскольников исходит из принципов индивидуалистического гуманизма, Соня Мармеладова приобретает в своем пестром профессиональном наряде обманчивые черты христианской великомученицы (скажем, Марии Египетской), князь Мышкин в промежутке между двумя безднами безумия проявляет поистине неслыханную мудрость и прозорливость, а далее идут «трагическая куртизанка» (по выражению Л. П. Гроссмана) Настасья Филипповна, «нетерпеливые нищие», философствующий ростовщик и т. д. Важнейшие характеры у Достоевского не типичны, а парадоксальны, но они с тем большею выразительностью доносят до читателя типические явления духовной жизни — «идеи времени», по терминологии Достоевского.

Можно, пожалуй, утверждать, что Достоевский, не создав типических образов людей своего времени, компенсировал этот пробел созданием типических образов идей. Недаром стали нарицательными и вошли в литературный обиход выражения: «под-

<sup>14</sup> С. Л. Толстой. Очерки былого. Тула, 1965, стр. 335.

полье», «свидригайловщина», «шигалевщина», «карамазовщина», «смердяковщина». За каждым из этих слов встает **определенный** образ, и у этих выражений нет синонимов. Идея-чувство, опираясь на реалистические мотивированный (отрывом от родной почвы, социальным вырождением, незаконным рождением, космополитическим воспитанием и т. п.) характер, приобретает поразительную наглядность и убедительность. В целом, принципом построения образа у Достоевского служит парадокс.

Исключительные, парадоксальные герои его романов помещены в точно документированную среду. Не раз уже говорилось о том, что газетные заголовки, которые лихорадочно просматривает Раскольников, ища репортаж о своем преступлении, полностью соответствуют содержанию петербургских газет лета 1865 года, а желтая вода в желтом стакане, которой отпаивают Раскольникова в части, объясняется скандальным состоянием петербургского водопровода. Экзистенциалисты акцентируют так называемые «предельные ситуации», в которые Достоевский ставил своих героев. Но все эти исключительные положения отнюдь не составляли исключения в жизни русского интеллигента XIX века: нищета, голод, унижение личности, алкоголизм с «идеиной подкладкой», увлечение азартными играми, разврат и даже преступление не были столь уж исключительными явлениями в эпоху, породившую эротическую «гастрономию» Дружинина, процесс Сухово-Кобылина, тюремные злоключения Аполлона Григорьева, голодную юность Некрасова, оргии Писемского, публичное оскорбление подвыпившими офицерами жены Чернышевского, сцену на железнодорожном вокзале между Писаревым и Гарднером и т. д. Нет, Достоевский не выдумывал искусственно драматических ситуаций, он повседневно их наблюдал. Исключительны эти положения не по своему объективному значению, а лишь благодаря ударам и толчкам сенсационного сюжета. По сути дела изображаемые Достоевским обстоятельства русской жизни являются типическими.

Обобщая сказанное выше, можно утверждать, что Достоевский изображал исключительные характеры в типических ситуациях, создавая реалистические образы романтических мыслителей и организуя их «самовыражающиеся» сознания в полифоническое целое. Реалистическое саморазвитие характеров отсутствует в мире Достоевского, характеры жестко предопределены образующей их идеей, писатель творит с твердой установкой на трагический финал и многократно перестраивает план романа, прежде чем написать первую строку. Даже если согласиться с мнением историков философии, считающих Достоевского романтическим философом наряду с Киреевским, Хомяковым, Аксаковым и позднее Владимиром Соловьевым<sup>15</sup>, то это еще отнюдь не означает, что художественное мышление Достоевского было романтическим. Разве

<sup>15</sup> См. П. Гайденко и Ю. Бородай. Философия буржуазного иррационализма и современная эстетика. В кн.: «О современной буржуазной эстетике». М., «Искусство», 1963.



философия Тургенева была столь уж определенно материалистической? Разве романтичнее из философов прошлого столетия Шопенгауэр со всем его мрачным обаянием столкнул Льва Толстого с пути реализма? В этих весьма различных случаях сказался свойственный великому искусству примат художественного мышления над научно-философским. И Достоевский, впоенный диковинными и порой даже ядовитыми зельями романтизма от Анны Радклиф до Виктора Гюго, сумел их слить с освежающим ключом великого реалистического искусства.

Парадоксальные, исключительные, романтически возвышенные или демонические образы его героев «с фантастической силой» вырастают из будничной действительности, выступают как ее порождение, борются с этой действительностью, гибнут в борьбе, но и в поражении своем утверждают ценность земной, человеческой жизни, которая оказывается вновь и вновь достойна этой борьбы.

Провиденциальные встречи в «Преступлении и наказании», мистические картины и образы в «Братьях Карамазовых», о которых говорит Г. Л. Абрамович («О природе и характере реализма Достоевского»), равно как и повышенная сюжетная роль роковых совпадений, отмечавшаяся многими исследователями, широко развитая «поэтика тайны» (построение сюжета как «системы тайн» по определению Ф. И. Евнина) и романтическая исключительность образов — все это свидетельствует о прямой связи искусства Достоевского с романтизмом. В то же время картина мира, создаваемая писателем, правдиво отражает современную ему действительность, передает ее катастрофический, переломный характер и указывает в качестве высшего критерия ценности личности на стихийный гуманизм народных масс. Кризис индивидуалистического гуманизма буржуазной эры, глубоко осознанный Достоевским и нашедший художественное выражение в созданных им трагедиях одиноких мыслителей, в парадоксальных образах «гуманистов-преступников», вел писателя к идее воссоединения личности и народа — идее, которая была одновременно и философским выводом, и художественным решением. Тем самым Достоевский преодолевал романтическое мировоззрение и развивал на новой исторической почве идеи «Цыган» и «Бориса Годунова». Его преклонение перед Пушкиным, его трактовка образа Алеко подтверждают нашу мысль: при всей колоссальной удаленности творчества Достоевского от гения Пушкина, романист следовал за великим национальным поэтом в решении важнейших задач русской жизни и русского искусства.

Реализм Достоевского с полнотой, несвойственной ни одному из его современников, творчески использует и преобразует идеи, темы, образы и художественные приемы западноевропейского и русского романтизма. Это сыграло величайшую положительную роль в дальнейшем развитии русской литературы и в принципе подготовило известное горьковское положение о слиянии реализма и романтизма в современной литературе.

Н. Ф. БЕЛЬЧИКОВ

**«ЗОЛОТОЙ ВЕК»  
В ПРЕДСТАВЛЕНИИ  
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

Проблема «золотого века» как антитезы существующему несправедливому общественному строю, обрекающему человека на страдания, многократно приковывала к себе внимание Ф. М. Достоевского как писателя и как мыслителя.

На разных этапах жизни и творчества писателя она получала своеобразные интерпретации. В 40-е годы, когда Достоевский входил в кружок Белинского, он мог услышать об этих идеях из уст великого критика. Временное единомыслие Достоевского с Белинским в те годы прочно установлено в историографии<sup>1</sup> и обосновано воспоминаниями современников. Так, П. В. Анненков, внимательно наблюдавший за идейной и бытовой жизнью кружка Белинского, отмечал: «...довольно долгое время взгляды и созерцание их (Достоевского и Белинского. — Н. Б.) были одинаковы»<sup>2</sup>.

Достоевский в 1873 году, припоминая эту пору близости с Белинским, писал: «Я застал его страстным социалистом, и он прямо начал со мной с атеизма»<sup>3</sup>. Писатель, по его словам, стал единомышленником критика: «Я страстно принял тогда все учение его»<sup>4</sup>. По мнению В. Я. Кирпотина, Достоевский тогда «жадно усваивал устные поучения великого критика. Прямые высказывания о революции, о социализме, об атеизме явились логическим завершением предшествующих раздумий начинающего писателя. Достоевский стал *на какой-то срок, пусть и не очень долгий*, последовательным учеником, сознательным сторонником Белинского»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> См. В. Я. Кирпотин. Ф. М. Достоевский. Творческий путь. М., Гослитиздат, 1960, стр. 174.

<sup>2</sup> П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1960, стр. 284.

<sup>3</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. пр., т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1928, стр. 8.

<sup>4</sup> Там же, стр. 10.

<sup>5</sup> В. Я. Кирпотин. Ф. М. Достоевский, стр. 172—173.

Зная сомнения и колебания Достоевского, учитывая сложность и противоречивость его взглядов, трудно поверить, чтобы он так бездумно и без внутреннего сопротивления принял учение Белинского. Однако, несомненно, он мог слышать высказывания Белинского о «золотом веке». Критик, подвергая беспощадному суду тогдашний политический и социальный строй, призывал к коренному переустройству мира на новых началах гуманизма и свободы. Идея «золотого века», как возможный этап обновления жизни человека, была ему близка. Он писал об этом В. П. Боткину в 1841 году и в статьях тех лет.

Можно предположить, что социальные условия 40-х годов и личный опыт юного писателя пробудили в нем жажду переустройства тогдашнего уклада, тяготы которого он уже испытал, а страстные беседы с Белинским сливались в сознании писателя с мечтами Жорж Санд и утопических социалистов о «золотом веке». Санд, повесть которой «Ускок» произвела неотразимое впечатление на Достоевского, когда ему было 16 лет, на всю жизнь поразила его, как «одна из ясновидящих предчувственниц... более счастливого будущего, ожидающего человечество, в достижение идеалов которого она бодро и великодушно верила всю жизнь» («Дневник писателя», 1876 г., июнь)<sup>6</sup>.

У Фурье, Сен-Симона и Кабэ, чьими идеями была насыщена атмосфера кружка Петрашевского, с которым сблизился после разрыва с Белинским автор «Бедных людей», он мог прочесть такие волнующие слова в формулировке Сен-Симона о «золотом веке»: «Золотой век человеческого рода не позади, а впереди нас: он заключается в совершенстве социального строя; наши отцы не видели его; наши дети когда-нибудь его постигнут; нам надлежит проложить его путь»<sup>7</sup>.

Существенно, что Достоевский стал разделять оптимистическую концепцию этой идеи, основанной на вере в прогресс и могучие творческие силы человечества.

Достоевский в фельетонах 1847 года создал образ «мечтателя», охваченного жадной деятельностью до «неудержимого нетерпения», но неимеющего условий для «лучшей и полезной деятельности». Психологическую трагедию такого мечтателя рисует молодой писатель, но он не раскрывает мира идей, которые вдохновляют мечтателя 40-х годов. Возможно, что николаевская реакция не позволила ему осветить эту сторону. Но мечта о лучшей жизни, о смене удушливой общественной обстановки стала неизменно присущей мировоззрению Достоевского, как и многих передовых людей той эпохи. Ближайший пример тому восторженный возглас И. И. Панаева, который во введении к своему «Русскому фельетонисту» (1845 г.) высказался так: «Да проникнутся сердца наши верованием в великий и мудрый закон прогресса. Золотой

<sup>6</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. пр., т. 11, стр. 314—315.

<sup>7</sup> Цит. по кн.: П. С. Фендель. Сен-Симон. Л., 1925, стр. 43; ср. стр. 81.

век, который слепое предание отыскивало в прошлом, — впереди нас»<sup>8</sup>.

Любопытно еще и то, что Достоевский в дальнейшем не ограничивался абстрактной трактовкой этой идеи, как было в 40-е годы, а, дополняя ее, привносил в понимание ее новые черты, внушаемые временем. Он явно уточнял представление о «золотом веке» более конкретными моментами, проясняющими общественно-политические позиции автора в тот или иной период.

Эпоха 60-х годов вновь пробудила мечту о «золотом веке» в Достоевском. Пережив на каторге глубокий идейный кризис, писатель, как установлено в научной литературе, многое пересмотрел в своих взглядах. Так, он отказался от революции, как от пути освобождения угнетенных и обездоленных. Но он сохранил гуманизм, хотя и осмысливал его в ином плане, чем в 40-е годы. Народ стал предметом его поклонения, любовь к которому он принес с собой на каторгу, сохранив ее и теперь. Этот демократический в своей основе гуманизм помог Достоевскому, изнемогавшему на каторге от собственных испытаний, разглядеть страдания и гибель народных сил по вине самодержавия. В «Записках из Мертвого дома» (1862 г.) он, как живой свидетель народного горя, писал: «И сколько в этих стенах (Мертвого дома. — Н. Б.) погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром! Ведь надо уже все сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват? То-то, кто виноват»<sup>9</sup>.

Гуманизм «требовал» улучшения действительности, а каторга подрезала крылья вере в революцию. Отсюда противоречия в поисках Достоевским средств и путей избавления от социального разлада в религии, а в то же время и отказ от некоторых идей социализма.

Герою «Записок из подполья» (1864 г.) — эгоисту, мучителю, «показывающему кукиш хрустальному дворцу будущего», бывший петрашевец Достоевский передоверил полемику с Белинским и Чернышевским, внушил осмеяние юношеских верований, насмешки над фаланстером фурьеристов, сомнения в приходе «золотого века».

Достоевский, отвергая веру Чернышевского в прекрасное будущее социалистического общества, ослаблял силу своего гуманизма. Эта публицистическая трактовка будущего счастья отразила слабую, ущербную сторону взглядов писателя. Надежда на

---

<sup>8</sup> Здесь явная переключка с Сен-Симоном: «Золотой век, который слепое предание относило до сих пор к прошлому, находится впереди нас», — писал Сен-Симон (Сен-Симон. Избр. соч., т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1948, стр. 273).

<sup>9</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. пр., т. 2, стр. 559.

счастливый удел в будущем не иссякла, хотя потускнела и кристаллизировалась в наивный помысел нравственного усовершенствования через обращение к богу и народу, в смиренном «духе» которого надо подчерпнуть особые нравственные качества. Такая «хрестьянская точка зрения» (определение Л. Толстого) на духовное перерождение людей снижала критический пафос «Записок» и остроту обличений писателя.

Несколько отвлеченно, но верно о внутреннем драматизме раздумий Достоевского этой поры писал В. Комарович: «Вера в «прекрасного» человека и в счастливый удел на земле стала неизмеримо труднее теперь, чем была прежде»<sup>10</sup>.

«Идеи меняются, сердце остается одно», — так определил тогдашнее свое настроение Достоевский в письме к Аполлону Майкову из Семипалатинска 18 января 1856 года<sup>11</sup>. Пусть понимание идеала у Достоевского изменилось, но «сердце» и вера в человека остались нетронутыми. Не все сжег писатель из того, чему поклонялся. Он не отрекся от гуманистических идеалов, хотя приверженность к ним поколебалась. Достоевский переносит внимание с внешней стороны вопроса на внутреннее состояние людей. И еще: в трактовку проблемы он вводит активное человеческое начало как источник и фактор создания «золотого века».

В письме к жене ссыльного декабриста П. Е. Анненковой от 18 октября 1855 года есть строки, приоткрывающие раздумья писателя в этом плане: «Прекрасные души... — писал там Достоевский, — должны быть счастливы, несчастны только злые. Мне кажется, что счастье в светлом взгляде на жизнь и безупречности сердца, а не во внешнем»<sup>12</sup>. Очевидно, Достоевский не мог примириться с таким счастьем, что заложено в каждой прекрасной душе. Он тяготел к всеобщему счастью. Эта идея не покидает писателя и позднее.

В черновых материалах к роману «Преступление и наказание» (1865—1866 гг.) он записывает в форме размышления Раскольникова свою мечту о коллективном счастье.

«О, зачем не все в счастье? Картина золотого века. Она уже носится в умах и сердцах. Как ей не настать — и проч.»<sup>13</sup>. Эта возвышенная мечта тотчас же перебивается реальностью: «...какое право имею я, я, подлый убийца, желать счастья людям и мечтать о Золотом веке. Я хочу иметь на это право»<sup>14</sup>. Так рассуждает Раскольников. По первоначальному замыслу носителем идей «золотого века» Достоевский избрал его. Этот обнищавший юноша, слепо поверивший в свое высокое призвание, блуждая по на-

<sup>10</sup> В. Комарович. «Мировая гармония» Достоевского. «Атеней», 1924—1925, № 1—2, стр. 121.

<sup>11</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1. Л., 1928, стр. 165.

<sup>12</sup> Там же, стр. 162.

<sup>13</sup> Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М., «Наука», 1970, стр. 500.

<sup>14</sup> Там же.

бережным Петербурга, погружался в думы о всеобщем счастье. Но доминирующие черты, придаваемые писателем образу Раскольникова, именно непомерная гордость, надменность, «самоуверенность в безвинности», презрение и ненависть к людям<sup>15</sup>, бредовая идея сверхчеловека, побудили Достоевского, развенчивая ложную идею о праве на чужую жизнь, обуявшую Раскольникова, показать утрату им права мечтать о «золотом веке».

Ценно, что Достоевский не утерял убеждения: мечта эта и в новое время стала достоянием масс, и в этом он видит залог того, что она «сбудется. Однако картины «золотого века» как справедливого строя в этом романе Достоевский не нарисовал. Она чужда была бы сознанию «сверхчеловека» Раскольникова. Художественное преломление этой идеи мы находим в последующих романах Достоевского 70-х годов.

Идее «золотого века» Достоевский уделил внимание сначала в «Исповеди Ставрогина» (1872 г.), текст которой стал известен только в советские годы, в 1928 году, затем в романе «Подросток» (1874 г.) и в рассказе «Сон смешного человека» («Дневник писателя», 1877 г., апрель). Первоначальный текст исповеди Ставрогина писатель обогатил яркими художественными деталями. В рассказе «Сон смешного человека» он существенно переработал тему сна, дополнив ее картиной трагедии, крушения счастья людей. Ф. И. Евнин обратил внимание на этот замечательный пейзаж «золотого века» в описании исповеди Ставрогина, но отметил, что в «Сне смешного человека» социалистические мотивы в этом описании уже отсутствуют<sup>16</sup>. С этим трудно согласиться, ибо основная тенденция — преодоление мирового зла и картина счастливого мира — пронизывает пейзаж вполне отчетливо. Другое дело, что здесь пейзаж менее расцвечен художественными подробностями, чем в романе или в рассказе.

Приведем здесь текст из романа «Подросток», как наиболее показательный для нашей цели и более удобный для анализа (хотя и с некоторыми незначительными сокращениями, не лишаящими пейзаж убедительности). Версиров рассказывает подростку (своему сыну): «Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видел так. В Дрездене, в галерее есть картина Клода Лоррена, по каталогу «Асис и Галатее», я же называл ее всегда «Золотым веком», сам не знаю почему... Эта картина мне приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быль... Уголок греческого Архипелага... голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце — словом не передашь. Так запомнило свою колыбель европейское человечество. Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и роднились с

<sup>15</sup> Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание, стр. 550, 562.

<sup>16</sup> См. Ф. И. Евнин. Роман «Бесы». В сб.: «Творчество Ф. М. Достоевского». М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 264.

людьми». После сцен из мифологии Достоевский рисует земной рай. «О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи наполнялись их песнями и веселыми криками; великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей... Чудный сон, высокое заблуждение человечества! Золотой век — мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не захотят жить и не могут даже умереть! И все это ощущение я как будто прожил в этом сне... все это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, буквально омоченные слезами. Помню, что я был рад. Ощущение счастья, еще мне неизвестного, прошло сквозь все сердце мое даже до боли; это была всечеловеческая любовь!»<sup>17</sup>.

Смысл сна значителен. «Золотой век» в прошлом — прообраз и залог «золотого века» в будущем. Это синтез античности и современной культуры. Эллада — колыбель человечества, родина «золотого века» человечества. Борьба за возвращение утраченного рая — непреложная задача исторического развития. Путь этот тернист, он усеян крестами распятых пророков. Эллада предстает как реалистический миф, чуждый мистицизма и суеверий. В отличие от Тургенева, который в «Нимфах» (1878 г.), воссоздавая образ Эллады, населяет ее нимфами и веселым паном, исчезающим перед видением Христа, Достоевский воскрешает и живописует природу и человека реальными красками. Рассказ Версилова заканчивается словами, четко определяющими сущность и атмосферу «золотого века»: «Это была всечеловеческая любовь!». Мотив, который в дальнейшем зазвучит более мощно и приобретет конкретно-историческую наполненность в публицистическом жанре.

\* \* \*

Философия «фантастического» рассказа «Сон смешного человека» сложна, противоречива и многогранна. Сосредоточимся на тех моментах, которые выражают идеи «золотого века». Здесь опять греческий архипелаг и реальная действительность, «как у нас», но «казалось, всюду сияло каким-то праздником, и великим, святым и достигнутым, наконец, торжеством... я увидел и узнал людей счастливой земли этой... вся земля здесь была повсюду одним и тем же раем... они трудились лишь немного и слегка. У них была любовь и рождались дети... не было ссор и не было ревности... У них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и непрерывное единение с Целым вселенной; у них не было

---

<sup>17</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. пр., т. 8, стр. 392—393.

веры, зато было твердое знание... Эти счастливые люди славили природу, землю, море, леса. Они любили слагать песни друг о друге...»<sup>18</sup>.

Ф. И. Евнин находит, что изображение рая в «Сне» приобрело «резко выраженные христианские и антипросветительские черты»<sup>19</sup>. Христианские мотивы звучат не так явно, как антипросветительские. Но для правильного понимания последних надо учесть, что это полемика с идеями революционной демократии. Полемизируя, герой рассказа выступает явно как сторонник «высшего знания», отличного от «нашей науки». Он просветитель, только пропагандист другого учения.

Действительно, у людей «золотого века» в «Сне» знание их «восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле... они не стремились к познанию жизни... Но знание их было глубже и выше, чем у нашей науки»<sup>20</sup>.

Но чудесный рай был потерян. Прекрасные люди пребывали такими до тех пор, пока «не имели нашей науки», которая «ищет объяснить, что такое жизнь». Исчез рай, утрачено счастье. Люди «научились лгать... родилось сладострастие... брызнула первая кровь... Началась борьба за разъединение. Когда они стали злы, то начали говорить о братстве и гуманности... Когда они стали преступны, то изобрели справедливость... настроили храмов и стали молиться своей же идее... явилось рабство... Заблуждаясь, они превозносили науки: «...у нас есть наука, — говорили они, — и через нее мы отыщем вновь истину... Знание выше чувства, сознание жизни выше жизни. Наука для нас премудрость...» А в итоге «на их лицах появилось страдание, и эти люди провозгласили, что страдание есть красота, ибо в страдании есть мысль»<sup>21</sup>.

Такова потрясающая трагедия социальной утопии Достоевского. Писатель явно противопоставлял этот рай социальному строю современного мира и осуждал последний. Однако он не указывал никакого исторически осуществимого пути, кроме субъективного намерения героя бороться за утраченное счастье.

Большинство исследователей на этом останавливались в своем анализе и умалчивали, что герой повести не покидал надежды на достижение потерянного рая. Герой преисполнен мечтой об этом: «...я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле... Я видел истину... и живой образ ее наполнил душу мою навеки... Но как устроить рай — я не знаю»<sup>22</sup>. Таким образом, «золотой век» оторван от реального исторического процесса и в этом варианте в повести «Сон смешного человека». Общество людей в «Сне смешного человека» свободно от государственности, от гнета

<sup>18</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. пр., т. 12, стр. 115—117.

<sup>19</sup> Ф. И. Евнин. Роман «Бесы», стр. 264.

<sup>20</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. пр., т. 12, стр. 116.

<sup>21</sup> Там же, стр. 119—121.

<sup>22</sup> Там же, стр. 122.



общественных отношений, от оков церковности и ферулы авторитета. Оно как бы вне времени и обстоятельств. Его создание — чудо, не зависящее от прогресса или от исторического процесса.

А наряду с этим Достоевский провозглашает совсем утопический абстрактный постулат: «...в один бы день, в один бы час — все бы сразу устроилось! Главное — люби других, как себя, вот, что главное... тотчас найдешь, как устроиться»<sup>23</sup>. Таково бессилие мысли писателя: нравственное самоусовершенствование вместо реального плана борьбы, — это знал Достоевский, будучи петрашевцем, — уводит явно от земного бытия, от исторической действительности. Но Достоевский окрылен мутью о рае для всех.

На этом не прекратились раздумья Достоевского о «вековечных вопросах», напротив, в последующем творчестве они приобрели новые оттенки, новые варианты.

В романе «Братья Карамазовы» (1879—1880 гг.) писатель, «проговорился», что человека не успокаивают обещания и упования на загробную гармонию, что он вынужден искать «из-за любви к человечеству» справедливого государственного и социального строя на земле.

Не могли реакционеры простить ему и проповеди идеалов всечеловечности и всемирного счастья, которых желает русский человек, как и призыв к всемирному братскому единству, горячо высказанный Достоевским и в знаменитой речи о Пушкине (1880 г.).

Достоевский и теперь явно мучается сомнениями в правильности своих прогнозов и до конца не может изжить колебаний в истинности своих представлений о «золотом веке», хотя и свято верил в мечту о всеобщем счастье. «Все герои больших романов Достоевского, — пишет В. Комарович, — наделены этой мечтой, — все, как бы ни разнились они между собой в других отношениях»<sup>24</sup>. В идейном облике Кириллова («Бесы») гуманизм переходит в безбожие, идеал «счастливого и прекрасного человечества» приводит к религиозному отрицанию, богоборчеству героя. Иван Карамазов жажду «мировой гармонии» в итоге спора и тяжбы с богом превращает в безбожный гуманизм, схожий с французскими социальными утопиями 40-х годов.

Достоевский ищет земные корни для обоснования «земного рая» и обращается к историческому пути человечества.

Теперь он провозглашает мысль, что период обособления людей, который переживает сейчас мир, закончится и сменится эпохой единения. «Повсеместно ныне ум человеческий начинает смешливо не понимать, что личное обеспечение лица состоит не в личном, уединенном его усилии, а в людской общей целостности.

<sup>23</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. пр., т. 12, стр. 122.

<sup>24</sup> В. Комарович. «Мировая гармония» Достоевского, стр. 134.

Но непременно будет так, что придет срок и сему страшному уединению, и поймут все разом, как неестественно отделились один от другого», — читаем в романе «Братья Карамазовы»<sup>25</sup>.

Достоевский высказал уверенность, что народы смогут преодолеть обособленность и соединиться во всечеловеческий союз.

Писатель верил в особое предназначение русского народа в осуществлении «золотого века» на земле. Исповедуя веру в историческое назначение русского народа, он писал в «Дневнике писателя» (1877 г., апрель): «Мы первые объявим миру, что не через подавление личностей иноплеменных нам национальностей хотим мы достигнуть собственного преуспевания, а, напротив, видим его лишь в свободнейшем и в самостоятельном развитии всех других наций и в братском единстве с ними, восполняясь одна другою, прививая к себе их органические особенности и уделяя им от себя ветви для прививки, сообщаясь с ними душою и духом, участь у них и уча их и так до тех пор, когда человечество, восполняясь мировым общением народов до всеобщего единства, как великое и великолепное древо, осенит собою счастливую землю!»<sup>26</sup>.

Таков аспект «золотого века», уже тесно связанный с историческим путем развития человечества: гармоническое сочетание всех народов на основе свободы, равенства и братства, на основе взаимного восполнения, пока человечество в вечном мире не обретет доступную ему духовную полноту.

Еще ярче этот конкретно-исторический момент нашел отражение в речи о Пушкине. Здесь писатель провозгласил, что «назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное... русскому скитальцу необходимо именно всемирное счастье, чтоб успокоиться». Путь для достижения рисовался сугубо утопический: «...наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей»<sup>27</sup>. Это было не научное предвидение, а светлая мечта утописта-мыслителя.

Вместе с тем писатель не отрывает своей мечты от наследия прошлого, от прелестной и лучезарной Эллады. Свой прогноз счастливого будущего он объединял также с верой в живительную силу освободительных традиций «старых камней Европы».

Отвлеченность трактовки проблемы не мешала Достоевскому осложнять ее побочными линиями социальных раздумий. Так, в черновых материалах к роману «Преступление и наказание» и в романах «Подросток» и «Братья Карамазовы» он вкладывает в уста своих героев мысль о городах Запада как носителях многовековой культуры, камни в которых «все еще вопиют доселе» о наследии всечеловеческой культуры. И эта идея, как и проблемы России и Запада, также волновала писателя, когда он осмысли-

<sup>25</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. пр., т. 9, стр. 299.

<sup>26</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. пр., т. 12, стр. 102.

<sup>27</sup> Там же, стр. 389.

вал покорившую его воображение идею социального рая на земле.

Идея «золотого века» как одна из основных была пронесена Достоевским через все его творчество. Трактовка ее менялась, но основной аспект ее — гуманизм и всечеловечность (термин Достоевского) оставался неизменным. От туманных и неясных мечтаний 40-х годов, от робких исканий молодого мечтателя, Достоевский, пройдя в 70-е годы этап художественного воплощения картин золотого рая, обратился затем к публицистической трактовке «золотого века» как результата деятельности людей и народов, могущих построить свой будущий мир братства и равенства на основе всечеловеческой культуры.

Много в размышлениях Достоевского о «золотом веке» абстрактного, спорного, противоречивого и субъективного и неприемлемого для нас, но высокий моральный пафос осуждения им социальной неправды своего века, непоколебимая вера в будущий «золотой век», созданный творческими силами людей, и бесконечная любовь к человеку, выраженная в живых картинах, увлекают до сего времени читателя.

М. П. АЛЕКСЕЕВ

ОБ ОДНОМ ЭПИГРАФЕ  
У ДОСТОЕВСКОГО

К напечатанной в журнале «Эпоха» (1865, № 2) сатирической повести «Необыкновенное событие или пассаж в Пассаже» о чиновнике, которого проглотил крокодил, выставленный для всеобщего обозрения в петербургском «Пассаже», Ф. М. Достоевский поставил следующий эпиграф:

Ohé, Lambert? Où ets Lambert?  
As tu vu Lambert?

Источник этой цитаты, сколько знаем, указан не был, а ее смысл также не получил еще надлежащего разъяснения. В комментарии к указанной повести в последнем «Собрании сочинений» Достоевского И. З. Серман заметил по этому поводу: «Шутливым эпиграфом к своей повести о «необыкновенном событии» Достоевский взял выражение, которое, вероятно, услышал в августе 1863 года в Париже, где оно в то время было широко распространено. Происхождение этой фразы, как и смысл ее, нам неизвестно. Позднее, в романе «Подросток», этими словами дразнят одно из персонажей — Ламбера»<sup>1</sup>.

Трудно сказать с уверенностью, в Париже ли, во время своего кратковременного пребывания в этом городе во второй половине августа 1863 года<sup>2</sup> Достоевский мог услышать это восклицание о Ламбере. В большом словаре П. Лярусса, действительно, указано, что этот «диковинный возглас» (*cri bizarre*) слышался по всему Парижу около 15 августа 1863 года, но происхождение его, объяснявшееся различным образом, на самом деле неизвестно»<sup>3</sup>. Тем не менее, по согласному свидетельству большинства ис-

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, 1956, стр. 601—602.

<sup>2</sup> Леонид Гроссман. Жизнь и труды Достоевского. Биография в датах и документах. М.—Л., «Советский писатель», 1935, стр. 125.

<sup>3</sup> P. Larousse. Grand Dictionnaire Universel du XIX s., t. XI. Paris, s. a., p. 1282.

точников, восклицание-вопросание о Ламберте стало популярно в Париже лишь год спустя. В «Дневнике» Э. Гонкура в записи от 20 августа 1864 года мы читаем: «В настоящий момент в Париже наблюдается настоящая эпидемия идиотских возгласов, таких, как «Эй! Ламбер!»<sup>4</sup>, которая вызывает даже необходимость полицейских постановлений»<sup>4</sup>. Широкая популярность возгласа-крика о Ламбере дала Гонкуру повод весьма пессимистически, без всякого снисхождения отозваться о своих современниках-соотечественниках: в дальнейших строках той же записи Гонкур говорит о «конвульсиях глупости», типичных для Франции в последние годы; по его мнению, французский народ, склонный к крайностям, близок к тому, чтобы стать «вовсе слабоумным»; он отличается приверженностью к всякого рода «механическим рефренам», словесной эпилепсии и т. д. В примечании комментатора к приведенной цитате дневника разъяснено, что «Ламбер — это мифический персонаж, в 1864—1865 годах созданный денди парижских бульваров; у них стало модным, обращаясь к кому-либо, спрашивать громким голосом: «Видел ли ты Ламбера?»<sup>5</sup>.

Роже Александр в своем известном «Музее разговора» поместил целое исследование об этом восклицании, усматривая в нем любопытный пример «таких слов, которые своей поражающей популярностью обязаны своей никчемностью»<sup>6</sup>. «Многие из нас, — пишет Александр далее, — вспоминают ту отвратительную песенку, которая внезапно громко прозвучала в летнюю жару 15 августа 1864 года и широко распространилась по всей Франции от одного конца до другого. Эта песенка порхала из уст в уста во всех местах публичных сборищ, — на площадях, бульварах, в театрах и в особенности на вокзалах и в поездах железной дороги». Этот выкрик имел «редкую привилегию веселить все лица», но первоначально никто ничего не понимал в нем, ни те, кто его произносили, ни те, кто его слушали. В обращении среди публики находились «более или менее правдоподобные истории» о том, как возник этот популярный возглас. Р. Александру удалось собрать различные варианты анекдотических рассказов об исчезающем Ламбере, и он приводит выдержки из этих рассказов, изложенных в фельетонах различных парижских газет («Petit Journal», «Pays» и др.) 1864 года. Это позволяет ему, прежде всего, установить, что возглас возник не в 1863, а именно в 1864 году; Р. Александру представляется даже, что он в состоянии установить точную дату его рождения: 15 августа, — на том основании, что в это время

<sup>4</sup> E. et J. de Goncourt. Journal. Mémoires de la vie littéraire, t. II. Paris, 1956, p. 73. (Приведенная запись и все размышления, вызванные возгласом о Ламбере, отсутствуют во всех русских изданиях «Дневника» бр. Гонкуров, вплоть до новейшего, наиболее полного, вышедшего в двух томах в Москве в 1964 году).

<sup>5</sup> Ibid., t. II, p. 73.

<sup>6</sup> R. Alexandre. Le Musée de la conversation. «Répertoire de citations françaises, dictons modernes, curiosités littéraires, historiques et anecdotes», 2-me éd. Paris, 1892, pp. 194—197.

появилась парижская песенка «He! Lambert» — слова Бомена (Beaumaine), исполнявшаяся Александром Леграном на мелодию «Красавицы-польки» («La Belle Polonaise»). Песенка эта тотчас же зазвучала в различных кабаре и кафешантанах. Приводим в переводе начальные куплеты этой песни:

Он для меня больше, чем брат,  
Вот уже пятнадцать лет, как я его знаю:  
Он ночевал у моего отца,  
Это я его кормила!  
У него голубые глаза и открытый нрав,  
Он всегда плохо одет!  
Прошло уже третье воскресенье,  
Как я его не видела!

Эй! Ламбер!

Не видели ли вы Ламбера  
На вокзале железной дороги?  
Нет, мы его не видели...

Ламбер? (5 раз)

Утонул ли он в море?  
Потерялся ли он в пустыне?  
Что видел Ламбер?

Ламбер! (4 раза) и т. д.

Третий куплет этой песенки намекает на происшествие, о котором писали тогда в газетах и по поводу которого она, вероятно, и была сложена. Ночью 9 июля 1864 года некая женщина, присутствовавшая на экзерцициях пиротехнической школы в г. Венсенне, неподалеку от Парижа, вызвавших большое скопление публики, потеряла своего мужа Ламбера. Она всюду громко звала его, протискиваясь сквозь толпу, а любители глупых шуток, подражая ее безнадежным и отчаянным крикам, повторяли во всех тонах: «He! Lambert! As tu vu Lambert?» Рассказывали много других анекдотов, свидетельствует Р. Александр, добавляя, однако, что он считает излишним воспроизводить их, поскольку все они восходят, по-видимому, к только что изложенному, и что сочинители песенок не преминули воспользоваться нелепым возгласом, применяя его ко всевозможным забавным ситуациям. «Мы насчитали, кроме цитированной выше песни, до восьми других произведений на ту же тему», — утверждает тот же Р. Александр. Цитируемые им газеты подтверждают почти мгновенно вспыхнувшую популярность этих песенок и ставшего благодаря им модного возгласа, который слышался всюду со всевозможными интонациями.

Специальные разыскания о происхождении и распространении этого возгласа произвел еще раз Роже Ланжерон<sup>7</sup>. Он перелистал множество газетных листов, пересмотрел многочисленные мемуарные свидетельства и пришел к заключению, что первая вспышка необычайной известности странного выкрика пришлось на 15 августа, в праздничный день в честь французского императора (Наполеона III), широко отмечавшийся по всей Франции с особой пышностью. Газета «Petit Journal» в номере от 17 август-

<sup>7</sup> R. Langeron. He! Lambert. «Le Figaro», février 19. 1957.

та 1864 года, описывая эти празднества, упоминала, что в толпах гуляющих по парижским улицам не раз можно было слышать вопрошания о таинственном Ламбере, сопровождаемые всякими междометиями и веселым смехом. В тот же день газета «Маяк Луары» («Le Phare de la Loire») со своей стороны свидетельствовала, что крик «Эй, Ламбер!» слышался в одном из тех поездов, которые получили ироническое прозвание «поездов удовольствия» (*trains de plaisir*), они шли очень медленно, и плата за проезд в них установлена была очень низкая; газета рассказывает, что в одном из таких поездов некоему человеку, окликавшему Ламбера, хором вторила вся поездная бригада на всем протяжении пути: разумеется, прибавляла та же газета, о Ламбере осведомлялись у начальников вокзалов, «и они смеялись, если были остроумными людьми. Тем не менее, один из них рассердился, ответил резко, вызвав этим возмущение публики». «Маленькая газета» («Le Petit Journal») в номере от 18 августа 1864 года свою первую страницу посвятила торжеству песенки о Ламбере Бомена, столь неожиданно получившей повсеместную популярность. В газете «Charivari» от 19 августа того же года помещено уже было целое рассуждение по этому поводу. Газета спрашивала: «Является ли Ламбер баснословным персонажем? Мифической личностью? Политическим символом? Абстракцией?» — и свидетельствовала, что «многие видят в нем намек то на Бисмарка, то на прусского короля, то на папу римского или, по меньшей мере, на кардинала Антонелли... Но все эти домыслы,— писала далее газета,— чистейшее заблуждение! Достаточно спросить об этом тех, кто пользуется этим модным выкриком: за ним, очевидно, не скрывается никакой идеи и не стоит какой-либо образ».

К возгласу о Ламбере обратились и художники. Та же «Charivari» в номере от 23 августа, возвращаясь к спору, опубликовала посвященную ему карикатуру. На рисунке, названном «He! Lambert!», изображена женская фигура, символизирующая Францию, согбенную под станком туаза, который она несет на своей спине<sup>8</sup>. Надпись, стоящая под рисунком, гласит: «Бедная Франция! Она стала еще ниже!». Отметим, кстати, что эта карикатура (художник Cham) представляет полную аналогию той записи дневника Э. Гонкура, которая уже приведена была выше.

Не могли не коснуться возгласа о Ламбере как своего рода злобы дня также толстые французские журналы. Действительно, ему уделил внимание Э. Форкад в «Двухнедельной хронике» «Revue des Deux Mondes». Автор говорит здесь, в частности, о французском народе, который любит развлечения и забавы и кичится тем, что его называют остроумным; этому народу, по мнению журналиста, за последнее время предоставляют слишком мало поводов для веселья; и вот «толпа, влекомая безмерной шуткой (*une immense facétie*), в опьянении кричит в «поездах удоволь-

<sup>8</sup> Имеется в виду антропометр — станок для измерения человеческого роста; *туаза* — старинная французская мера длины.

ствия» (*trains de plaisir*) и на публичных празднествах: «Видел ли ты Ламбера? (*As tu vu Lambert?*)»<sup>9</sup>.

Распространенность этого возгласа, по крайней мере в Париже, становилась своего рода общественным бедствием, поскольку он нарушал порядок в публичных местах и способствовал проявлению буйного общего веселья различных сборищ. На это обратила свое внимание даже полиция, а один из парижских префектов, по имени Буателль, издал даже «настоятельное предупреждение», поводом которого явился возглас «Эй, Ламбер!». В этом предупреждении, между прочим, говорилось: «Префект полиции доводит до сведения публики, что в интересах безопасности движения на железных дорогах, как во внутренних помещениях вокзалов, так и в поездах, находящихся в пути, надлежит воздерживаться от каких-либо криков или возгласов (*auspns cris ou clameurs*), шум которых мог бы препятствовать службе и в особенности передаче сигналов. Лица, которые нарушат таким образом порядок, будут преследоваться за несоблюдение распоряжений по закону от 15 июля 1845 г. о полиции на железных дорогах». Приведя это характерное полицейское объявление, Р. Ланжерон в указанной статье отмечает, что по отношению к возгласу о Ламбере оно оказалось бессильным: возглас еще долгое время слышался в устах парижан; даже смена режимов не уничтожила во Франции популярного крика: он слышался и в императорском, и в республиканском Париже. «Еще в 1890 году — все свидетельства об этом совпадают — студенты Третьей республики приставали друг к другу с добросердечной и не имевшей никакой задней мысли фразой: «Как живешь? Видел ли ты Ламбера?» (*«Comment vas-tu? As-tu vu Lambert?»*).

Приведенные справки могут нам разъяснить, почему интересующая нас фраза превратилась в эпиграф повести Достоевского «Необыкновенное событие» 1865 года. Едва ли Достоевский слышал ее во время пребывания в Париже в 1863 году, так как почти все свидетельства о ней датируют ее появление в устах серединой августа 1864 года. С другой стороны, чтобы услышать или узнать эту фразу, Достоевскому вовсе не требовалось ездить в Париж: он мог прочесть этот возглас и толки о его происхождении в любой французской газете того времени.

Длительная популярность разнообразных восклицаний о Ламбере объясняет нам, в свою очередь, почему они надолго запомнились также и Достоевскому. Французская фраза о Ламбере введена Достоевским в текст романа «Подросток», среди персонажей которого не случайно действует законченный подлец, окруженный «золотой молодежью», по имени Ламберт, навеянный Достоевскому героем парижских песенок. Имя Альберт, или *Lambert*, появляется в записных тетрадах Достоевского в 1869 году в связи с замыслом «Жития великого грешника». Через несколько

<sup>9</sup> E. Forcade. *Chronique de la quinzaine*. «Revue des Deux Mondes», 1864, t. 53, p. 242. («Хроника» помечена 31 августа).



лет, в февральских записях 1874 года Ламберт переносится из «Жития» в черновые наброски к «Подростку» — «с тою же ролью: кошунствующего и развратного мальчика»<sup>10</sup>. Над романом «Подросток» писатель работал с февраля 1874 года по ноябрь 1875 года. В дошедших до нас многочисленных черновых вариантах текста романа Достоевский многократно засвидетельствовал, какое важное, почти символическое значение придавал он роли соблазителя «подростка» — Ламберту с его шайкой шантажистов. Напомним, например, 5-ю главу III части в окончательном тексте романа. Здесь есть такая сцена. «Ламберт вышел из-за ширм:

— Вот три желтых бумажки, три рубля, и больше ничего до самого вторника, и не сметь... не то...

Le grand dadais так и вырвал у него деньги.

— ...Петя, ехать! — крикнул он товарищу и затем вдруг, подняв две бумажки вверх и махая ими и в упор смотря на Ламберта, завопил из всей силы:

— Ohé, Lambert! où est Lambert, as-tu vu Lambert?

— Не сметь, не сметь! — завопил и Ламберт в ужаснейшем гневe».

И далее:

«Я тебе говорю, это — все ужаснейшая шушеха, — не унимался Ламберт. — Верись: этот высокий, мерзкий, мучил меня, три дня тому, в хорошем обществе. Стоит передо мной и кричит: «Ohé, Lambert!» В хорошем обществе! Все смеются и знают, что это, чтоб я денег дал — можешь представить...» И снова через несколько страниц: «Вдруг, в это мгновение, с улицы раздался крик и сильные удары пальцами к нам в окно... Это был выведенный Андреев. «Ohé, Lambert! Où est Lambert? As-tu vu Lambert?» — раздался дикий крик его с улицы...» и т. д.<sup>11</sup>

Восклицания о Ламбере играют роль не только у Достоевского. Однажды их воспроизвел и И. С. Тургенев в очерке «Казнь Тропмана» (1870 г.). В главе IV, описывая парижскую толпу на площади перед Рокетской тюрьмой, Тургенев заметил: «Впереди, из-за грузно шевелившейся и напиравшей толпы вырывались восклицания, вроде «Ohé! Troppann! Ohé, Lambert!»<sup>12</sup>

Современники Достоевского и Тургенева не нуждались в пояснениях, кто такой Ламберт и почему его имя произносится с прибавлением к нему различных восклицательных междометий. В наших изданиях их сочинений такие пояснения необходимы; для составления их могут оказаться пригодными также свидетельства, собранные в настоящей статье.

<sup>10</sup> А. С. Долинин. В творческой лаборатории Достоевского (история создания романа «Подросток»). Л., 1947, стр. 9, 12—13, 47.

<sup>11</sup> Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 8, стр. 475—476, 484, 485; комментарий к указанным местам отсутствует.

<sup>12</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV. М.—Л., «Наука», 1967, стр. 153.

В. Б. КАТАЕВ

## О ПРОТОТИПЕ ЧЕХОВСКОГО АРХИЕРЕЯ

Читая рассказ «Архиерей», один из последних шедевров Чехова, нельзя не заметить особую, двойную тональность этой вещи. Чехов изображает в рассказе последние дни своего героя — на этот раз человека, облеченного архиерейским саном, и делает это, как всегда, объективно, подходя к определенному явлению жизни как исследователь. Но, отмечая всегдашнюю объективность, сдержанность, «холодность» чеховского повествования, читатель «Архиерея» всегда чувствует лиричность, личный тон, задушевность рассказа.

Многое в этой субъективной окрашенности объясняется биографическими моментами. Чехов пишет о человеке, в положении которого находился по существу сам. Его герой — человек из низов, достигший, казалось бы, всего, о чем мог когда-то мечтать, — умирает. Это человек, призванный быть учителем жизни и сам бьющийся над ее неразрешенными противоречиями и загадками; это и человек, вознесенный своим положением над другими и так нуждающийся в обыкновенном человеческом общении...

Рассказ, напечатанный в 1902 году, Чехов начал писать в 1899 году (см. письмо к В. С. Миролюбову от 6 декабря 1899 года — 28; 277, 278)<sup>1</sup>. В 1903 году он писал О. Л. Книппер: «Когда зашла речь о продаже Марксу моих сочинений (это было именно в 1899 году. — В. К.), то у меня не было ни гроша медного, я был должен Суворину, издавался премерзко, а главное, собирался умирать, и хотел привести свои дела хотя бы в кое-какой порядок» (20; 14—15) (курсив мой. — В. К.).

Одиночество («Одинокому весь мир пустыня»), предчувствие близкой смерти, множество посетителей и в то же время отсут-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по: А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем. М., ГИХЛ, 1944—1951.

ствие возможности с кем-нибудь поговорить откровенно — такие мотивы наполняют ялтинские письма этого периода. Они же господствуют и в «Архиерее». (Подобными настроениями в сильной степени Чехов был охвачен еще раз в 1899 году, когда у него появились кровотечения из легких и в то же время умирал его брат. Тогда Чеховым была написана «Скучная история»; видимо, не случайно перекликаются ситуации, изображенные в этих двух произведениях. Замысел «Архиерея», по словам Чехова, был давний, может быть, одного времени со «Скучной историей».)

Следовательно, Чехову не нужно было выдумывать психологию своего героя, но, разумеется, было много иных, помимо автобиографических, источников для деталей и подробностей рассказа. В связи с этим и поднимался не раз вопрос о прототипе главного героя «Архиерея».

В литературе (М. П. Чехов<sup>2</sup>, С. Н. Шукин<sup>3</sup>) указывались в качестве прототипа чеховского архиерея архиерей Сергей — С. А. Петров, который в свою бытность студентом-филологом Московского университета познакомился с семьей Чехова и затем состоял с ним в переписке, и епископ Таврический Михаил — известный в свое время церковный публицист М. Грибановский. Б. К. Зайцев, рассмотревший этот вопрос, более правдоподобной фигурой считает Михаила Грибановского<sup>4</sup>. И. А. Бунин, горячий поклонник «Архиерея», не раз, разумеется, говоривший о нем с Чеховым, сообщал (эти слова приводит в своей книге Зайцев): «В «Архиерее» он слил черты одного таврического архиерея со своими собственными, а для матери взял Евгению Яковлевну». В Московском Доме-музее Чехова хранится поразившая однажды Чехова фотография, на которой сняты епископ Михаил со своей матерью. Однако биография М. Грибановского не соответствует одной из определяющих черт чеховского архиерея — «низкому» происхождению: сам он был сыном богатого настоятеля собора<sup>5</sup>.

Никем не отмечен еще один возможный источник подробностей и деталей в «Архиерее» — дневники и автобиографические записки епископа Порфирия; Чехов читал их как раз в этот период. Записки эти, вышедшие в Петербурге в 1894—1896 годах под названием «Книга бытия моего», рисуют интересный образ Порфирия Успенского — ученого монаха, этнографа, археолога, ориенталиста первой половины XIX века. Чехов с сочувствием цитирует в письме к Суворину филиппику Порфирия против постоянных армий: «Постоянные армии во время мирное суть саранча, поедающая хлеб народный и оставляющая зловоние в обществе, а во время войны — это искусственные боевые машины, которые

<sup>2</sup> См. М. П. Чехов. Антон Чехов и его сюжеты. М., 1923, стр. 46—47.

<sup>3</sup> См. С. Н. Шукин. Из воспоминаний об А. П. Чехове. «Русская мысль», 1911, кн. X, стр. 135.

<sup>4</sup> См. Борис Зайцев. Чехов. Литературная биография. Нью-Йорк, 1954, стр. 257—258.

<sup>5</sup> См. Михаил (Грибановский). Над евангелием. Полтава, 1911, стр. 3.

когда разовьются, — прощай свобода, безопасность и слава народная!.. Это — незаконные защитники несправедливых и пристрастных законов, преимущества и тиранства» (28; 67). Кроме этого, Порфирий, писавший свои записки в основном в 40-е годы, выступал против бюрократии, наиболее уродливых форм крепостного права, против народной темноты, хотя в то же время оставался убежденным монархистом.

Обращает на себя внимание совпадение во многих чертах облика чеховского героя архиерея Петра с тем, что писал о себе Порфирий.

Порфирий родился в семье псаломщика, впоследствии же стал епископом. Учился в семинарии, в академии, был учителем греческого языка в духовном училище, рано, в 34 года стал ректором Херсонской семинарии (ср. у Чехова: «Преосвященному медленно, вяло вспоминалась семинария, академия. Года три он был учителем греческого языка в семинарии...»). Когда ему было 32 года, его сделали ректором семинарии...»). Затем Порфирий, как и Петр, был настоятелем русской церкви за границей, совершил поездку по средиземноморскому побережью<sup>6</sup>.

Порфирий, подобно Петру, — ученый монах; напряженная умственная работа подорвала его здоровье. В «Архиерее» важная роль принадлежит эпизодам, связанным с матерью Петра и его племянницей Катей; они подчеркивают одиночество, тяжесть жизни главного героя. Его старуха-мать когда-то «возила и его, и братьев, и сестер к родственникам, которых считала богатыми», и теперь он для матери, хлопотушей уже о внучке, прежде всего не сын, а лишь богатый родственник, к которому «и привезла вот Катю». В книге Порфирия узнаем, что мать его живет с внучкой, его племянницей: «Когда вспоминал я о своей беднейшей матери и о сестре с ее Маргашею... тогда мысль о потоке слез их, о голодной нищете их, как острый камень, падала на мое сердце» (ч. 3, стр. 138).

Подобно Петру, раздраженному мелкостью монастырской жизни, отсутствием чего-либо интересного для него в монастыре, Порфирий, когда его было удаляли в монастырь, писал: «Я в числе пустынного братства! Но что мне делать там? Петь, читать, звонить? Нет, тесно мне будет там... Люблю я уединенную келию и молиться в ней о мире всего мира; но из этой келии желаю... обоготаться всесторонним ведением, видеть и, если можно, укрощать волны житейского моря, служить человечеству своими, даже своими страданиями» (ч. 3, стр. 124, 125).

Петра, когда он был за границей, тянуло на родину, а когда он вернулся, его поразило убожество жизни, забитость людей. «За границей преосвященный, должно быть, отвык от русской жизни,

---

<sup>6</sup> См. Порфирий (Успенский). Книга бытия моего, чч. 1—4. СПб., 1894—1896, ч. 1, стр. V—VIII (далее ссылки в тексте даются по этому изданию).

она была нелегка для него; народ казался ему грубым, женщины-просительницы скучными и глупыми, семинаристы и их учителя необразованными, порой дикими... Не мог он никак привыкнуть и к страху, какой он, сам, того не желая, возбуждал в людях, несмотря на свой тихий, скромный нрав. Все люди в этой губернии, когда он глядел на них, казались ему маленькими, испуганными, виноватыми» (9, 424). Ср. у Порфирия: «Десять дней я был в пути. Что же видел? Угрюмое небо, серые степи, туманы, грязь... баранов и людей в их шкурах... Где, как у нас, найдешь людей с вечным испугом на лице?.. Впрочем, родина мила, какова бы ни была» (ч. 4, стр. 204, 207).

Много и других совпадений, вплоть до деталей. «Книга бытия моего»: «В зловонной лавре я задохнусь...»; «Архиерей»: «Кажется, жизнь бы отдал, только бы... не чувствовать этого тяжелого монастырского запаха». «Архиерей»: «Любовь его к церковным службам, духовенству, к звону колоколов была у него глубокой, врожденной, нескоренимой»; «Книга бытия моего»: «Я в годы отрочества своего любил наряжать сестер диаконами, служить с ними обедню... В юности у меня была большая охота ходить с матерью в монастыри...»

Таким образом, «Книгу бытия моего» Порфирия Успенского можно считать одним из источников, вошедших в творческое сознание Чехова в период работы над «Архиереем»; моменты психологии Петра, связанные именно с его архиерейским положением, навеяны помимо других источников и этой книгой.

В. Я. ЛИНКОВ

**ПОВЕСТЬ А. П. ЧЕХОВА «ДУЭЛЬ»  
И РУССКИЙ СОЦИАЛЬНО-  
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

**1**

Состояние литературоведческой науки о Чехове отличается сейчас некоторой неопределенностью, связанной с тем, что старые общие концепции творчества писателя уже не удовлетворяют, а новые еще не сложились.

Как правило, авторы, пишущие о русском или мировом реализме как процессе, обходят творчество Чехова. Хотя, с другой стороны, широко признается как у нас, так и за рубежом влияние Чехова на мировую литературу, и его право быть в ряду классиков русской и мировой литературы никем не оспаривается. Складывается двусмысленное положение: когда говорят только о Чехове — он великий писатель, когда говорят о русском реализме как о процессе, то обходятся без Чехова. Об этом существенном недостатке нашего литературоведения писал Б. И. Бурсов: «У нас есть неплохие, даже хорошие работы о Чехове, но ни одна из них по-настоящему не дает ответа на вопрос о месте Чехова в истории русского реализма — не дает по той простой причине, что чеховский реализм не поставлен в связь с реализмом Тургенева, Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина»<sup>1</sup>.

На наш взгляд, сейчас нет еще возможности установить полностью связь Чехова с литературным процессом XIX века, так как многие его произведения еще не получили убедительного истолкования и их место в творческой эволюции писателя не выяснено. Наиболее эффективным нам представляется путь тщательного и по возможности полного анализа одного произведения в историко-ли-

<sup>1</sup> «Проблемы реализма русской литературы XIX века». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 13.

тературной перспективе определенной линии развития русской литературы. И в этом отношении «Дуэль» открывает самые широкие возможности.

Дело в том, что проблемы этого чрезвычайно значительного произведения, занимающего исключительное место во всем творчестве писателя, могут быть уяснены только при рассмотрении их на фоне традиций русского социально-психологического романа: Пушкина, Лермонтова, Тургенева и Гончарова. И нигде так отчетливо, нигде так явственно не видно главных, кардинальных особенностей реализма Чехова, его отличия от реализма предшественников и в то же время связей с ним, как в «Дуэли». Читая «Дуэль», мы не просто можем вспомнить романы названных писателей, но мы не можем их не вспомнить, поскольку они прямо и неоднократно упоминаются героями повести.

## 2

«В «Дуэли» мы обнаруживаем попытку нарисовать общественный тип. Лаевский, по замыслу автора, должен был олицетворять дряблость современного поколения. При обрисовке его повторены приемы прежних романистов. Герой характеризуется с трех сторон: 1) отношением к женщине, 2) судом посторонних, изображающих хор, 3) контрастом с фон-Кореном. В романе видна тенденция показать сходство Лаевского с Рудиними, Бельтовыми, Онегиними, Обломовыми»<sup>2</sup>. Так воспринимал «Дуэль» современник Чехова — критик К. Головин. Здесь все характерно: и верно замеченные внешние черты сходства «Дуэли» с романами Пушкина, Тургенева, Гончарова и Герцена, и восприятие повести как романа, и полное непонимание истинного замысла писателя.

Рассмотрим последовательно те «три стороны», с которых, по мнению К. Головина «характеризуется главный герой».

В романе «онегинского типа» герой всегда стремится завоевать любовь героини и ситуация как бы создается на глазах читателя.

В «Дуэли», напротив, действие начинается в ситуации давно сложившейся, а все помыслы главного героя — Лаевского направлены на то, чтобы избавиться от своей любовницы, то есть развитие повести идет как бы в обратном направлении.

Суд посторонних, изображающих хор, — это совершенно верно замеченная особенность «Дуэли», которая соткана в значительной мере из множества различных мнений персонажей. С другой стороны, и в романе «онегинского типа» совершается непрерывный суд над лицом<sup>3</sup>. Но суд там и здесь выступает в совершенно различных качествах.

<sup>2</sup> И. П. Лысков. А. П. Чехов в понимании критики. М., 1905, стр. 59.

<sup>3</sup> Л. В. Пумпянский. Романы Тургенева и роман «Накануне». И. С. Тургенев. Собр. соч., т. 6. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1929, стр. 9.

Лаевский — персонаж, о котором в повести высказано наибольшее число мнений. Самые серьезные обвинения в его адрес высказываются фон-Кореном: «Понимайте так, мол, что не он виноват в том, что казенные пакеты по неделям лежат нераспечатанными и что он сам пьет и других спаивает, а виноват в этом Онегин, Печорин и Тургенев, выдумавший неудачника и лишнего человека. Причина крайней распушенности не в нем самом, а где-то вне, в пространстве»<sup>4</sup>.

Здесь каждое слово верно и бьет не в бровь, а в глаз. Но Мария Константиновна, стоящая по своему развитию, несомненно, ниже фон-Корена, тоже права, когда говорит о Лаевском: «Молодой человек на чужой стороне, неопытен, слаб без матери...» (7; 375). Так же примерно смотрит на Лаевского и Самойленко: «Но он молодой человек на чужой стороне...» (7; 383).

А дьякон, которого некоторые критики объявляют почему-то недалеким, разглядел в нем ту черту, которая имела решающее значение для духовного переворота и которую не мог увидеть фон-Корен: «К тому же ведь он первый страдает от своих недостатков, как больной от своих ран» (7; 410), — размышляет Победов, идя на дуэль.

Каждое мнение можно считать верным, во всяком случае ни одно из них не противоречит объективным данным. И любая из этих оценок могла явиться как вывод произведения, то есть Лаевский мог быть показан только как слабый, неопытный молодой человек, или как лживый эгоист, прикрывающий свою сущность болтовней, или как человек, страдающий от своих недостатков, и тогда бы вывод Марии Константиновны, Самойленко, дьякона или фон-Корена соответственно был бы выводом, вытекающим из произведения, и к нему пришел бы читатель или литературный критик и сформулировал бы его примерно так, как это сделали герои «Дуэли». Но истинный смысл повести как раз в отрицании возможности исчерпывающей оценки человека окружающими. В приведенных нами высказываниях о Лаевском все правда, но не вся правда.

Более того, самая глубинная, интимная жизнь героя, которая и определяет главные события повести, скрыта от глаз посторонних и близких, да и самому герою открывается только в минуту высокого духовного напряжения и прозрения.

Никто из героев не знает о другом «настоящей правды». Ни один герой не может быть определен однозначно, одним чьим-то мнением. Фон-Корен называет Надежду Федоровну «обыкновенной содержанкой, развратной и пошлой» (7; 365). Но нельзя понять ее судьбу, не учитывая того, что она сама временами чувствовала себя «дрянной, ничтожной женщиной».

Лаевский верно отметил деспотические черты в облике фон-

---

<sup>4</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 7. М., ГИХЛ, 1944—1951, стр. 272 (в дальнейшем все цитаты из произведений и писем А. П. Чехова даны по этому изданию).



Корена, его характеристика зоолога находит подтверждение в материале произведения: «Он здесь король и орел: он держит всех жителей в ежах и гнетет их своим авторитетом. Он прибрал к рукам всех, вмешивается в чужие дела, все ему нужно и все боятся его» (7; 371). Разве это не так?

Фон-Корен вмешивается в дела Лаевского, поучает и Самойленко и Победова. Вот, казалось бы, небольшой штрих, всего одна реплика фон-Корена на пикнике, но и она назидательна: «Не следовало бы дамам давать вино, — тихо сказал фон-Корен» (7; 365).

И все же противник Лаевского не укладывается в эту характеристику. Действительно, если всмотреться, он не выглядит только деспотом, в нем открываются, правда вскользь, иные черты, делающие его образ более человечным. Сразу после истерики Лаевского: «У него родимчик! — сказал весело фон-Корен, входя в гостинную, но, увидав Надежду Федоровну, смутился и вышел» (7; 391). Да и последнее его признание дьякону: «...а мне ...мне грустно» — показывает, что суждение о нем Лаевского, конечно же, не исчерпывающе.

У предшественников Чехова — Пушкина, Лермонтова, Гончарова, Тургенева — не ставится под сомнение возможность и право суда над героем и суждения одних персонажей о других достоверны. Герои Чехова плохо понимают друг друга, часто судят ошибочно и необъективно о своих ближних. В «Дуэли» и показана несостоятельность суда над героем. В приведенной выше цитате К. Головин отмечает, что главный герой характеризуется «контрастом с фон-Кореном, этим Штольцем новой формации».

Действительно, внешне Лаевский и фон-Корен резко противопоставлены. Явно контрастны их портреты: один — «худощавый блондин», нервный, слабый и неуверенный в себе; другой — брюнет, с широкими плечами, сильный и самоуверенный. Лаевский бездельничает, пьет, играет в карты, живет с чужой женой, фон-Корен много работает, ведет целеустремленный и строгий образ жизни. Различно смотрят они на мораль.

Но противопоставление главных героев носит особый, чеховский характер. Противопоставляя своих героев в одних качествах и проявлениях, Чехов одновременно неожиданно сближает их в других, именно в тех, которые должны открыть в себе сами герои и на которых автор пытается сосредоточить внимание своих читателей. Двойственная природа противоречия между главными героями видна в открытом конфликте между ними. В повести даны две версии, по-разному объясняющие столкновение героев. Первая, претендующая на идеологию, принадлежит зоологу. Суть всех многочисленных его рассуждений в том, что «Лаевский безусловно вреден и так же опасен для общества, как холерная микроба», и потому надо его уничтожить.

Но ни Самойленко, ни дьякон не верят в рациональную, идейную основу отношения фон-Корена к Лаевскому. Самойленко спрашивает у него: «Скажи: за что ты его ненавидишь?» (7; 341) —

и фон-Корен не сознается в своей ненависти, поскольку в этом случае его строгое логическое построение рушится: «Ненавидеть и презирать микробу глупо...» (7; 341), — отвечает он. Но поведение фон-Корена говорит об обратном: собираясь идти на дуэль, он не намеревался стрелять и считал, «что дуэль ничем кончится». Решение стрелять пришло к нему неожиданно, под влиянием вспыхнувшего чувства, когда он «...с ненавистью первый раз за все утро взглянул на Лаевского» (7; 419). Да и в других случаях фон-Корен ведет себя не как идейно убежденный в своей правоте человек. Ведь не он же вызывает Лаевского на дуэль, хотя так он должен был поступить, следуя своей теории. Но он, прекрасно понимая, что Лаевскому тяжело и мучительно стыдно за истерику, дразнит его и по существу провоцирует на вызов. А перед этим фон-Корен бросает своему противнику издевательскую записку и не скрывает своей радости при виде его унижения. Все это мало похоже на принципиальную борьбу в интересах общества. И никто из окружающих не верит объяснениям фон-Корена. Им верит только он сам.

Это важнейшая черта для понимания замысла всей повести, черта типично чеховская. Слова Чехова из письма к Суворину о бессознательной лжи героев «Дуэли» относятся не только к Лаевскому и его любовнице, но и к фон-Корену.

Главная ошибка зоолога не в том, что он не понял Лаевского и не смог предусмотреть его духовный переворот, а в том, что он не понял самого себя. Искренне веря, что он преследует своего противника из идейных побуждений, он в действительности был движим только чувством личной неприязни. Фон-Корен, как и любой «теоретизирующий» герой Чехова, не поступает согласно декларируемым взглядам, а Чехов не судит его теорию. Фон-Корен из числа тех глупых «умников», к которым относится приведенная Чеховым в его записной книжке мысль Достоевского: «Чтобы правильно поступать, одного ума мало» (12; 244). А его стройная, изложенная безупречным литературным языком теория сыграла роковую роль, скрыв от самого теоретика смысл его поступков. И в этом антагонисты Лаевский и фон-Корен полностью похожи: Лаевский для определения своей распушенности ссылается на романы Пушкина и Тургенева, фон-Корен прикрывает свою личную неприязнь к ближнему теорией о спасении общества от развращающих его людей.

Внешний конфликт между героями, приведший их к дуэли, обусловлен не тем, что их разъединяет, а тем, что объединяет. Все герои повести не свободны от страстей: и Кириллин, и фон-Корен, и Лаевский, и Ачмианов, и Надежда Федоровна. Это первое, что их роднит. А второе — неясность самосознания, непонимание истинных мотивов собственного поведения. «Кроты» — скажет о них дьякон, наблюдая приготовления к дуэли.

В «Дуэли» истинное, содержательное противоречие, которое определяет поступки героев, проходит не между ними, а через них.

Оно внутреннее и общее для главных героев. Здесь кардинальное отличие от конфликтов в романах «онегинского» типа.

Как ни ничтожен был внешний повод столкновения Базарова с Кирсановым, противоречие между ними содержательно и имеет глубокие социальные причины. И оно оканчивается победой одного и поражением другого.

В итоге всего сказанного мы приходим к выводу, что «Дуэль» строится как бы по антисхеме русского социально-психологического романа. Обусловлено это «анти» не намерением автора опровергнуть философию своих предшественников, а стремлением обосновать важность своего круга проблем, утвердить новые принципы художественного освоения действительности.

### 3

Какова социальная ценность героя? Вот главный вопрос романов Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Гончарова.

Как жить человеку в этом мире, таком, как он есть? Вот вопрос, который ставит и пытается разрешить Чехов в «Дуэли».

Из глубокого различия задач следует глубокое различие сравниваемых художественных систем.

В романе «онегинского» типа в основе отношения автора к миру лежит оценка. Именно она определяет всю структуру произведения, пронизывая буквально малейшую ее деталь. Прежде всего и особенно явно авторское намерение оценивать проявляется в отношениях, которыми он связывает персонажи. Эти отношения строятся почти исключительно на интересе героев друг к другу как к личностям.

Что за человек Онегин, неожиданно приехавший в деревню, — интересует всех соседей. Онегин едет к Лариным, чтобы посмотреть на невесту приятеля. Еще более ярко выступает эта черта в романах Тургенева. «Рудин» весь строится на удовлетворении интереса окружающих лиц к главному герою. Завязка — приезд героя в усадьбу, где он сразу становится центром общего любопытства. И развитие романа — это выяснение и оценка личности Рудина. Каков он? Какова она? Этими вопросами постоянно задаются персонажи «Отцов и детей». Весь дом Кирсановых интересуется Базаровым. Любопытство Базарова вызывает Одинцова. И это вопросы не праздные. От того, каков герой в глазах окружающих, зависит его судьба в произведении. Одинцова может полюбить Базарова и не может — Аркадия, потому что первый выше второго по своим личным качествам. Мотивировка абсолютно невозможная у Чехова.

Оценивая героев, авторы романов создают определенную иерархию, ставя одного выше другого. Что же оправдывает такую расстановку, делает ее общественно интересной? Ведь само по себе утверждение, что кто-то лучше кого-то, никому не интересно.

Не просто одно лицо становится выше другого, но нечто об-

щее, воплощенное в данном лице, определяет его место в иерархии персонажей романа. В эти романы всегда введена определенная сверхличная сущность: культура, общество, родина, по отношению к которой и оценивается в конечном счете герой. Отсюда необычайная значительность каждого события и каждой черты героя. Любовное фиаско героев Тургенева открывает читателю их социальную непродуктивность как главный предмет суждения всего произведения. Чехову важно и интересно само состояние героя, потерпевшего неудачу в любви, это не наказание за что-то, как и любовь не награда. Мы понимаем, что безволие Аркадия и твердость Базарова не их личные качества, а порождение их социальной среды, которая и оценивается через эти качества, и читатель мысленно ставит плюс разночинцам и минус дворянам.

К каждому качеству Базарова и Аркадия мы можем подойти с вопросом: почему? Почему Базаров груб? А Аркадий слащав? И на все эти вопросы получим ответ в романе. Почему Самойленко добр, а дьякон смешлив, никакого другого ответа мы не найдем в повести, это их личные качества, за ними не стоит никакого сверхличного содержания. Чехов не рассматривает человека, как носителя некоего сверхличного начала, его интересует прежде всего судьба социального индивидуума. Он берет человека как данность в совокупности его проявлений.

Герой романа «онегинского типа» — общественный тип независимо от событий, через которые он оценивается (в русском романе это, как правило, любовные события), а в силу общественного масштаба, которым измеряется его социальная ценность. Герои «Дуэли», да и всех других произведений Чехова, — частные лица<sup>5</sup>.

Их поведение не детерминировано жестко ни социальным положением, ни уровнем культуры, ни теоретическими взглядами. Хотя облик каждого вполне конкретен и характеризуется всем вышеназванным, но ни одно из возможных определений героев (профессия, взгляды, психика, и т. д.) не подчиняет себе все остальные, как в социально-психологическом романе, где в конечном счете объективные закономерности той или иной исследуемой писателем сверхличной сферы неумолимо диктуют логику поведения героев. Рудин не мог ответить на любовь Натальи. Это было бы искажением сущности им представляемой и через него оцениваемой общественной группы. Получается, что сфера любовных отношений героев, сама по себе чрезвычайно сложная и богатая неожиданными исходами, оказывается заведомо обедненной и жестко подчиненной логике материала иного, хотя и связанного с ней.

Герой в стремлении к своим частным целям сталкивается с преградой внутри себя и в то же время не подчиненной ему. От-

---

<sup>5</sup> Мысль о частном характере изображаемой Чеховым жизни высказана в диссертации И. Гурвич «Проза Чехова» (Ташкент, 1966).

сюда возникает впечатление несвободы героя. И в «Дуэли» персонажи, разумеется, подчинены определенным закономерностям, но это закономерности личной, частной жизни, они подвластны личной воле героев.

Лучше всего видна эта разница между двумя типами героев при сравнении их поведения в сходных ситуациях. Так, например, в «Евгении Онегине» автором рассматривается возможность примирения противников перед дуэлью. Не герои сами решают стрелять или не стрелять, а автор обсуждает этот вопрос и объясняет, почему не могут примириться недавние друзья.

Но дико светская вражда  
Бойтся ложного стыда.

В «Дуэли» герои обсуждают свое решение. И фон-Корен в момент, когда от него зависело, быть дуэли или нет, заявил: «Я желаю драться!» (7; 420).

Герои Пушкина поступали как типичные представители светской молодежи. Такова идейно-эстетическая природа «Евгения Онегина». Они действовали по причинам, лежащим вне их. Говоря о «ложном стыде», Пушкин осуждает сословие, а не лицо.

Фон-Корена ни в коем случае нельзя назвать представителем чего-либо, он представляет только самого себя. Никакой иной причиной, кроме личного желания, не обусловлено его решение. Герой Чехова был свободен в выборе, и поэтому он ответствен за него. Поэтому и Ляевский, и Надежда Федоровна ответственны за свои поступки, поскольку автором они изображены в мире, где могут и должны поступать свободно, то есть разумно. Таковы некоторые важнейшие особенности идейно-эстетической природы «Дуэли». А идейно-эстетическая природа произведения предопределяет способ его анализа. То, что верно и необходимо применительно к творчеству одного писателя, несостоятельно и неоправдано для творчества другого.

Иерархия героев в романе «онегинского» типа, которая неизбежно связана с оценкой, содержательна, так как смысл произведения выражается в оценке. И сравнение достоинств героев является существенным моментом суждения автора и читателя. Применительно к этому типу романа законен анализ, когда исследователь, говоря об образе героя и оценивая его человеческие качества, формулирует смысл произведения как оценку определенного социального явления.

Нужно выяснить, что поставило Татьяну выше Онегина. Можно судить о значении передового дворянства по тем качествам Рудина, которые проявились во время его свидания с Натальей. Только познав, в чем превосходство Базарова как личности над Аркадием, мы поймем автора «Отцов и детей». Совсем иначе обстоит дело у Чехова. Формально мы можем, конечно, сопоставить старого профессора из «Скучной истории» с его зятем-мошенником, но никаких выводов отсюда не получим, поскольку в повести

нет объективной общей ценности или общего дела, по отношению к которым можно выявить относительную ценность того и другого. Гончаров, противопоставляя Штольца Обломову, хотел сказать, что за такими людьми будущее России. Тургенев показывал своих героев лишними в историческом ходе страны.

Чехов изображает человека в ином качестве, и такие категории, как значительный, полезный, бесполезный, лишний, к его героям прямолинейно не применимы. Ведь не может же быть человек лишним или бесполезным для самого себя. Жизнь каждого героя в равной мере значительна и важна для самого героя. Поэтому центральный вопрос творчества Чехова не в том, какова ценность героя, какова его роль в истории общества или страны, а как ему жить в этом мире. И единственное произведение Чехова, которое не только ставит вопрос, но и дает непосредственно на него ответ, — «Дуэль».

#### 4

В «Дуэли» нет реального общего дела или общей ценности, с которой были бы соотнесены все персонажи. Чехов изображает случайную группу людей, объединенных только временем и пространством. Никакие прочные связи не объединяют их: ни деловые, ни словесные, ни экономические. У них не может быть столкновения, конфликта на почве общих интересов.

Судьба одних никак в сущности не затрагивает остальных. И если Самойленко сочувствует Лаевскому, а фон-Корен ненавидит его, то это их частные, личные и, в общем, необязательные отношения. Каждый делает свое дело и поглощен своими частными интересами.

Вот Лаевский приходит ночью к Самойленко и между ними происходит знаменательный диалог, когда Лаевский изливает свою душу, а доктор, слушая его, говорит о своем вине:

— Мое как будто с кислотой. А? Не находишь?

— Да. Утешил ты меня, Александр Давыдыч. Спасибо... Я ожил.

— С кислотой.

— А черт его знает, не знаю. Но ты великолепный, чудный человек» (7; 370).

А чуть раньше Надежда Федоровна, узнав о смерти мужа и думая что Лаевский стоит у нее за стулом, обращается в пустоту: «Спаси меня Ваня, спаси меня... Я обезумела... Я пропала...» (7; 368). Или еще: во время спора Самойленко с фон-Кореном из-за денег для Лаевского, дьякон совершенно не к месту начинает высокопарно и сентиментально восторгаться местным архиереем: «Вид его, сидящего на лошадке, до чрезвычайности трогателен. Простота и скромность его преисполнены библейского величия» (7; 383).

Герои разобщены, и потому центральные события не связывают и не «исчерпывают» их. Единство повести основывается не на событиях, а на универсальных свойствах изображаемого мира.

Каждый герой порознь, частным образом преследуя свои жизненные цели, сталкивается с трудностями, общими для всех. Каждый должен победить в одиночку. И не важно, из какой среды герой, какова его профессия, образование, мировоззрение, уровень развития; независимо от всего этого он обязательно столкнется с определенными объективными трудностями.

Выше мы уже говорили, что в изображаемом Чеховым мире никто «не знает настоящей правды». Недоразумения, ошибки, иллюзии — вот слова, выражающие характер взаимоотношений героев. Они не только ошибочно или неполно судят о своих ближних, но и неверно представляют себе самих себя, чему способствует стремление казаться в глазах своих и окружающих чем-то, что не является их действительной сущностью. Это стремление всеобщее. Оно, выступая как универсальная черта изображаемых в повести людей, которая неожиданно объединяет и Самойленко, и фон-Корена, и Надежду Федоровну, и Лаевского.

Самойленко скрывает свою доброту и хочет «...чтобы фельдшер и солдаты называли его вашим превосходительством, и хотя бы только статским советником» (7; 327). Фон-Корен взял на себя роль защитника общественных интересов. Надежда Федоровна «думала о том, что во всем городе есть только одна молодая, красивая женщина — это она, и что только она одна умеет одеться дешево, изящно и со вкусом» (7; 350). События повести показывают, насколько неоправданными были ее претензии. «И прости-те меня, милая, вы нечистоплотны» (7; 376), — скажет ей Мария Константиновна. Также не оправданы претензии всех остальных.

У Лаевского в этом маскараде своя роль, своя маска — он играет «лишнего человека». Не понимая ясно и до конца самого себя, Лаевский действует как человек не просто слепой, не видящий, что он делает, но как околдованный, принимая плохое за хорошее. Все его низкие поступки теряют в его глазах свою низость. Также было и с фон-Кореном, когда он кидал Лаевскому записку или провоцировал его на дуэль. Точно так же уговаривает и оправдывает себя Надежда Федоровна: «Она с радостью сообразала, что в ее измене нет ничего страшного. В ее измене душа не участвовала...» (7; 352).

Чехов это положение своего героя выразил так: «...его совесть, околдованная пороком и ложью, спала или молчала...» (7; 411). Все усилия разума направлены на то, чтобы усыпить совесть, разум не решает, как поступить, а только ищет доводы для оправдания сделанного. «Я должен, — говорит Лаевский, — обобщить каждый свой поступок, я должен находить объяснение и оправдание своей нелепой жизни в чьих-нибудь теориях, в литературных типах, в том, например, что мы, дворяне, вырождаемся, и прочее...» (7; 328).

Здесь роковым образом образование и культура начинают служить злу, а не добру. Теория и литературные типы используются для оправдания «презренной, паразитной жизни».

Прав был фон-Корен, когда обращался к Самойленко и Победову: «Вы знаете, до какой степени масса, особенно ее средний слой, верит в интеллигентность, в университетскую образованность, в благородство манер и литературность языка» (7; 346).

Вера в то, что образование и культура, автоматически делающие каждого человека нравственным и мудрым, были основанием той лжи, которой Лаевский отгородился от самого себя. И путь его к тому, чем он стал в конце повести,— это преодоление иллюзии и лжи, путь к самому себе. С самого начала его положение было непрочным. В нем происходит борьба двух настроений. Временами в нем вспыхивает чувство личной ответственности и сознание нелепости своей жизни: «Ему казалось, что он виноват перед своей жизнью, которую испортил, перед миром высоких идей, знаний и труда» (7; 335). Этим мыслям противостоят слова утешающие и оправдывающие: «...быть может, если бы со всех сторон его не замыкали море и горы, из него вышел бы превосходный земский деятель, государственный человек, оратор, публицист, подвижник» (7; 337). Понятно, что все это рассуждение — только предпосылка для вывода: «В положении такого человека все честно» (7; 337).

Разум у Лаевского выступает как адвокат, объясняя и оправдывая поведение, но не руководя им. А руководят его поступками элементарные потребности и инстинкты. Рассуждения же только прикрывают истинные мотивы. Когда Лаевский говорит, что «в положении такого человека все честно», мы легко видим в этих словах ложь. Ясно, что он готовится совершить нечестный поступок и заранее себя оправдывает. Эта сторона открывается сразу. Но для понимания Лаевского важно разглядеть и другую сторону: необходимость героя верить в свою честность. Именно в этом смысле надо понимать слова фон-Корена, относящиеся к Лаевскому: «Только честные и мошенники могут найти выход из всякого положения, а тот, кто хочет в одно и то же время стать честным и мошенником, не имеет выхода» (7; 408).

Лаевскому необходимо считать себя честным. Он чувствует, что все его оправдания ложны, и смутно ощущает, что за ними скрывается беспощадная правда, которая не оставит ему никаких иллюзий, и больше всего он боится увидеть эту страшную для него правду.

Лаевский живет пошло и лживо и одновременно не выносит лжи и пошлости. В этом он похож на Ананьева, героя «Огней», который признавался: «А я, надо заметить, несмотря на свою беспорядочность, терпеть не мог лгать» (7; 460). Именно это качество обоих героев приводит их к духовному обновлению. Переворот, совершенный Лаевским, был не внезапен, хотя произошел в одну ночь. Мысли, к которым он пришел перед дуэлью, были для него не новы. Время от времени он к ним обращался на протяжении всей повести и до ночи перед дуэлью. Он даже понимал, что лжет, когда ищет оправдания «в чьих-нибудь теориях, в литера-



турных типах». «До сих пор я обманывал людей и себя, я страдал от этого, и страдания мои были дешевы и пошлы» (7; 372), — признался он Самойленко. После этого признания Лаевский еще будет жить по-старому, он все сделает, чтобы достать деньги, уехать из города и оставить все неизменным.

Но с каждым прозрением ему трудней лгать, трудней скрывать от себя свою непорядочность. Внешние события повести развиваются так, что вынуждают Лаевского обратиться к глубокой и мужественной рефлексии. Истерика, вызов на дуэль и, наконец, сцена у Мюридова — все это обрушивается на него, как лавина, и открывает ему глаза на ложь всей его жизни. В доме Мюридова он увидел самого себя, свою пошлость, с такой беспощадной ясностью, что уже не в силах был прибегнуть к испытанному способу бессознательной лжи. С этого момента наступает качественно новая ситуация: герой с полной ясностью сознает, что он нечестен. А жить с сознанием своей нечестности для Лаевского невозможно. Поэтому: «Убьют ли его завтра утром, или посмеются над ним, то есть оставят ему эту жизнь, он все равно погиб» (7; 409).

Открыв себе свою нравственную несостоятельность, Лаевский направляет работу ума не на объяснения и оправдания, а на поиски выхода. Если раньше его рассуждения пестрели именами писателей и философов, то теперь его мысли совершенно свободны от всяких заимствований. Личная жизнь, которая известна и ясна ему одному, стала единственным и всепоглощающим объектом его размышлений. Его вывод сводится к тому, что «спасения надо искать только в самом себе, а если не найдешь, то к чему терять время, надо убить себя, вот и все...» (7; 411).

Когда некоторые критики пишут о нереальности, надуманности перерождения Лаевского, они не учитывают всей серьезности дилеммы, перед которой стал герой.

Сознание того, «что жизнь дается один раз и не повторится» (7; 412), и порождает у героя высшее чувство ответственности перед самим собой за свою единственную, краткую и неповторимую жизнь. Что перед этим все разоблачения фон-Корена? Суд Лаевского над самим собой оказывается страшнее суда посторонних. И тут нельзя не вспомнить романы предшественников Чехова, о которых мы говорили выше. В них общество ищет своего героя, а в «Дуэли» герой ищет свой путь. В этих романах выясняется, что значит герой для общества, а в «Дуэли» встает проблема значения общества и подлинной связи с ним индивидуума.

В размышлении ночью перед дуэлью Лаевский приходит к выводу: «Спасение надо искать только в самом себе...». Но, с другой стороны, и для любого коллектива может быть полезен только человек, познавший свою деятельность на общее благо, как личную потребность. Так, у Чехова глубоко интимный процесс сознания человеком своего конечного «я» оказывается общественно важным и необходимым.

«Желание» служить общему благу, — писал Чехов, — долж-

но непременно быть потребностью души, условием личного счастья, если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то» (12; 193). Как люди делают «не то», показано и в «Кошмаре», и в «Нищем», и в «Хороших людях», и «Дуэли» на примере фон-Корена.

Презирая «ярлык» и «форму», Чехов считает обязательной для каждого человека способностью к личным оценкам и личным самостоятельным поступкам.

Лаевский — первый герой Чехова, который совершает самостоятельный, свободный поступок, исходя из своего разума и совести. Лаевского, Надю Шумину и Полознева часто называют действующими героями, понимая под этим, что они действуют самостоятельно и разумно. Никто не назовет «действующими» героями Пришибеева или Лиду из «Дома с мезонином», хотя формально они тоже действуют. Но в их поступках нет разумной самостоятельности, они совершаются в силу предрассудка в одном случае из предвзятой чужой идеи — в другом.

Первым, вполне самостоятельным, поступком для Лаевского было сближение с Надеждой Федоровной перед дуэлью. Иллюзия Лаевского здесь обнажена с максимальной резкостью: он бежал от нелюбимой женщины, которая, как ему казалось, делала его жизнь невыносимой, а тут он... понял, что эта несчастная, порочная женщина для него «единственный близкий, родной и незаменимый человек» (7; 413).

Им двигала не чувственность, как раньше, а высокое чувство сострадания, свойственное только нравственному человеку. Он смог полюбить даже изменившую ему «порочную женщину». Это перерождение героя. Уже начиная с этого момента Лаевский не хочет умереть, он преодолел свой кризис — «та жизнь» осталась позади: «Когда он, выйдя из дому, сел в коляску, ему хотелось вернуться домой живым» (7; 413). Вся суть его трагедии, все ее причины заключались в нем. Он их устранил, и противоречий не стало, отпала необходимость в объяснениях и рассуждениях, исчезла нужда в перемене мест.

Так завершился конфликт героя. Его внутренний характер подчеркнут тем, что ничего во внешнем положении Лаевского не изменилось в лучшую сторону, оно даже стало хуже (истерика, измена Надежды Федоровны). Лаевский остался в том же городе, с той же женщиной, а проблемы оказались решенными. Решил он их самостоятельно, без какой-либо помощи со стороны.

В повести много споров, все обсуждают поступки Лаевского: одни оправдывают, другие обвиняют, а главное событие, разрешившее все споры, происходит независимо от них, когда герой остается один на один с собой.

Чехов настойчиво выделяет духовный переворот как центральное событие повести. В то время, когда Лаевский идет с Ачмиановым в дом Мюридова, происходит философский спор между дьяконом и зоологом, и надвигается гроза. Эти три события —

надвигающаяся гроза, спор и страшная сцена у Мюридова — происходят параллельно. Перед грозой фон-Корен расходится с Победовым, не доведя спора до конца. Одна линия: фон-Корен — дьякон обрывается. Дальнейшие события развиваются только для Лаевского. Когда гроза кончилась, духовный переворот совершился, и только тогда произошла дуэль.

Все основные события повести, занимающие 20 глав, происходят в течение одной недели. Последняя, 21-я, глава начинается со слов: «Прошло три месяца с лишним». Автор дал своему герою испытательный срок, показавший, что Лаевский действительно смог перевернуть свою жизнь. Эта глава носит итоговый характер. И, казалось бы, есть все основания для самых оптимистических выводов. Но Чехов кончает главу, а вместе с ней и всю повесть неожиданной мыслью: «Никто не знает настоящей правды». Эти слова повторяются трижды на протяжении трех страниц. Первым их произносит фон-Корен, а затем дважды Лаевский. Уже это одно показывает особое значение, какое придавал им автор. В повести поставлено несколько проблем, и каждая из них освещается итоговой мыслью и разрешается только в ее свете.

Различное содержание вкладывают в одни и те же слова фон-Корен и Лаевский. Подлинный идейный вывод произведения — в мысли Лаевского. Фон-Корен высказывает довольно банальную мысль, что человеку свойственно ошибаться, «и такова уж человеческая судьба: если не ошибаешься в главном, то будешь ошибаться в частностях». Для него случай с Лаевским только частная ошибка.

Фон-Корен первый произносит свои слова, Лаевский повторяет за ним как бы автоматически: «Да, никто не знает правды». Но это совсем другая мысль, близкая к «ничего не разберешь на этом свете!» из «Огней». А к своей мысли, выраженной теми же словами, что мысль зоолога, Лаевский приходит самостоятельно. В конце сцены, когда лодка с фон-Кореном выходила в море, Лаевский подумал: «Никто не знает настоящей правды». И глядя на море, окончательно утверждает: «Да, никто не знает настоящей правды».

Полная внешняя идентичность заключительных слов двух героев только оттеняет различный смысл, вкладываемый в эти слова каждым из них.

Лаевский отказывается от бессознательной уверенности, что его жизнь фатально подчинена каким-либо известным теориям, объявляющим его «лишним человеком», «жесткой цивилизации» и т. д. Его свободный, самостоятельный поступок показал ему условность и неполноту всех знаний о человеке. По мысли Чехова, это убеждение должно стать частью сознания каждого человека. Только тогда, когда человек понимает, что его призвание не в том, чтобы найти уже готовую исчерпывающую истину в книгах, а в постоянном поиске истины и смысла жизни, он будет

жить творчески и самостоятельно. Именно понимание того, что «никто не знает настоящей правды», накладывает на человека высокую личную ответственность.

«Спасение надо искать только в себе самом...» — и эта мысль обосновывается последними словами Лаевского. Человеку только самому доступно понимание наиболее скрытых его свойств и душевных качеств. В «Дуэли» показано множество ошибок и недоразумений, которые возникают или из-за непонимания своего ближнего, или из-за неполного знания его.

## 5

В советском литературоведении вопрос о взаимоотношении реализма 40—60-х годов с реализмом конца XIX века, на наш взгляд, наиболее верно ставил Г. А. Гуковский. Он писал: «...художественный детерминизм передовых реалистов 60-х годов был механистичен. Возлагается ответственность на условия, то есть опять на среду, он как бы изымал личность и из ответственности и из среды»<sup>6</sup>. Отметив противоречия раннего реализма, Г. А. Гуковский указал и на то, что «в конце XIX века лучшие люди русской литературы начали борьбу против механистического детерминизма критических реалистов и их предшественников»<sup>7</sup>. В числе лучших людей он называет Чехова и показывает, как тот решает проблему личной ответственности на примере «Палаты № 6». На наш взгляд, наиболее своеобразно, по-чеховски эта проблема была поставлена и решена еще раньше в «Дуэли».

Когда Чехов начинал свою писательскую деятельность, идеи реалистов 40—60-х годов были широко распространены в русском обществе. Его герои постоянно обнаруживают свое знакомство с произведениями русской классической литературы, и Чехов часто совершенно сознательно стремится к изображению человека, воспитанного искусством. В письме к Суворину, разъясняя образ Львова, он пишет: «*Литература и сцена так воспитали его*, что он ко всякому лицу в жизни и в литературе подступает с этим вопросом» (14; 272) (курсив мой. — В. Л.).

Связь героев Чехова с искусством его предшественников проявляется по-разному. Нас интересует вполне определенный случай, когда герой оправдывает свое поведение ссылкой на среду, то есть использует теорию среды, которая является философской основой реализма 40—60-х годов. При этом Лаевский прямо называет «лишних» людей в качестве своих «братьев по духу». Кажется бы, в повести мы видим как раз отрицательное влияние литературы критического реализма на человека, о котором Ап. Григорьев, оценивая «Кто виноват?», писал, что мысль книги в том, «что никто ни в чем не виноват, что все условлено предшествую-

<sup>6</sup> Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 461.

<sup>7</sup> Там же, стр. 462.

щими данными и что эти данные опутывают человека так, что ему нет из них выхода... Это ясно стремится доказывать вся современная литература, это явно и ясно высказано в «Кто виноват?»<sup>8</sup>.

Конечно, и книга Герцена и вся литература стремились доказать не «это», а совсем другое, но логически возможно истолковать ее и по Ап. Григорьеву. В «Дуэли» Чехов как раз рисует ситуацию, когда герой, оправдывая опасения Ап. Григорьева, снимает с себя ответственность, апеллируя к литературе 40—60-х годов, главным образом к тургеневским романам.

Но вся суть и главная особенность постановки вопроса Чеховым в том, что он, в отличие от Ап. Григорьева, счет представляет не русской литературе, а герою. Это, видимо, и есть единственно верное решение проблемы, так как сама позиция Ап. Григорьева противоречива, поскольку снимает ответственность с человека и перекладывает ее на условия, в данном случае, на литературу.

Как первые русские реалисты, преодолевая романтизм, изображали своих героев романтиками, так Чехов, преодолевая механистичность реализма 40—60-х годов, рисует героев, воспитанных на реализме его предшественников.

Проблема личной ответственности человека, выдвинутая самим развитием литературы, и явилась тем сводом, который связал Чехова с реализмом первой половины XIX века. Философия человека в его творчестве не отменяла и не заменяла творчество Тургенева, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, а органически дополняла его. В сложном единстве русской культуры XIX века названные писатели представляют разные, но необходимые ступени критического реализма.

---

<sup>8</sup> Цит. по кн.: Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. стр. 460.

Ю. Б. ВИППЕР

## ОБ ЭВОЛЮЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗГЛЯДОВ МАРИИ ДЕ ГУРНЕ

В ходе предшествующей работы по изучению творчества Марии де Гурне, названной дочери Монтеня<sup>1</sup>, издательницы и страстной пропагандистки «Опытов», публициста и литературного критика, горячей поборницы равноправия женщин и яростной противницы Малерба, я не имел возможности учесть и использовать публикацию ее произведений, вышедшую в свет в Голландии в 1962 году. Речь идет о переиздании статей де Гурне на филологические темы, а также ее предисловия к «Опытам» Монтеня (другие аспекты литературного наследия де Гурне были сознательно оставлены в стороне издателем), осуществленном голландской исследовательницей А. Эйлдрикс в виде труда на соискание докторской степени<sup>2</sup>. Что касается критического аппарата, которым снабжено издание А. Эйлдрикс, то основную научную ценность представляют, бесспорно, приведенные ею варианты. Статьи на филологические темы воспроизводятся по изданию 1641 года с вариантами редакций, увидевших свет в 1626 и 1634 годах, текст предисловия к «Опытам» Монтеня по изданию 1635 года с разночтениями, относящимися к публикациям 1595 и 1599 годов.

Совершенно очевиден тот незаурядный интерес, который издание, подготовленное А. Эйлдрикс, представляет собой для постановки вопроса о творческой эволюции де Гурне — проблемы, которая почти совершенно не затрагивалась до сих пор. Названная

---

<sup>1</sup> См. мою статью «Творчество Марии де Гурне, названной дочери Монтеня (из истории литературной борьбы во Франции начала XVII века)». «Вестник МГУ», серия VII, 1965, № 5, а также книгу «Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века» (Изд-во МГУ, 1967, стр. 285—315).

<sup>2</sup> A. Uildriks. Les Idées littéraires de Mlle de Gournay. Réédition de ses Traités philologiques... et de sa Préface des Essais de Montaigne. Groningen, 1962 (в дальнейших ссылках на это издание оно обозначается сокращенно: «Les Idées littéraires de Mlle de Gournay»).

дочь Монтеня начала свою литературную деятельность еще при жизни автора «Опытов», а умерла в 1645 году, когда уже были созданы такие шедевры Корнеля, как «Сид» и «Гораций», а литературная слава Отеля де Рамбулье начинала клониться к закату. Однако ученые, уделявшие в той или иной связи внимание Марии де Гурне, не ставили своей целью выяснить, в какой мере ее философские, общественные, лингвистические и эстетические воззрения с течением времени видоизменялись и развивались. Осмыслению этой проблемы мешали не только легенды и предрассудки, сложившиеся вокруг своеобразной фигуры Марии де Гурне, не только ложное представление о ней, как о критике будто бы архаичном, фанатически отстаивавшем свои безнадежно обветшавшие идеалы. Постановка такого рода задачи осложнялась и отсутствием сведений о датах написания отдельных статей де Гурне на филологические и литературные темы, впервые объединенных критиком в 1626 году в сборнике, озаглавленном «L'Ombre» и затем дважды переиздававшимся в доработанном виде под названием «Les Advis ou les Presens».

Известное исключение здесь представляет П. Виллэ. В своей книге «Монтень перед судом потомства» он проанализировал переработку, которой де Гурне последовательно подвергала свое предисловие к «Опытам» Монтеня<sup>3</sup>. При этом в поле зрения Виллэ оказались не только те редаккции, варианты которых воспроизвела А. Эйлдрикс, но и публикации «Опытов» и предисловия к ним, осуществленные де Гурне в 1598, 1617 и 1625 годах. Однако труд Виллэ, интересный и ценный в смысле истолкования Монтеня, немногим обогащает наше представление о творческом облике де Гурне. Виллэ еще целиком разделяет иронически пренебрежительный взгляд на ученицу и последовательницу Монтеня как на смешного и претенциозного педанта в юбке, убеждения которого сами по себе не заслуживают особого внимания. К тому же Виллэ осмысляет работу де Гурне над ее предисловием к «Опытам» весьма односторонне: не как источник, проливающий свет на развитие мироощущения де Гурне, а исключительно как документ, позволяющий косвенно судить о том, как видоизменялось восприятие Монтеня, какие новые критические суждения добавлялись его оппонентами, какие аспекты его мыслей казались на том или ином этапе наиболее актуальными и т. д. Таким образом, для Виллэ творческая история статьи, над которой де Гурне неустанно трудилась в течение 40 лет, лишь один из аспектов посмертной судьбы Монтеня, не более.

Издание, подготовленное А. Эйлдрикс, давая полное представление о тех изменениях и уточнениях, которые де Гурне на разных этапах деятельности вносила в изложение своих литературно-критических мыслей, позволяет сделать новый шаг по пути

---

<sup>3</sup> P. Villey. Montaigne devant la postérité. Paris, 1935 (ch. III — «Marie de Gournay et les «Essais», pp. 36—55).

выработки более объективной и справедливой оценки литературного наследия названной дочери Монтеня. Сама А. Эйлдрикс во вступительной статье стремится осуществить подобный шаг, но делает это чересчур робко. Она характеризует филологические и литературно-критические работы де Гурне очень доброжелательно, без какого-либо налета иронии. Однако автор не решается, например, присоединиться к тем, кто говорит о демократических аспектах общественных воззрений де Гурне, и предпочитает видеть в систематических нападках названной дочери Монтеня на светские круги и в ее симпатиях к простым людям только литературный штамп, банальное «общее место». Не использовала А. Эйлдрикс должным образом и те возможности, которые ее собственное издание предоставляло ей для углубленного изучения эволюции де Гурне-литератора. А. Эйлдрикс лишь бегло затронула эту проблему в своей статье.

Вместе с тем, сами тексты, опубликованные голландской исследовательницей, содержат в себе обширный и интересный материал и дают, как мне кажется, основание для значительно более пристального рассмотрения этого вопроса. Де Гурне очень тщательно работала над текстом своих статей, регулярно его пересматривая и шлифуя. Привлекает внимание само количество вариантов, воспроизведенных А. Эйлдрикс. Так, например, в дополнение к тексту одной лишь статьи «В защиту поэзии и языка поэтов» исследовательница приводит более 1100 различий. Уже это обстоятельство побуждает критически отнестись к традиционным суждениям о де Гурне, как о литераторе, писавшем небрежно, как бог на душу положит.

Но важнее количественной, конечно, качественная сторона дела. Исправления де Гурне носят в целом тройкий характер. Большинство их относится к сфере языка. Восхищаясь языком поэтов Плеяды и Монтеня, считая, что этот язык не потерял своей жизненности и после реформы Малерба и основания Французской Академии, де Гурне вместе с тем, как об этом свидетельствует данное издание, внимательно следила за сдвигами, которые происходили в сфере нормирования литературной речи, и в какой-то степени считалась с этими изменениями. Определение этой степени, так же как и анализ тех аспектов эволюции языка, которые нашли себе своеобразное отражение в творческой истории статей де Гурне, входит, однако, в компетенцию лингвистики<sup>4</sup>.

Весьма значительное место среди вариантов занимает правка стилистического характера. Стиль де Гурне со временем, может быть, и теряет несколько в живописности, но, безусловно, стано-

---

<sup>4</sup> Любопытно, например, что список «архаизмов», право на существование которых де Гурне горячо отстаивала в полемике с пурристами, на различных этапах постоянно видоизменялся и в конечном итоге резко сократился. Небезынтересными для лингвистов должны быть и те уточнения, которые де Гурне вносила в употребление наклонений и времен и другие подобного рода исправления.



вится логически более последовательным, точным, строгим. Писательница, следуя господствующим вкусам, освобождалась от целого ряда слов и оборотов, признанных вульгарными или же окончательно убедившись в их архаичности. Она старалась устранить противоречия в тексте, стремилась облегчить слог (избавляясь, например, от обременительных повторений), сделать его более ясным и доступным, более отчетливым в изложении отвлеченных соображений. Она все более проявляла интерес к заранее продуманной композиции, к произведению как соразмерному целому, к его внутреннему членению, сокращала разросшиеся отступления, устраняла следы слишком вольной и хаотичной импровизации.

Однако в данной работе я намерен сосредоточиться лишь на тех изменениях, которые затрагивают идейное содержание статей де Гурне. При этом я исхожу из материала, сознательно мною ограниченного. Из семи работ де Гурне, напечатанных в издании А. Эйлдрикс, мною проанализированы варианты текста двух статей, наиболее важных с точки зрения поставленной задачи, а именно: «В защиту поэзии и языка поэтов» («Deffence de la Poësie et du langage des poëtes») и «Предисловия к «Опытам» господина Мишеля де Монтень» («Préface sur les Essais de Michel Seigneur de Montaigne») <sup>5</sup>. Детальное обследование творческой истории других статей де Гурне — филолога и литературного критика, а тем самым и более всестороннее и углубленное решение намеченной здесь проблемы — дело будущего.

Работа де Гурне над текстом ее статей, естественно, не могла не отразить некоторые объективные сдвиги, которые происходили в окружающей писательницу действительности — будь то сфера политическая, область нравов или литературная жизнь. Приведу несколько примеров, иллюстрирующих этот аспект проблемы. Показательны для стремительной смены общественной обстановки во Франции 90-х годов XVI века те изменения, которые в этот бурный исторический период де Гурне вносила в различных редакциях своего предисловия к «Опытам» в трактовку религиозных вопросов. Она весьма смело и самонадеянно выступила в первоначальном варианте предисловия. Монтень здесь объявляется столпом церкви, подобного которому свет не видел на протяжении 14—15 веков (то есть со времен апостолов) <sup>6</sup>. Исход религиозных войн ставится не более и не менее как в зависимость от того обстоятельства, что Монтень родился в католической, а не гугенотской семье. Де Гурне, упоенная верой в безошибочность Монтеня, идет еще дальше и заявляет: «Никто не считал бы, что новые религиозные верования представляют собой ересь, если бы Монтень при-

<sup>5</sup> В последующих ссылках и примерах текст статьи «В защиту поэзии» в издании 1641 года обозначен буквой С, варианты издания 1626 года — буквой А и 1634 года — буквой В. Что касается «Предисловия», то текст 1595 года обозначается буквой Е, варианты 1599 года — буквой F и окончательный текст 1635 года — буквой G.

<sup>6</sup> «Les Idées littéraires de Mlle de Gournay», p. 261, var. 270.

нал их истинность...»<sup>7</sup>. Конечно, у всех этих преувеличений есть сугубо личные причины — страстная, безмерная увлеченность молодой женщины, которой выпала огромная, совершенно опьянившая ее честь — роль хранителя духовных заветов великого мыслителя, осуществление посмертного издания «Опытов». Отсюда многочисленные несуразности, которыми изобилует первый вариант предисловия и которые вызвали насмешки современников. Однако здесь сказалось в какой-то мере и другое. Сумятица религиозных войн до середины 90-х годов еще не улеглась, окончательный исход борьбы между обеими враждебными церквями был еще не совсем ясен, и молодая, недостаточно искушенная писательница могла решиться на суждения, подобные только что процитированным.

Уже очень скоро, однако, ей пришлось раскаяться в своей горячности и опрометчивости. Предисловие де Гурне вызвало крайне неблагоприятную реакцию, и прежде всего в кругах ортодоксальных католиков. Де Гурне была вынуждена изъять свое предисловие из еще нераспроданных экземпляров книги, а затем в письме к знаменитому гуманисту Юсту Липсию каяться и выражать сожаление по поводу опубликования своей работы. Напуганная обрушившимися на нее нападками и не желая ставить под удар труд своего учителя, де Гурне в 1598 году при переиздании «Опытов» заменила свою пространную вступительную статью кратким предисловием в 10 строк. Это не означало, однако, что она решила отречься от своего сочинения. Уже в следующем, 1599 году де Гурне опубликовала его, правда, в сильно переработанном виде (сохранив некоторые из своих отнюдь не ортодоксальных по отношению к католической церкви высказываний, но устранив самые вызывающие и опасные из них), в качестве приложения к новому изданию своей любовной повести «Le Promenoir». Вновь же предпослать свое введение «Опытам» Монтеня де Гурне решилась лишь в 1617 году<sup>8</sup>.

В этой же связи внимание привлекает и такой частный штрих — изменение смысловых оттенков в определении, которое де Гурне дает гугенотскому вероисповеданию. В издании E последнее обозначено эпитетами «недействительное и ложное» («pulles et faulces religions») <sup>9</sup>. В F (отметим, что это издание появилось в свет после опубликования Нантского эдикта, официально закрепившего за католицизмом положение господствующей религии) акцент переносится с оценки по существу на аспект правовой, и слово «ложное» заменяется термином «незаконное», которому предоставляется первое место («illégitimes et nulles religi-

<sup>7</sup> «Les Idées littéraires de Mlle de Gournay», p. 261, var. 281.

<sup>8</sup> О пертурбациях, выпавших в 90-х годах XVI века на долю вступительной статьи де Гурне к «Опытам» Монтеня см. указанные выше работы: книгу П. Виллэ «Монтень перед судом потомства» и вводное исследование А. Эйльрикс (стр. 9—10).

<sup>9</sup> «Les Idées littéraires de Mlle de Gournay», p. 261, var. 245.

ons») <sup>10</sup>. Наконец, в значительно более позднем издании 1635 года религия гугенотов, рассматриваемая не только в правовой, но и как бы исторической перспективе (война с гугенотами после разгрома движения кардиналом Ришелье была уже давно позади), называется «незаконной и вздорливой» (*«illégitimes et querelleuses Religions»*; характерно, что здесь впервые в обозначении вероисповедания гугенотов появляется слово, принадлежащее более «низкому», бытовому по своей окраске, стилистическому пласту) <sup>11</sup>.

Знаменательные перемены в нравах дворянства запечатлены в чередовании тех образных определений, которыми де Гурне наделяет несимпатичных ей представителей придворной среды. Мы находим здесь различные оттенки, но наиболее примечательны, пожалуй, следующие варианты, в которых на первый план выступают сдвиги внутреннего порядка, а не метаморфозы внешнего облика. В издании А речь идет «о придворных с плюмажем и вздернутыми усами» (*«les Courtisans de l'aygrette et de la moustache relevée»*), в В де Гурне заменяет эти слова выражением «придворные красавцы-шаркуны» (*„les beaux danseurs de la Cour“*) и в С, наконец, мы находим определение *«les beaux polis et polies de la Cour»* («придворные красавцы, законодатели хороших манер») <sup>12</sup>. В правке, произведенной де Гурне, по-своему отразилась эволюция французского дворянства, в результате которого тип воинственного рубаки оказался вытесненным фигурой изысканного и утонченного прециозного кавалера.

Из наблюдений, относящихся к сфере литературной жизни, стоит привести следующее: оно касается перестановок, которые де Гурне под давлением внешних обстоятельств производила в ссылках на литераторов, рассматривавшихся ею в качестве союзников и единомышленников. Среди последних в издании А рядом с одним из вождей католического «возрождения» Берюлем фигурировали и известные идеологи гугенотского движения — Дюплесси-Морне и Дюмулен (с оговоркой относительно их религиозных убеждений) <sup>13</sup>. В издании 1634 года мы уже не находим их имен. С другой стороны, появляются дополнения. В издании С в качестве одного из основных союзников в полемике со школой Малерба — Вожла, с одной стороны, и адептами прециозности — с другой, де Гурне использует видного ученого и мыслителя-либертена Ламот-ле-Вайе. Особенно развернутую характеристику носят здесь ссылки на вышедшую в 1637 году работу Ламот-ле-Вайе «Соображения относительно современного французского красноречия» (*«Considérations sur l'Éloquence française de ce temps»*) <sup>14</sup>. В 1634 году (то есть еще до появления в свет комедии «Фантазеры») в число писателей, литературный опыт которых де Гурне стремилась

<sup>10</sup> «Les Idées littéraires de Mlle de Gournay», p. 261, var. 246.

<sup>11</sup> Ibid., p. 194.

<sup>12</sup> Ibid., p. 224, var. 274; p. 113.

<sup>13</sup> Ibid., p. 227, var. 448.

<sup>14</sup> Ibid., pp. 108, 146.

использовать в своих теоретических построениях, входит Демаре де Сен-Сорлен. Наконец, только подготавливая издание 1641 года, де Гурне решается противопоставить своим недругам, пуристам и прециозным литераторам, Теофиля де-Вио<sup>15</sup> наряду, скажем, с сатириками начала века Ренье и Мотеном или с поэтом-вольнодумцем тех же лет Вокленом дез Ивето. Показательная деталь в посмертной судьбе этого замечательного поэта, застреленного и доведенного до гибели в середине 20-х годов воинствующими и фанатичными поборниками контрреформации!

Однако важнее, конечно, сдвиги субъективного порядка — те, которые происходили в мироощущении и эстетических воззрениях писательницы. Их кратко можно резюмировать следующим образом. Мне уже приходилось отмечать, что наиболее сильные стороны мировоззрения де Гурне заключались не в ее философских убеждениях<sup>16</sup>. Однако и в этом отношении мы сталкиваемся с определенной эволюцией. В 90-х годах, особенно во время работы над предисловием к опубликованному в 1595 году изданию «Опытов», позиции де Гурне в религиозно-философских вопросах были значительно ближе к системе взглядов Монтеня, чем позже, когда в ее мироощущении усиливаются конформистские, церковно-ортодоксальные тенденции. В издании E мы находим не только еретические с точки зрения католической церкви высказывания о гугенотах, но и целый ряд отчетливо материалистических по своему духу мыслей; например попытки объяснить стремление к добродетели, исходя из некоторых общих закономерностей, определяющих облик человека как частицы природы, или соображения, касающиеся привычки людей очеловечивать божество и т. д.<sup>17</sup>. В последующих изданиях эти и другие подобного рода тенденции постепенно сокращаются.

В то же время знаменательно, как зарождается, зреет и развивается у де Гурне — публициста и филолога идея народности. В 90-х годах в мировоззрении названной дочери Монтеня важнейшую роль играет понятие духовной элиты. Именно эта элита, этот сонм выдающихся личностей является для писательницы мерилом ценности и высшим судьей в вопросах культуры и этики. Понятие элиты противостоит в редакциях предисловия к «Опытам», которые относятся к 90-м годам XVI века, понятию народа. Последнее употребляется здесь с оттенком снисходительного пренебрежения, в то время как о первом говорится в возвышенных тонах. Когда речь заходит о дилемме, кому целесообразнее дарить свою дружбу, с кем следует делиться своим внутренним «я», то ответ в эти годы не вызывает у де Гурне ни малейшего сомнения<sup>18</sup>. Постепенно, однако, положение меняется. Преклонение пе-

<sup>15</sup> «Les Idées littéraires de Mlle de Gournay», p. 149.

<sup>16</sup> См. Ю. Б. Виппер. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века, стр. 293—295.

<sup>17</sup> «Les Idées littéraires de Mlle de Gournay», p. 262, var. 289; p. 266, var. 292.

<sup>18</sup> Ibid., p. 272.

ред духовной элитой ослабевает и теряет свою полемическую заостренность у де Гурне. В издании же 1641 года — и это чрезвычайно знаменательно, ибо речь идет приблизительно о тех же годах, когда идея народности пробивает себе путь в крупнейших произведениях драматургии классицизма, в творчестве Пьера Корнеля — на первый план выдвигаются мысли о народе, как хранителе богатств родной речи и компетентном арбитре в вопросах языка. Теперь мы не находим у де Гурне антиномического сопоставления ученых мужей и просвещенных государственных деятелей с людьми из народа. Представители этих общественных категорий призваны дополнять, по мнению де Гурне, друг друга и считаться одни с другими. Обе категории в своем понимании языка как общенародного достояния противостоят тем придворным кругам, которые стремятся превратить литературную речь в обособленный, замкнутый в себе, непонятный остальным смертным жаргон. При этом де Гурне уточняет, какие именно социальные группы выступают в ее глазах носителями разума, языкового чутья и вкуса народа — это «отличный ремесленник, почтенный торговец, порядочный адвокат»<sup>19</sup>.

Творческая история статей де Гурне показывает, что распространенное представление, согласно которому эстетические и филологические воззрения автора «Тени» и «Мнений», являясь неким анахронизмом, отделены будто бы непроходимой гранью от теории классицизма, ошибочно. Сохраняя самобытность своих позиций, де Гурне испытывала временами определенное воздействие классицистического учения. Еще в относящихся к 90-м годам вариантах предисловия к «Опытам» отчетливо заметно влияние складывающегося принципа «светских приличий» («bienséances») как существенного этического и эстетического критерия в отборе литературного материала и способе его подачи. Это один из тех моментов, в которых де Гурне с самого же начала расходится с почитаемым ею учителем. Защищая последнего от чрезмерно рьяных поборников благопристойности, она в то же время и сама порицает создателя «Опытов» за преувеличенную открытость и лишние вольности<sup>20</sup>. Однако особую остроту этот вопрос приобретает начиная со второго десятилетия XVII века. Как отметил П. Виллэ, уже в 1617 году де Гурне значительно расширяет раздел, посвященный этой проблеме. С годами она в данном вопросе все больше уступает требованиям светского общества, признавая необходимым для человека подчинять свое поведение «общепризнанным нормам» учтивости («cérémonies communes») <sup>21</sup>.

С издания 1634 года (и особенно в ходе подготовки издания 1641 года) в тексте статьи «В защиту поэзии» резко возрастает удельный вес примеров, почерпнутых из античной поэтики и ритори-

<sup>19</sup> См. в этой связи вставку к изданию С на стр. 117, 119 указанного сочинения, опубликованного А. Эйлдрикс.

<sup>20</sup> «Les Idées littéraires de Mlle de Gournay», p. 190.

<sup>21</sup> P. Ville y. Montaigne devant la postérité, p. 67.

рики и в первую очередь из Горация и Квинтиллиана<sup>22</sup>. К античным авторитетам де Гурне обращается теперь, как обосновывая свою точку зрения на архаизмы, так и, в первую очередь, развивая свои мысли об общенародном характере литературной речи. Возрастающий у писательницы в 30-х годах интерес к античному наследию не случаен. Он связан с общими сдвигами, которые в это время происходят в творчестве де Гурне — литературного критика. Меняется прежде всего объект этой критики. До опубликования «Тени», то есть до 1626 года, — это пуризм Малерба и его учеников, представляющих с точки зрения писательницы влиятельную, но немногочисленную по своему составу литературную группировку<sup>23</sup>. Иначе обстоит дело начиная с 30-х годов. Теперь борьба де Гурне за обогащение поэтического языка, за построение литературной речи на общенародной основе, направлена прежде всего против прециозных салонов и их аристократических посетителей, то есть против целой касты, целой среды, выдвигающей враждебные критику литературные идеалы. Теперь в филологические трактаты де Гурне мощным потоком врывается струя социальной сатиры. Но одновременно создаются и предпосылки для использования писательницей в ее полемике с прециозностью и некоторых, пусть разрозненных, аспектов классицистической доктрины.

В заключение хочется обратить внимание на те оттенки, которые де Гурне — литературный критик вносила в свои суждения об отдельных членах Плеяды и ее последователях (общая оценка в этом отношении оставалась неизменно восторженной: деятельность Малерба и Корнеля принадлежит, согласно де Гурне, тому же историческому периоду, что и творчество Ронсара и Дю Белле, и произведения Плеяды — высшее художественное достижение этой единой в своей основе эпохи). Знаменательно, например, что в 1626 и 1635 годах Депорт приравнивается писательницей к ее кумирам — Ронсару, Дю Белле, Дю Барта. В последней же редакции статьи «В защиту поэзии», в пору жестокого единоборства с прециозными кругами, де Гурне изменяет свое отношение к Депорту, замечая, что он «beau parleur au moins, s'il n'est grand inventeur». Де Гурне, как мы видим, готова признать определенные заслуги Депорта в развитии литературной речи (хотя и в этой части определения проскальзывает ирония), однако она отрицает наличие у создателя «Любви к Ипполите» подлинного творческого воображения. Любопытно вместе с тем, что к поэтическим звездам первой величины теперь добавляется Бел-

<sup>22</sup> «Les Idées littéraires de Mlle de Gournay», pp. 105, 117—119, 137, 141.

<sup>23</sup> Де Гурне обозначает ее посредством разных терминов и кличек, то называя ее участников *Ces pousseaux venus* («пришельцы» в издании А) или *Ces cogreuteurs* («эти критиканы»), то величая ее «Академией» (*Académie*, заменяя этот термин словом *compagnie* после основания Французской Академии), то прибегая к слову *cabale* («клика»).

ло, имя которого в прежних редакциях статьи совсем не упоминалось<sup>24</sup>.

Проделанный нами анализ подтверждает выводы, сложившиеся уже ранее. Де Гурне — литературного критика и филолога — нельзя рассматривать в качестве упрямого ретрограда, цепляющегося за пережитки все отдаляющегося прошлого, невосприимчивого ко всему новому. Взгляды де Гурне отличались цельностью, писательница оставалась верной своим идеалам. Но это не означает, что она полностью была лишена гибкости, не считалась с происходившими вокруг нее изменениями, не учитывала их. Де Гурне — мыслитель и критик — не стояла на месте; она прошла определенную творческую эволюцию, некоторые контуры которой мы и пытались очертить.

---

<sup>24</sup> «Les Idées littéraires de Mlle de Gournay», p. 97.

Е. З. ЦЫБЕНКО

**САТИРИЧЕСКИЙ РОМАН  
ЯНА ЛЯМА**

(«Головы для позолоты»)

Творчество польского писателя Яна Ляма (1838—1886 гг.) до сих пор почти неизвестно русскому читателю: переведен только один его роман и нет ни одной критической работы о писателе.

Первый роман Ляма «Высший свет в Цаповицах» (1869 г.; в русском переводе в 1888 г. вышел под названием «Большой свет в Козловицах»<sup>1)</sup>) посвящен проблеме отношений между австрийскими властями и польским населением в одном из провинциальных городов Галиции. В центре произведения — сатирический образ австрийского чиновника, представляющего в городе высшую власть. Прецличек считает себя то немцем, то поляком, то чехом, в зависимости от того, какие политические тенденции преобладают в правительственных кругах. Действие романа относится к 1866 году, когда назначение Агенора Голуховского наместником Галиции заставило многих подданных австрийского императора вспомнить польский язык (Прецличек, запрещавший прежде своей дочери читать польские журналы, теперь рад похвалиться их наличием в своем доме).

Сюжет романа, строящийся на стремлении чиновника австрийской службы Сарафановича получить руку дочери Прецличка вместе с ее богатым приданым и, с другой стороны, на любви Эмилии к польскому патриоту Карлу Шрейеру, не несет большой идейно-художественной нагрузки. Он служит лишь поводом для сатирического комментария, комически-серьезных рассуждений и карикатур, объектом которых являются австрийские власти и чиновники. Сатира Ляма направлена также против соглашательской политики и космополитизма польского помещичьего класса и реак-

<sup>1</sup> «Северный вестник», 1888, № 7—10.



ционного духовенства. Как показывает писатель, многие черты галицийской бюрократии: космополитизм, отсутствие собственного мнения, раболепие перед вышестоящими, третирующие тех, кто занимает более низкое положение, — характерны и для «высшего света в Цаповицах», в частности для таких его типичных представителей, как пан Якуб Быковский герба Козлинии рога, униженно кланяющийся австрийским чиновникам, или вельможный Каласантий Цаповицкий, владелец Цаповиц, Цапувки и Цаповой Воли, спешащий нанести визит Прецличку в знак готовности «сблизиться с правительством».

Таким образом, в центре романа — бытовая и политическая сатира. Социальный элемент специально не выделяется. За все пороки общественного устройства Галиции ответственность несет австрийская бюрократия.

Своей оригинальностью этот первый роман Ляма обратил на себя внимание критики. «От первой до последней страницы,— писал о нем Ю. Котарбинский, — чувствуются негаснувший ни на секунду темперамент и свобода, живой юмор, приправленные горькой и жгучей иронией, жестокой и иногда даже пессимистической сатирой. Выработав в себе своеобразный стиль и манеру, Лям занимает в истории нашей бедной юмористики, несомненно, выдающееся и оригинальное место»<sup>2</sup>.

Острая сатира на политические и общественные отношения в Галиции дается и в следующем романе Ляма — «Житель Короны в Галиции» (1869 г.). История шляхтича Кукельского, труса и хвастуна, выдающего себя по приезду из Королевства Польского в Галицию за крупного деятеля январского восстания и использующего для своих махинаций специфические условия этого периода (действие происходит в конце 1863 — начале 1864 г.), составляет канву, цепь своеобразных опорных пунктов для общей сатирической картины со множеством авторских отступлений, вставных очерков и памфлетов. Несмотря на то, что отдельные дигрессии писателя направлены против конкретных деятелей восстания 1863 года, в том числе «псевдокрасных», главным объектом сатиры здесь является помещичий класс, с его равнодушием к национально-освободительной борьбе народа, и политика партии «белых».

Хотя действие романа относится непосредственно к периоду восстания, в нем отчетливо выступают два плана: фабулярный, связанный с восстанием, и памфлетный, касающийся, в основном, современности, восприятия восстания галицийской шляхтой, ее соглашательской политики по отношению к австрийским властям. Сюжет, образы героев, общественно-бытовой фон — все это, по мысли автора, не главное и используется, как и в предыдущем романе, для создания злого памфлета на современную автору политическую жизнь в Галиции.

<sup>2</sup> J. Kotarbiński. Przegląd piśmiennictwa polskiego. «Przegląd Tygodniowy», 1873, N 28.

В обоих романах широко используются такие сатирические приемы, как карикатура (образы Прецличка, Сарафановича), пародия (чаще всего на официальные распоряжения австрийских властей, на верноподданнические адреса галицийской шляхты, на политические программы отдельных группировок и т. д.), гротеск (сцены, описывающие правление Прецличка, следствия в Блотничанах, обмена корреспонденциями между начальниками повстанческих отрядов и др.), иронические эпитеты («отцовское императорско-королевское правление»), говорящие фамилии (ясновельможный Цаповицкий — от сара «козел, дурак»; вельможный Бзиковский, граф Цыбульницкий — от *subulus* «глупец»).

Таким образом, в этих двух романах фабула и сатирические задачи автора выступали изолированно. Чисто условный характер имел сюжет в романе «Высший свет в Цаповицах», где основная сюжетная линия, кое-как объединяющая эпизоды, оказалась почти не связанной с памфлетно-сатирическим замыслом автора. В результате произведение было похоже скорее на серию очерков, чем на роман. Характеры в первых двух романах Ляма не играли большой роли. Их создание автор и не считал своей задачей. В этом отношении от первых двух романов принципиально отличался следующий роман Яна Ляма — «Головы для позолоты» (1872 г.) — также сатирическое произведение, но с развернутым сюжетом и полной структурой, отвечающей требованиям романа. Автор отказывается здесь от очерковости и авторских отступлений, широко развивает фабулу, делает ее основным средством сатирического изображения социальных отношений в Галиции. Задаче социального анализа общества служат и характеры.

Сюжет романа составляет переданная от первого лица история жизни Эдмунда Муляра, сына учителей-гувернеров француза и ирландки, много лет назад приехавших в Польшу в поисках заработка. Провинциальный польский городок, скромная квартира матери (отец рано умер), которая сама учит сына, шляхетское имение опекуна, куда попал Эдмунд после смерти матери, гимназия-пансионат при монастыре, как раз и готовящая, по словам автора, «головы для позолоты», техническая школа во Львове, строительство железной дороги, куда назначают Эдмунда инженером, — таковы основные этапы жизненного пути героя романа. Рассказ о жизненных перипетиях представителя трудящейся интеллигенции позволил автору ввести в произведение самые разные социальные слои: львовскую аристократию, провинциальную шляхту и мелкую буржуазию, предпринимателей и рабочих, чиновников австрийского суда, которые все вместе, в их взаимных отношениях, составляют острую сатиру на «страну дрянных аристократов, глупых шляхтичей и фальшивых демагогов»<sup>3</sup>.

В судьбе Эдмунда Муляра можно усмотреть нечто общее с биографией самого писателя. И хотя автора нельзя полностью

<sup>3</sup> J. L a m. *Dziela literackie*, t. II. Warszawa, 1956, str. 394.

отождествлять с героем-повествователем, он, несомненно, во многом выражает взгляды писателя, его моральную оценку современного общества.

И все же не судьба Муляра сама по себе составляет основу произведения. «Рассказ Муляра — это автобиография, но только кажущаяся, — писал о романе Генрик Сенкевич, — ибо автор считает своей задачей не рассказ о себе и своей судьбе, а описание окружения, в котором он родился, воспитывался и рос. Собственная судьба дает ему только сюжетную канву, с помощью которой отдельные очерки объединяются в единое органическое целое»<sup>4</sup>.

Из всех социальных слоев общества наиболее полно представлен в романе Ляма помещичий класс. Ярким его представителем выступает шляхтич Кленовский, образ которого выдвигается в романе на первый план, оттесняя до известной степени главного героя. Автору удалось показать двойное лицо этого шляхетского заправилы. С одной стороны, Кленовский — богатейший в округе помещик, слывающий хорошим гражданином своей страны. образцом честности и порядочности. С его именем считаются и помещики, и отцы церкви, и чиновники, и австрийские власти. В конце романа мы узнаем, что он сделал и политическую карьеру, став депутатом сейма. С другой стороны, Кленовский не брезгует ничем ради приумножения богатства и достижения карьеры. Он обманывает бедного сироту Эдмунда, опекуном которого был назначен, присвоив деньги его покойного отца, обманывает других своих «воспитанников». Он идет на настоящее преступление, чтобы прибрать к рукам состояние своей сестры, угрожает причастным к восстанию 1848 года патриотам доносом на них австрийским властям, использует политическую борьбу в своих личных корыстных целях.

Один из центральных эпизодов в романе — собрание шляхтичей в доме Кленовского. Своими политическими противниками Кленовский демагогически объявляет честных людей, знающих о том, что он присвоил себе деньги родителей Муляра и готовых выступить свидетелями в суде. Одного из них он называет «главарем шайки жарновских демагогов (читай: демократов. — Е. Ц.), который всегда участвует в «красных» заговорах»<sup>5</sup>, другого делает вождем «агитаторов-демократов». И эти люди, патетически возглашает Кленовский, посмели сказать, что он вор. «Вот результаты деятельности нашей демократии, — заявляет он. — И если мы все не хотим пасть жертвой клеветы, может быть, и ножей, мы должны найти в себе гражданскую смелость противостоять этому пагубному течению»<sup>6</sup>. Это последнее заявление Кленовского было с особым энтузиазмом встречено присутствующими. Ав-

<sup>4</sup> H. Sienkiewicz. «Głowy do pozłoty», powieść Jana Lama. «Przegląd Tygodniowy», 1874, N 10.

<sup>5</sup> J. Lam. Dzieła literackie, t. II, str. 105.

<sup>6</sup> Ibidem.

тор, который всю эту сцену выдерживает в тоне злой иронии, тем более понятной, что ее наблюдает и о ней рассказывает главный герой, знающий цену громким фразам своего опекуна о честности и благородстве, замечает: «Аплодисменты были на этот раз уже не бурей, а бурей бурь, шум и гром были такие, что можно было подумывать, что пришел конец света»<sup>7</sup>. И хотя присутствующие на собрании знали, что разговоры о нечестности Кленовского основаны на фактах, все в один голос заявили, что «наветы и преследования демагогов ставят его еще выше в мнении землевладельцев и всей страны», а один из ораторов даже закончил свою речь словами: «Да здравствует *наш* Кленовский!»<sup>8</sup>.

Образцом злого юмора, с каким подана эта сцена, может служить описание речи одного из помещиков: «Первым взял слово некий шляхтич, наделенный красноречием проповедника. Он доказал, ясно, как на ладони, что из свеклы вырабатывают сахар, а из рапса и семян льна — масло и, поскольку демократия не вырабатывает ни столько сахара, ни столько масла, сколько аристократия, поэтому она совсем не может иметь голоса в обществе. Бурные аплодисменты были наградой столь глубокого вывода»<sup>9</sup>.

Кленовский, по свидетельству автора, всегда был в самых хороших отношениях с австрийскими властями и, несмотря на это, слыл горячим патриотом. В конце концов он даже стал вождем «оппозиции», зная заранее, что оппозиция была выгодна одной из двух правительственных группировок, борющихся между собой за власть.

Суд, куда обратился Эдмунд Муляр, представив документы, неопровержимо доказывающие виновность Кленовского, оказался на стороне последнего. Рассказывая историю судебного дела Муляра, писатель создает сатиру на австрийский суд. Ситуация почти гротескная. Казалось бы, судьям ясно, что Кленовский виновен, но, по их мнению, он приносит пользу стране. «Этот муж строил костелы и школьные здания, основывал стипендии, принимал участие во всех полезных объединениях, он был известен на всю округу, даже на всю страну своей набожностью, примером в семейной жизни, самопожертвованием и всякими другими гражданскими добродетелями»<sup>10</sup> — такую характеристику дает ему защитник. Как же можно признать его виновным? Только один из двенадцати присяжных оказался на стороне Муляра — это был простой рабочий-каменщик.

Создание яркого сатирического образа Кленовского — несомненная удача писателя. Его сатира была направлена против наиболее сильного и реакционного класса тогдашней Галиции.

Типичность Кленовского подчеркивается другими образами шляхты и общей картиной нравов, царящих во львовских и про-

<sup>7</sup> J. L a m. Dzieła literackie, t. II, str. 105.

<sup>8</sup> Ibid., str. 106.

<sup>9</sup> Ibid., str. 103.

<sup>10</sup> Ibid., str. 343.

винциальных салонах. Большим успехом в шляхетских кругах пользуется сын Кленовского Густав, который только играет в карты, пьет шампанское, заводит романы и насмерть заезжает лошадей. Популярность и слава молодого Кленовского в шляхетских салонах не уменьшились и после того, как он попался на нечестной игре в карты и был выгнан из армии. Показывая это, писатель сатирически обличает мораль шляхетского общества. «Все знают о его грязном и позорном поступке, все шепчутся об этом по углам, но все принимают в своем доме опозоренного, ибо он когда-нибудь наследует миллион, а поскольку он умеет обманывать в карты, то, может быть, и не проиграет состояния»<sup>11</sup>.

Злая ирония автора в этом романе и состоит в разоблачении господствующих и процветающих в обществе героев. На эту сторону произведения обратил внимание Г. Сенкевич. «Дело не в том, — подчеркивает он в своей рецензии, — что Кленовский-отец — обманщик, сын — буня и скандалист, Помульский — глупец. Таких много. Но дело в том, что этим людям прекрасно живет в обществе, что обман, мошенничество и глупость — это монеты, имеющие ценность, монеты, которые все берут»<sup>12</sup>. Речь здесь идет не об отдельных личностях, а об обществе, делает вывод рецензент.

«Некоторые критики упрекали меня в том, — писал в 1876 году о варшавских рецензентах Ян Лям, — что я пошел слишком далеко в изображении черных характеров. Один из них утверждал, что у нас нет таких Кленовских, как тот, которого я описал в «Головах для позлоты». Если бы этот уважаемый критик захотел приехать во Львов, я бы мог убедить его в том, что он ошибается. Я показал бы ему живого Кленовского, занимающего высокие посты, имеющего доверие сограждан. Я показал бы ему его политическую карьеру... Сей муж никогда не держал сторону центристов, министров..., но как истинный шляхтич, как плоть от плоти, как кость от кости и как один из тех мудрецов, «какие нам нужны», был «нашим» Кленовским. Вся разница между моим Кленовским и этим «нашим» состоит в том, что если мой обдирал своих опекаемых по капле, по девять и пятнадцать тысяч, то «наш» взял бы *en gros*»<sup>13</sup>.

Картину буржуазно-шляхетского общества существенно дополняет описание нравов на строительстве железной дороги, куда попадает в качестве инженера главный герой. «Это было любопытное сборище людей разных национальностей, разных по уровню образования и еще более разных по степени честности, — рассказывает Эдмунд. — Если Теккерей назвал свое произведение «Ярмарка тщеславия»..., то тот, кто захотел бы описать историю

<sup>11</sup> J. L a m. *Dzieła literackie*, t. II, str. 358.

<sup>12</sup> H. Sienkiewicz. «*Głowy do pozłoty*», powieść Jana Lama, str. 187.

<sup>13</sup> J. L a m. *Pogadanki*. «*Tydzień Literacki*», 1876 (цит. по: S. Frybes. *Wstęp do: «Głowy do pozłoty»*. Wrocław, 1953, str. XXVIII).

основания и строительства лавровско-жарновской железной дороги, должен был бы назвать ее «ярмаркой разбоя»<sup>14</sup>.

Писатель подробно рассказывает, как некий князь Блага и его компания, имея в своем распоряжении банки, распределили между собой акции строительства дороги, сами выбрали себя членами правления, а потом сами себе заказали строительство по цене далеко не умеренной, заработав на этом шесть миллионов.

Кленовский, имевший большое влияние в правлении этого акционерного общества, настоял на том, чтобы дорога имела крюки, и, обходя город, проходила через его владения. Молодой инженер, видя нецелесообразность этого проекта, воспротивился ему. Кленовский попытался воздействовать на него, пообещав более выгодную должность, но Эдмунд на это не пошел и настоял на изменении проекта. После этого он был переведен на худшее место, а когда отказался подписать неверно составленный счет за работу, то вовсе был уволен.

Писатель реалистически показывает эксплуатацию рабочих на строительстве. «Предприниматели безжалостно эксплуатируют деревенское население, прижатое в этом году голодом, — рассказывает герой романа. — Рабочие вынуждены питаться в столовой, содержащейся за их счет, и когда они приходят в субботу за расчетом, то им не только не дают ни гроша, но еще и грабят, утверждая, что они съели больше, чем заработали»<sup>15</sup>. Рабочие отвечают на это волнениями, грозят расправиться с хозяевами и инженерами. Предприниматели были вынуждены вызвать жандармов.

Подобная картина строительства железной дороги явилась новым словом в польской литературе. Лям одним из первых показал острые социальные конфликты буржуазного строя.

Реалистически нарисована и карьера главного героя. Автор освобождает его от ложных представлений о роли инженера в обществе, показывает полную зависимость технической интеллигенции от буржуазных предпринимателей.

После увольнения со стройки Эдмунд долго не может найти работу — к нему относятся с недоверием, поскольку он уволен столь известным акционерным обществом. В конце концов его берут на химический завод конкуренты его прежних хозяев. Но Эдмунд внезапно угодил в тюрьму за неуплату по векселю, который он когда-то подписал, поручившись за молодого Кленовского: тот деньги прогулял, а должником остался Эдмунд.

Однако писатель не решился закончить роман жизненной катастрофой своего героя. Его спасает случай. Эдмунд неожиданно узнает о большом наследстве, которое оставил ему живший в Англии брат матери. На страницах, рассказывающих о его поездке в Англию, автор выводит оригинальных персонажей из числа английской аристократии, живо напоминающих героев Диккенса. По

<sup>14</sup> J. L a m. Dzieła literackie, t. II, str. 280—281.

<sup>15</sup> Ibid., str. 316.

мнению современного польского исследователя С. Фрыбеса, карикатурная картина английской аристократии — это сатирическая реплика Ляма на попытку представить английское общество образом для экономического развития Галиции<sup>16</sup>.

В этот счастливый конец, в целом противоречащий реалистическому звучанию романа, писатель вносит сатирический элемент. Он показывает, как изменилось отношение окружающих к герою, когда он вернулся из Англии богатым человеком. «Может быть, я еще когда-нибудь напишу, — сообщает по этому поводу автор, — как представляются в нашей стране «головы для позолоты», увиденные сквозь призму трехсот пятидесяти тысяч годового дохода»<sup>17</sup>.

Очевидно, понимая, что в изображенных им условиях его отрицательный герой не может быть наказан обществом, писатель наказывает его сам. И на этот раз справедливость торжествует благодаря случаю. Кленовский погибает под колесами поезда, заставив кучера ехать через путь, несмотря на закрытый шлагбаум.

Таким образом, Я. Лям остановился перед последовательными выводами из приведенного им же самим обвинительного материала. Не умея довести до конца в целом реалистическую судьбу своих героев, он обратился к литературным схемам. В романе есть элементы сенсационной интриги, увеличивающиеся к концу произведения, где раскрывается тайна рождения любимой женщины главного героя, Гермины. Возможно, это было следствием влияния романов Диккенса, в частности его «Холодного дома». Как у Диккенса, юмористические сцены в «Головах для позолоты» перемежаются с сентиментальными описаниями семейной жизни и переживаний обижаемого ребенка, а затем любви молодого героя. В этой связи нужно сказать о теплом, искреннем лиризме Ляма, его эмоциональном отношении к человеческим чувствам.

Писатель стремится к раскрытию психологии своих героев. Особенно тонким психологическим рисунком отличаются женские образы.

Однако наиболее полно талант Ляма проявился в юмористических и сатирических сценах. Его сатира и юмор имеют множество оттенков: здесь и злая, едкая шутка, и безобидный теплый юмор, и тонкая ирония.

Характерны, например, юмористические описания, содержащие, однако, довольно злую издевку. «Панна Ядвига (дочь Кленовского. — Е. Ц.) села за фортепьяно и начала извлекать из этого инструмента целое половецкое непонятных звуков, шумов, раскатов и визгов, которые все вместе должны были составить музыкальный опус под названием «Лазурные глаза». То обстоятель-

---

<sup>16</sup> S. Frybes. Wstęp. W ks.: J. L am. Głowy do pozłoty. Wrocław, 1959, str. XLIV.

<sup>17</sup> J. L am. Dzieła literackie, t. II, str. 409.

ство, что божок, опекающий иногда музыку, не истребил залпами своих стрел как композитора, так и всех экзекуторов этого произведения, это обстоятельство лучше всего свидетельствует о том, что на Олимпе уже нет больше богов, которые любили бы красоту»<sup>18</sup>.

Или другая сцена. Обед в доме Кленовских. На конце стола гувернантка и гувернер. Им передали остатки второго блюда — на тарелке только один кусочек печени. Панна Розалия презрительно отодвинула блюдо от себя, и этот последний кусок съел гувернер. «Панна Розалия все еще пренебрегает деревенскими блюдами?» — обратилась к ней язвительно супруга моего опекуна. Панна Розалия не ответила ей ни слова, и так получилось, что, наверно, из предпочтения деликатесов и омлетов она не схватила остатков печени раньше гувернера, который проявил такой достойный зависти аппетит»<sup>19</sup>.

Болеслав Прус видел в подобном юморе способность двустороннего наблюдения предмета. Высоко ценя талант Ляма, Прус считал, что его сатира была «необходимой струной в национальной лютне»<sup>20</sup>.

Роман «Головы для позолоты», несомненно, относится к числу лучших польских социальных романов 60—70-х годов и по широте изображения, и по глубине социального анализа, и по высокому художественному уровню. В этом романе, с его ограниченностью и некоторыми элементами схематизма, в целом гораздо меньше тенденциозности, чем в произведениях современников Ляма.

Определяя место Яна Ляма в польской литературе, Юлиан Кшижановский считает возможным поставить его «на почетное место в галерее европейских классиков юмора, где-то рядом с Теккереем или Салтыковым-Щедриным, в той галерее, в которой у нас он не имел предшественников со времен Красицкого и в которой за ним пойдет Болеслав Прус»<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> J. L a m. *Dzieła literackie*, t. II, str. 167.

<sup>19</sup> *Ibid.*, str. 53.

<sup>20</sup> B. P r u s. *Kronika tygodniowa*. «Kurier Warszawski». 1886, 29 sierpnia

<sup>21</sup> J. K r z y ż a n o w s k i. *Wstęp*. W ks.: J. L a m. *Pisma*. Warszawa, 1938, str. XL.



## СО Д Е Р Ж А Н И Е

А. Н. Соколов . . . . .	5
Список печатных работ А. Н. Соколова . . . . .	9
Р. А. Будагов. Слово <i>искусство</i> в русском языке на рубеже XVIII—XIX веков . . . . .	16
П. А. Николаев. К вопросу об эстетическом восприятии . . . . .	22
А. Ковач. О закономерностях развития литературных родов . . . . .	31
В. А. Звегинцев. Стиль в лингвистике и в литературоведении . . . . .	41
П. Г. Пустовойт. Стилистика как наука и ее аспекты . . . . .	49
у В. В. Кусков. Представление о прекрасном в древнерусской литературе . . . . .	58
А. А. Смирнов. К проблеме соотношений русского предклассицизма и гуманистической теории поэзии. Ф. Прокопович и Ю. Ц. Скалигер . . . . .	67
<u>П. Н. Берков</u> . Одно из первых применений эзоповского языка в России . . . . .	74
Ю. Доланский. Неизвестный чешский отзвук поэм Хераскова . . . . .	83
П. А. Орлов. Повесть Карамзина «Евгений и Юлия» . . . . .	93
<u>В. В. Виноградов</u> . О языке карамзинского перевода идилли С. Геснера «Деревянная нога» . . . . .	101
А. И. Кузьмин. Р. М. Цебриков — литератор XVIII века . . . . .	106
Б. С. Виноградов. Из истории декабристской поэмы . . . . .	112
А. А. Илюшин. Об одной особенности романтизма декабристов и Пушкина . . . . .	119
А. И. Журавлева. «Последний поэт» Баратынского . . . . .	132
<u>Н. К. Пиксанов</u> . «Горе от ума» и московские поэмы Баратынского . . . . .	143
Н. А. Гуляев. О формах романтической типологии . . . . .	150
К. Штеттке. К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма . . . . .	159

Я. Генцель. Из истории русской повести эпохи романтизма . . . . .	170
В. Фейерхерд. Романтизм и реализм в диалогии В. Ф. Одоевского «Саламандра» . . . . .	175
Л. С. Мелихова. Человек в поэме . . . . .	188
Д. Д. Благой. «Бездна пространства» . . . . .	194
Т. П. Голованова. Год в жизни поэта . . . . .	211
В. А. Мануйлов. Можно ли назвать Печорина сознательным поборником зла? . . . . .	219
А. А. Жук. Лермонтов и «натуральная школа» . . . . .	226
С. В. Калачева. Лермонтов и Брюллов . . . . .	234
Е. В. Логиновская. Образ Демона в творчестве Лермонтова и Эминеску . . . . .	246
Л. Н. Назарова. О лермонтовских традициях в прозе И. С. Тургенева . . . . .	261
М. Гурггулова. Гаршин и Лермонтов . . . . .	270
А. М. Докусов. Мастерство сюжета Н. В. Гоголя в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» . . . . .	281
Г. Л. Абрамович. К вопросу об идее повести-сказки Н. В. Гоголя «Вий» . . . . .	289
Д. С. Лихачев. Социальные корни типа Манилова . . . . .	297
К. И. Тюнькин. Белинский о «рефлектированной» и «художественной» поэзии . . . . .	308
Л. И. Матюшенко. О соотношении жанров повести и романа в творчестве И. С. Тургенева . . . . .	315
В. И. Кулешов. Об одной ситуации в жизни И. С. Тургенева как ближайшем стимуле создания образа Базарова . . . . .	327
М. Д. Зиновьева. К вопросу о стиле революционно-демократического романа 60—80-х годов XIX века . . . . .	337
Р. Г. Назиров. Достоевский и романтизм . . . . .	346
Н. Ф. Бельчиков. «Золотой век» в представлении Ф. М. Достоевского . . . . .	357
М. П. Алексеев. Об одном эпиграфе у Достоевского . . . . .	367
В. Б. Катаев. О прототипе чеховского архiereя . . . . .	373
В. Я. Линков. Повесть А. П. Чехова «Дуэль» и русский социально-психологический роман первой половины XIX века . . . . .	377
Ю. Б. Виппер. Об эволюции литературных взглядов Марии де Гурне . . . . .	393
Е. З. Цыбенко. Сатирический роман Яна Ляма . . . . .	403

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Тематический план 1970 г. № 90

Редактор *И. И. Лебедева*  
Переплет художника *И. С. Клейнарда*  
Технический редактор *И. Л. Тимашева*  
Корректоры *И. А. Большакова*,  
*А. А. Алексеева, Л. С. Клочкова*

---

Сдано в набор 7/XII 1970 г.

Подписано к печати 3/V 1971 г.

Л-115182                      Формат бумаги 60×90/16

Бумага тип. № 1

Физ. печ. л. 26,0                      Уч.-изд. л. 27,42

Изд. № 1111      Зак. 34      Тираж 6100 экз.

Цена 1 р. 96 к.

---

Издательство  
Московского университета  
Москва, К-9, ул. Герцена, 5/7.  
Типография Изд-ва МГУ.  
Москва, Ленинские горы