

**Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение
«Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия»**

**ИСТОРИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XIX ВЕКА
(1800 – 1830-е годы)**

**Учебник-хрестоматия для студентов
учреждений высшего профессионального
образования (бакалавриат)**

**Самара
2013**

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.2(Рос-Рус)1я73

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Поволжской государственной социально-гуманитарной академии*

Рецензенты:

доктор филологических наук, зав. кафедрой русской литературы РГПУ им. А.И. Герцена Е.И. Анненкова; доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного педагогического университета С.В. Савинков; кафедра русской литературы и фольклора Национального исследовательского Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского (зав. кафедрой проф. Ю.Н. Борисов)

История русской литературы XIX века (1800 – 1830-е годы): учебник-хрестоматия для студентов учреждений высшего профессионального образования (бакалавриат) / Составление, приложения В. Ш. Кривonos. – Самара: ПГСГА, 2013. - 414 с.

ISBN

Учебник-хрестоматия соответствует Федеральному государственному образовательному стандарту по направлению подготовки 050100.62 — Педагогическое образование (профили подготовки «Русский язык», «Литература», квалификация выпускника «бакалавр»).

Задача учебника-хрестоматии – приобщить студентов к традиции академического изучения литературного процесса и художественного творчества, сформировать у них представление о путях развития русской литературы первой трети XIX века и о специфике литературного процесса в этот период.

ISBN

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.2(Рос-Рус)1я73

© Авторы, «Наука», 1981, 1989
© Составление, приложения, В. Ш. Кривonos, 2013
© Оформление, ПГСГА, 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

От составителя.....	4
Глава 1. Литературное движение начала века. Карамзин. Жуковский. Батюшков (В. Э. Вацуро).....	6
Глава 2. Литературные объединения и журналы первой четверти XIX в. (Р. В. Иезуитова).....	33
Глава 3. Поэзия 1800—1810-х гг. (Р. В. Иезуитова).....	55
Глава 4. Проза 1800—1810-х гг. (Н. Н. Петрунина).....	78
Глава 5. И. А. Крылов баснописец (Ю. В. Стенник).....	121
Глава 6. Драматургия начала XIX в. Творчество А. С. Грибоедова. Комедия «Горе от ума» (С. А. Фомичев).....	142
Глава 7. А. С. Пушкин (Ю. М. Лотман).....	187
Глава 8. Поэзия пушкинского круга (В. Э. Вацуро).....	226
Глава 9. Проза и драматургия второй половины 1820-х и 1830-х гг. (Ю. В. Манн).....	257
Глава 10. Поэзия 1830-х гг. (В. Э. Вацуро).....	275
Глава 11. Е. А. Баратынский (В. Э. Вацуро).....	300
Глава 12. М. Ю. Лермонтов (В. Э. Вацуро).....	318
Глава 13. Н. В. Гоголь (Ю. В. Манн).....	340
Приложение 1. Задания.....	374
Приложение 2. Рекомендуемая литература.....	403

От составителя

Предлагаемый учебник-хрестоматия адресован студентам-филологам, получающим квалификацию «бакалавр», и призван познакомить их с концептуально изложенными взглядами известных отечественных литературоведов, ведущих специалистов в своей области филологического знания, на развитие русской литературы в 1800 – 1830-е годы.

Задача учебника-хрестоматии, определяющая его специфику и его место в ряду учебников и учебных пособий по истории русской литературы первой трети XIX века, заключается в том, чтобы приобщить студентов к традиции академического изучения литературного процесса и художественного творчества.

Изучая материал данного учебника-хрестоматии и сопоставляя его с материалом других учебников и учебных пособий по предмету, студенты получают возможность выработать четкую систему представлений о путях и истории изучения классического периода русской литературы, ее специфике, осмысленной в историко-культурном контексте, об особенностях литературного процесса, движении жанров и жанровых форм, своеобразии писательских индивидуальностей, проблематике и поэтике литературных произведений.

Источником текста глав служат следующие издания:

История русской литературы: В 4 т. Т. 2. Л.: Наука, 1981.

Литературные объединения и журналы первой четверти XIX в. (Р. В. Иезуитова). С. 36-50; Проза 1800—1810-х гг. (Н. Н. Петрунина). С. 51-79; Поэзия 1800—1810-х гг. (Р. В. Иезуитова). С. 88-103; И. А. Крылов баснописец (Ю. В. Стенник). С. 189-203; Драматургия начала XIX в. Творчество А. С. Грибоедова. Комедия «Горе от ума» (С. А. Фомичев). С. 204-231; Поэзия пушкинского круга (В. Э. Вацуро). С. 324-342; Поэзия 1830-х гг.

(В. Э. Вацуро). С. 362-379; Е. А. Баратынский (В. Э. Вацуро). С. 380-392.

История всемирной литературы: В 9 т. Т. 6. М.: Наука, 1989.

Литературное движение начала века. Карамзин. Жуковский. Батюшков (В. Э. Вацуро). С. 292-302; А. С. Пушкин (Ю.М. Лотман). С. 321-337; Проза и драматургия второй половины 1820-х и 1830-х годов (Ю. В. Манн). С. 349-356; М. Ю. Лермонтов (В. Э. Вацуро). С. 360-369; Н. В. Гоголь (Ю. В. Манн). С. 369-383.

Приложения (1. Задания; 2. Рекомендуемая литература) составлены В.Ш. Кривоносом и предполагают самостоятельную учебно-исследовательскую работу студентов над предложенными темами и знакомство с основной учебной и научной литературой по курсу, с современными исследовательскими концепциями и научными подходами к истории русской литературы изучаемого периода.

Глава 1

ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ НАЧАЛА ВЕКА. КАРАМЗИН. ЖУКОВСКИЙ. БАТЮШКОВ

(В. Э. Вацуро)

Первые два десятилетия являют собою сложную картину борьбы и взаимодействия различных направлений. Уже 90-е годы XVIII в. были временем брожения философских, социальных, литературных идей, мощный стимул которому дали события французской революции. Весь «век разума», его общественные, этические, эстетические воззрения оказываются предметом осмысления и идеологических полемик; русская духовная жизнь 90-х годов XVIII в. становится полем особого интеллектуального, социального, эстетического напряжения.

Деятельность Николая Михайловича Карамзина (1766—1826) была высшим достижением эстетического развития этого периода. В области литературы он дал образцы философской лирики и почти всех прозаических жанров, к которым станут обращаться в ближайшие годы русские литераторы: путешествия в письмах, сентиментальной повести, «готической» новеллы («Остров Борнгольм»), оссианического фрагмента («Лиодор»); наконец, он дал законченные образцы «слога» — «языка сердца», где примат непосредственного чувства над рациональным познанием сказывался в эмоциональной, часто лирической окрашенности, повышении мелодического начала, богатстве, а иногда и изысканности стилистических оттенков.

Творчество Карамзина 90-х годов предстает и как органический синтез социально-философских и эстетических начал. Философский потенциал художественного творчества Карамзина чрезвычайно высок, недаром почти все его повести возникают в плотном окружении характерологических, этико-моралистических, исторических, социологических этюдов, рассуждений, диалогов.

Все это характерно именно для литературы 1790-х годов, когда философия входит в сферу повседневных интересов и не только Вольтер и Руссо, но и Лафатер, и Бонне, и Гердер, и Кант читаются наряду с собственно «изящной словесностью».

Существенно при этом, что ни Карамзин, ни литературный соратник его И. И. Дмитриев отнюдь не порывали с традицией философского и литературного рационализма. Сенсуализм Карамзина не перерос в субъективный идеализм, и «сентиментальность» его прозы имела ощутимые пределы. Стиль «Острова Борнгольма» или «Сьерры-Морены», не говоря уже о повестях начала XIX в., — это уже не стиль «Бедной Лизы»; он строже, лаконичнее и находится уже на пути к прозаическим принципам «Истории государства Российского». Карамзин эволюционировал и в начале XIX в. ставил себе уже совершенно новые литературные задачи. Между тем поколение, выступившее за ним на литературную арену, состояло не из его соратников, а из его последователей, получивших литературное воспитание уже на готовых образцах сентиментального стиля. Это П. И. Шаликов (1768—1852), В. В. Измайлов (1773—1830), В. Л. Пушкин (1766—1830), чьи литературные дебюты приходятся на конец 1790-х — начало 1800-х годов и связаны с опытом Карамзина десятилетней давности. «Путешествие в полуденную Россию в письмах, изданных Владимиром Измайловым» (ч. 1—4, 1800—1801), «Путешествие в Малороссию» (1803) и «Другое путешествие в Малороссию» (1804) П. И. Шаликова были образцами сентиментальной «литературы путешествий», лишь отчасти сохранявшими принципы «Писем русского путешественника» Карамзина. В задачу Карамзина входило широко информировать читателя об общественной и культурной жизни Запада, и самый тип автора-путешественника был ориентирован на тип «русского Анахарсиса», жаждущего европейской образованности. Задача «путешествий» Измайлова иная: описывать не столько исторические и

географические реалии, сколько «чувства и идеи», ими навеянные. Это был лирический субъективизм, вырождавшийся, в частности у Шаликова, в приторную чувствительность.

Сентиментальная повесть 1800-х годов еще в большей мере свидетельствовала об упадке жанра. Она не дает ни одного сколько-нибудь яркого имени или произведения; это массовая литература, укладывающаяся в типовые схемы «Бедной Лизы» или «Страданий юного Вертера». В ней происходит постепенное выветривание и социальной, и художественной проблематики исходных образцов; и тот же процесс демонстрирует сентиментальная драма. В поэзии симптомом эпигонства оказывается тематическое и жанровое измельчание: на первый план выдвигаются подражательные басни, мадригалы, полудомашние послания.

Все это вызывает незамедлительную реакцию в кругах противников Карамзина, однако еще ранее — у самих вождей течения. И Карамзин, и И. И. Дмитриев (1760—1837) к началу XIX в. явственно ощущают признаки кризиса сентиментальной литературы. Их переписка, свидетельства современников и собственные критические выступления доносят до нас снисходительно-иронические интонации, с которыми они оценивают своих эпигонов. Вступая на новые пути, учителя спешили отделить себя от адептов.

Несколько иной была судьба преромантических тенденций. Преромантизм укрепляет свои позиции в России с конца 80-х годов XVIII в. В это время начинается переориентация, поворот «от Франции к Англии»: наряду с именами французских законодателей классического литературного вкуса — Вольтера, Буало — выдвигаются имена Томсона, Юнга, Оссиана-Макферсона, связанные с английской, и притом «готической», не классической, национальной литературной традицией.

Преромантическая эстетика носила двойственный характер, будучи, с одной стороны, продолжением, а с

другой — преодолением сентиментальной. В ее основе лежало понятие «высокого», «величественного», которое в литературной практике реализовалось как «ужасное». Это представление отнюдь не противоречило сентиментальному сенсуализму; понятие «сладкий ужас» или «сладкая меланхолия» входило в эстетическое содержание элегической, в частности «кладбищенской», поэзии, открывавшей широкие возможности тому субъективно-лирическому началу, которое культивировали сентименталисты. Уже в «Бедной Лизе» есть подобные элегические мотивы, создающие атмосферу меланхолии, таинственности, скорби об утрате. Вместе с тем одна и та же исходная стилистическая система воспроизводилась по-разному и по-разному функционировала в зависимости от конкретной литературной ориентации писателя. Если Шаликов, например, ставил акцент на «сладости меланхолии», которая «настроивает чувства к самым тонким ощущениям» («Кладбище»), то литературные противники Карамзина обращаются к Юнгу, Оссиану, Томсону в поисках «высокого» языка философско-религиозной аллегорической поэзии, — такие возможности также были заложены в самой преромантической эстетике. Юнг был созвучен масонской литературе, с ее эсхатологизмом, космизмом, идеей бренности всего существующего. Эти идеи, в специфически преромантическом выражении, мы находим в поэзии С. С. Боброва (ок. 1763—1810), вероятно самого значительного из так называемых «архаиков», стремившихся соединить принципы державинской, а отчасти и ломоносовской оды с системой преромантической образности. Это соединение явственно ощутимо уже в дидактико-описательной поэме «Таврида» (1798) — наиболее известном произведении Боброва.

«Ночная» и «кладбищенская» поэзия на русской почве давала, таким образом, разные варианты, в зависимости от усваивавшего их литературного метода. Нечто подобное происходило и с русским оссианизмом. Оссианом увлекались Карамзин и будущий антагонист его

А. С. Шишков; исходный текст мог быть интерпретирован как субъективно-элегический и как исторический. Преромантизм сделал важный шаг по пути к романтическому историзму — реабилитировал национальную старину, уравнивая ее в правах с классической древностью. Последствием были существенные сдвиги в эстетическом мышлении: открытие субъекта повествования как носителя исторически определенной системы представлений, не тождественной всеобщему эталону «разумного» и «просвещенного». Отсюда — принципиальная возможность стилизации, воспроизведения как языка прошлых эпох, так и их мышления.

Все эти изменения в литературном сознании создавали предпосылки для восприятия в России преромантического романа, породившего свою особую художественную систему, со специфической повествовательной техникой, проблематикой и характерами. Этот так называемый «готический», или «черный», роман (иногда определяемый как роман «тайн и ужасов») также свидетельствует о формирующемся историзме и эстетическом интересе к средневековью. Возникая на почве просветительского романа, он усваивает просветительское представление о средних веках как о времени варварства, непросвещенности и жестокости нравов, однако, в отличие от просветительства, в самом этом варварстве ищет источник драматического, «ужасного» и эстетически значимого. Эта двойственная и во многом противоречивая концепция лежала в основе романов А. Радклиф, переводы которых в 1800—1810-е годы буквально захлестывают русский книжный рынок; эстетически привлекательной оказывается в них техника «тайны и ужаса», с характерными сюжетными ходами (заклечение жертвы в подземелье или башню), топикой (средневековый замок) и непременно кажущимся присутствием сверхъестественного начала, объясняемым в соответствии с законами разума естественными причинами. Почти все эти элементы мы находим уже в «Острове Борнгольме» Ка-

рамзина; при этом Карамзин создает стройную систему «готического» суггестивного повествования еще до того, как были созданы главные романы Радклиф, — тенденции, ведущие к этой системе, развиваются в России независимо от ее классических западных образцов.

«Готический роман» создал тип «героя-злодея», противопоставленного герою «чувствительному»; его движущая сила — страсть, непосредственное излияние чувства, доведенного до крайних пределов внутренней и внешней экспрессии; этому внутреннему эмоциональному содержанию соответствует и предельно драматичная внешняя ситуация. «Герой-злодей» «готического романа» неизменно выступает с отрицательным знаком; однако он не случайно является родоначальником байронического героя, т. е. героя с более сложной, двойственной эмоциональной оценкой. Он близок также герою «штюрмерских», прежде всего шиллеровских, драм, которые получают в эти годы в России большую популярность.

Поэтическим аналогом прозе такого рода оказывалась баллада — стихотворная лирическая новелла с остродраматическим сюжетом и нередко с тем же присутствием сверхъестественного, фантастического элемента. Да и генетически «черный роман» связан с балладой довольно тесно; очень показательно, что именно в начале XIX в. этот жанр получает новые стимулы. «Громвал» (1802) Г. П. Каменева (1772—1803), одно из наиболее интересных произведений русского преромантизма, возникает как результат своеобразного синкретизма: он впитывает в себя традицию волшебнорыцарской сказки, баллады, «готического романа», которым увлекался Каменев, и «кладбищенской» поэзии.

Политические события вне и внутри страны — разгром французской революции, вступление на престол Наполеона и начало наполеоновских войн в Европе, правление Павла, царевубийство 11 марта 1801 г. и «либеральная весна» начала александровского царства

ния — дали новые стимулы социально-философским и историческим теориям. Карамзин был одним из первых, кто ощутил поворот к политике и социальной философии как требование времени, что, в частности, нашло отражение в издававшемся им журнале «Вестник Европы». В 1802—1803 гг. здесь появляются наиболее значительные статьи Карамзина, посвященные вопросам социологии литературы, а также истории, которая теперь становится основным предметом его занятий.

Такое направление интересов прямо сказывается и на собственно литературной деятельности Карамзина. В 1802 г. он пытается создать автобиографический роман («Рыцарь нашего времени»). Эта попытка осмысления современного характера, соотнесенного не столько с общечеловеческим эталоном «чувствительности» (как это делали сентименталисты), но с конкретными условиями воспитания, осталась незавершенной. Зато другая повесть Карамзина, «Марфа Посадница» (1803), выводящая на сцену героический исторический характер, который трагически уступает закону исторической необходимости, — оказала мощное влияние на русскую историческую повесть, драму, историографию. Карамзин доказывал неизбежность падения республиканского Новгорода и установления самодержавного правления, однако эта неизбежность порождала ситуации, полные драматизма, вызывавшие читательское сочувствие к гибнущей республике, сочувствие к ее защитникам.

«Марфа Посадница» стояла в преддверии нового этапа творчества Карамзина. В ближайшие же годы он покидает литературу и журналистику и полностью отдается своей новой деятельности историографа. Почти одновременно заканчивает литературную деятельность И. И. Дмитриев, выпустив итоговое собрание своих «Сочинений и переводов» (1803—1805). Следующий период биографии Дмитриева прямо проходит под знаком политики: он занимает место министра юстиции в правительстве Александра I.

За этими индивидуально-биографическими эпизодами просматривается общая тенденция. В начале XIX в. меняется тип литератора. XVIII столетие знало литератора-философа, социолога, моралиста, для которого литература оставалась все же главным занятием (Фонвизин, Муравьев). Оживление социологической и философской мысли в начале александровского царствования приводит к появлению типа ученого, социолога, занимающегося литературной деятельностью. Образовавшееся в 1801 г. Вольное общество любителей словесности, наук и художеств объединило литераторов именно этого рода. Поэтические и беллетристические опыты И. П. Пнина (1773—1805), В. В. Попугаева (1778 или 1779—1816) — наиболее видных деятелей общества, — как правило, неоригинальны и прямо зависят от господствующих сентиментальных и преромантических веяний; самые же значительные их труды — «Вопль невинности, отвергаемой законами» (1801), «Опыт о просвещении относительно к России» (1804) Пнина, «Негр» (1804) Попугаева — являются, по существу, учеными или публицистическими сочинениями, поднимающими проблемы социального статуса «незаконных» детей, просвещения, крепостного права. Даже самый крупный поэт Вольного общества — А. Х. Востоков (1781—1864) — входит в русскую культуру более всего своими филологическими работами.

Тенденция к сращению философии, социологии и литературы воздействовала и на шкалу эстетических ценностей, проблематику, жанровую систему, на саму поэтику. Вольное общество ориентировалось на умеренное, или левое, крыло французского просветительства — Монтескье, Мабли, Рейналя — и их социально-философские идеи, созвучные настроениям передового дворянства России, клало в основание литературного творчества. Все это предопределяло выбор тем и их освещение; прямую антикрепостническую направленность «Негра» Попугаева, антитиранические мотивы «Оды

достойным» А. Х. Востокова или «Оды Калистрата» И. М. Борна; деизм просветительского толка окрашивал и целую серию философских од, вышедших из-под пера поэтов Вольного общества, таких, как «Человек» или «Бог» Пнина. Художественная проблематика этих произведений найдет свое продолжение в социальном дидактизме гражданской литературы 20-х годов, и в стихах членов общества мы видим прямое предвестие тем и даже языка поэтов-декабристов — культ «поэта-гражданина», систему фиксированных «слов-сигналов». Это была поэзия мысли, но мысли просветительской и преимущественно ориентированной в область социальной философии и политики. Из этой литературной среды выходит один из наиболее развитых образцов сатирического нравоописательного романа рубежа века, основанный на тех же требованиях национального и социально-нравственного воспитания, которые были выдвинуты в трактатах А. Ф. Бестужева, И. П. Пнина и др. Это роман А. Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799—1801), представляющий собою серию сатирических зарисовок, наложенных на канву жизнеописания героя, и галерею дидактических социальных масок.

Знаменем переходной эпохи 1800—1810-х годов был спор карамзинистов и шишковистов о «старом» и «новом» слоге русского языка, спор, разделивший литературу на резко обозначенные лагеря и оказавший существенное воздействие на последующую литературную жизнь. Во Введении уже отмечалось значение этой полемики. Теперь мы подробнее охарактеризуем ее направление и ход. Poleмика шла о путях русского Просвещения в целом и о месте литературы в системе русской общественной жизни.

Первым предвестием полемики была статья Карамзина «Отчего в России мало авторских талантов» (1802) — своеобразное резюме идей, высказанных и в других статьях писателя в «Вестнике Европы». Карамзин под-

черкивал общественное значение литературы и литератора. Уровень развития словесности есть показатель уровня просвещенности общества в целом; вместе с тем литература есть один из двигателей просвещения. Между тем, продолжал Карамзин, язык литературы не образовался еще в России; он мало пригоден для передачи системы гражданских и нравственных понятий, равно как и для описания тонких душевных движений. Путь образования и «языка чувств», и философского языка — изучение классических образцов и сближение с языком света, образованной верхушки общества.

Выступление Карамзина развязало спор. В 1803 г. в Петербурге анонимно появляется основной полемический трактат из противоположного лагеря — «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» адмирала А. С. Шишкова (1754—1841), главы консервативной общественно-литературной группы, открыто демонстрировавшей свое недовольство либеральными веяниями начала царствования Александра I. Шишков нападал на языковую политику карамзинистов, якобы отказывающихся от национальной традиции и пытающихся построить новый литературный язык «на правилах чуждого, не свойственного нам и бедного языка французского». Такое стремление, утверждал он, есть прямое следствие «иностранныго» воспитания, сеющего безверие, пренебрежение к патриархальным добродетелям и развратные нравы. В своих глубинных основах выступление Шишкова было продолжением той борьбы, которая велась против Карамзина уже с середины 90-х годов XVIII в., однако в «Рассуждении...» впервые была сформулирована позитивная программа «архаистов»: возвращение к основам национального языка, сохраненного в церковных книгах. В соответствии с этой программой Шишков призывал очистить литературную речь от наносных галлицизмов, найдя соответствующие эквиваленты в словарном фонде церковнославянского языка; он предлагал и свои неологизмы, основанные на корневых значениях.

Стиль «*élégance*», как иронически именует Шишков «новый слог», им отвергается и осмеивается, иногда не без пронизательности; он пародирует его жеманство и метафорическую изысканность.

Книга Шишкова была сигналом к открытой полемике, которая продолжалась более десятилетия, проясняя антагонистические позиции сторон. В течение долгого времени держалось мнение, что Шишков если и не победил в этом споре, то, во всяком случае, заставил Карамзина во многом уступить свои позиции. В действительности же критика Шишковым издержек «нового слога» молчаливо разделялась и Дмитриевым и Карамзиным — и собственная эволюция Карамзина-прозаика шла по пути освобождения от повышенной эмоциональности, метафоричности стиля и злоупотребления галлицизмами. Против засилья французского языка в обществе и иностранного воспитания Карамзин возражал сам; активизация национальных культурных ценностей прямо входила в его программу, и «История государства Российского» была ее непосредственным осуществлением.

Вместе с тем антагонизм Шишкова и Карамзина имел достаточно глубокие корни. Требование Карамзина «писать так, как говорят», несколько заостренное в полемике (речь шла не о тождестве, а о сближении письменного и разговорного языка), опиралось на понятие языкового обычая, «общего употребления», выдвинутого карамзинистами. Это понятие было результатом осознания исторической изменчивости как языковых, так и литературных норм. Напротив, Шишков, призывавший к воскрешению исторической традиции, ссылавшийся на Ломоносова, выступал как сторонник нормативной поэтики, якобы искаженной и «забытой» невежественными писателями.

Представление об исторически релятивной норме «общего употребления» легло и в основу выдвинутой карамзинистами категории «вкуса» — центральной в их эстетической системе. Много позднее Пушкин в «Отрыв-

ках из писем...» даст ее описание: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности». «Вкус» поверяется «логикой», — апелляция к рационалистическому началу характерна для карамзинистов, — однако не может быть выведен путем логических спекуляций: он зиждется на чувстве языка, причем языка современного; на точном ощущении пределов сочетаемости «слов и оборотов». Именно «вкус» лежал в основе батюшковской (и пушкинской) поэзии «гармонической точности», с ее обостренным вниманием к тончайшим семантическим сдвигам.

Спор, начатый книгой Шишкова, ускорил поляризацию литературных сил. Из области филологии и критики он перешел непосредственно в сферы художественного творчества. Литературоведение XIX — начала XX в. рассматривало его как борьбу «классиков» и «романтиков» или «шишковистов» и «карамзинистов». Ю. Н. Тынянов выдвинул понятие «архаисты» и «новаторы».

Эти глубоко плодотворные представления имели, однако, один недостаток: вольно или невольно они рассматривали Карамзина (как правило, взятого статично, в виде некоей общей модели) и Шишкова в качестве неких точек отсчета. Между тем мы имеем дело со сложным процессом, в котором позиции Карамзина и Шишкова были лишь наиболее оформленным выражением противоположных общественно-литературных тенденций. Между этими двумя полюсами располагались многочисленные «промежуточные» явления.

«Полюс Карамзина» обладал наибольшей степенью литературной продуктивности: он обозначал ту тенденцию, которая уже фактически возобладала в литературной практике. Об этом едва ли не яснее всего свидетельствовала судьба традиционных больших жанров. Так, реформированный плутовской роман «Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814) В. Т. Нарезного (1780—1825) стал од-

ним из самых заметных явлений русской прозы 10-х годов. Сохраняя очевидные связи с традицией сатирического просветительского бытописания, он в то же время подвергся сильному воздействию сентиментальной и преромантической эстетики. Самая субъективность повествования была необычной для просветительского романа и очень характерной для сентиментальной литературы. Юмор здесь сродни стернианской иронии, колеблющейся между лиризмом и прямой пародией. Предметом иронической игры становится поэтика авантюрного романа и романа тайн. Но самым значительным открытием Нарезного был сам тип «российского Жилблаза» — характер традиционного пикаро плутовского романа видоизменился при помощи иронического контраста: появился нищий князь, с мужицким именем и модусом существования, сам пашущий землю и наделенный этическим комплексом «естественного», «чувствительного» человека. «Чувствительные» герои у Нарезного — герои демократические, с позиций которых произносится суд над развращенной дворянской верхушкой, и этот присущий роману социальный критицизм послужил причиной его запрещения.

Иными путями, но с почти аналогичным художественным результатом деформируется один из центральных жанров классицизма — трагедия. Творчество Княжнина было вершинной точкой ее развития; после него начался упадок жанра, на фоне которого трагедии В. А. Озерова (1769—1816) явились как мгновенная и очень яркая вспышка; головокружительный успех «Эдипа в Афинах» (1804), «Фингала» (1805) и «Дмитрия Донского» (1806) и последующая неудача «Поликсены» (1808) были потрясением и для самого драматурга, во многом определив и его личную судьбу — душевную болезнь — и последующую «легенду об Озерове» как жертве зависти и интриг. Озеров начинал как ученик Княжнина, но успехом своим он был обязан как раз отклонениям от драматургической системы своего учителя: он ослабил действие,

сделав трагедию статичной, и перенес центр тяжести на монолог, причем не трагический, а лирико-элегический. Именно эти монологи затверживались театрами наизусть; особой популярностью пользовался монолог Мойны из 6 явления I действия «Фингала», который и по общему колориту, и по гармоническому звучанию мог бы найти себе место в классицистических элегиях Батюшкова.

Творчество Озерова знаменовало конец — или, точнее, перерождение — классической трагедии; «Илиада» Николая Ивановича Гнедича (1784—1833) — перерождение эпоса. То, что Гнедич обратился к эпосу, было совершенно современной литературной акцией — стремлением актуализировать этот род в литературе XIX в., то, что он обратился к переводу древнего памятника, — признанием невозможности создать эпическую поэму на современном материале. Но, быть может, еще важнее, что этот перевод вырос на преромантической основе. Гнедич недаром прошел через искус преромантизма в его почти крайних формах; он впитал в себя его эстетику, с ее апологией национальной специфики литературы. Отсюда стремление не просто передать греческий текст по-русски, как это делал в 1787 г. Е. И. Костров, но сохранить его временную и культурную определенность, вплоть до быта и реалий, а также стихотворного размера. Развернувшийся в 1814—1815 гг. спор о том, каким стихом нужно переводить Гомера — александрийским (путь Кострова и раннего Гнедича), гекзаметрическим (С. С. Уваров) или «русским размером» — сочетание хорей и дактиля (В. В. Капнист), имел общеэстетическое значение. Согласившись с точкой зрения Уварова и заново начав перевод — уже в гекзаметрах, Гнедич порывает с классицистической традицией и утверждает на преромантических позициях, в которых уже заключались зерна историзма.

Литературная эволюция наложила свой отпечаток и на историю литературных объединений начала века, содействуя образованию «промежуточных» групп, где шло

эстетическое брожение и все резче обозначались демаркационные линии. Таков литературный кружок А. Н. Оленина, занятый проблемами античной истории, литературы и археологии, рассматриваемыми в свете эстетических концепций Лессинга и Винкельмана. Участниками этого кружка были люди различных, а порой и прямо противоположных эстетических симпатий. В течение нескольких лет эта противоположность выходит на поверхность: Шаховской становится активным членом «Беседы», Батюшков — «Арзамаса». Нечто подобное — хотя и не в столь резких формах — обнаруживается и в московском кружке, известном под названием Дружеское литературное общество: здесь выделяется группа Андрея Тургенева, А. С. Кайсарова, А. Ф. Мерзлякова, А. Ф. Воейкова, выдвигавшая требование национальной и гражданской литературы, и группа В. А. Жуковского, Александра Тургенева и др., наследовавших философско-эстетические принципы карамзинизма. Много позднее члены этого кружка, вначале связанные тесными дружескими узами, также станут литературными антагонистами: в 1817 г. А. Ф. Мерзляков, один из наиболее демократически настроенных участников общества, прямо выступит против баллад Жуковского.

В этой атмосфере эстетического брожения делают свои первые литературные шаги два крупнейших поэта начала XIX в. — Константин Николаевич Батюшков (1787—1855) и Василий Андреевич Жуковский (1783—1852). Оба они на заре своей деятельности проходят через разрываемые центробежными силами литературные общества и кружки, в которых вынуждены определять свои литературные позиции; оба первоначально эстетическим воспитанием связаны и с классицистической, и с сентиментально-преромантической традициями. Жуковский начинает с похвальных и философско-моралистических од, Батюшков — с сатиры, басни, послания — традиционных жанров классицизма, постепенно утрачивающих признаки жанровой иерархичности.

Средние жанры становятся в начале века безусловно господствующими, и в пределах этих жанров и совершаются литературные открытия и Жуковского, и Батюшкова — открытия в области литературного метода (становление романтизма), и поэтического языка.

Первым произведением, принесшим Жуковскому известность, был перевод элегии Т. Грея «Сельское кладбище» (1802). Здесь, как и в следующей, уже оригинальной элегии «Вечер» (1806), поэтический облик Жуковского определился в своих основных чертах, и позднейшие элегии «Славянка» (1815), «На кончину ее величества королевы Виртембергской» (1819) — лучшие у Жуковского — не изменили его кардинально, хотя и принадлежали уже новому этапу эволюции поэта.

Элегии Жуковского не порывают с традицией, более того, они следуют ей почти демонстративно. В «Вечере» ощутимы лексико-стилистические пласты медитативной элегии высокого и сентиментального стиля, но они составляют сплав, целостную стилистическую систему, единую по своему эмоциональному тону. Жуковский применяет к разнородному материалу критерий «вкуса», стилистической сочетаемости, «соразмерности и сообразности». В ценностной системе, создаваемой им, прежние критерии высокого и низкого теряют значение абсолюта, над ними доминирует как некая высшая ценность эмоциональное переживание субъекта. Однако эта субъективность выступает в обобщенном виде: лиризм Жуковского решительно чуждается исповедальности, прямого автобиографизма, житейской конкретности. О самом лирическом герое Жуковского можно говорить лишь условно и с большими оговорками. Не случайно в его стилистической системе столь большое значение приобретают общие места кладбищенских элегий — символично-аллегорический вечерний пейзаж, спокойная природа (лирический мотив «тишины» нередко организует все стихотворение), характерные аллегии кладбища, надгробной урны и т. п.

Такие психологические понятия, как «душа», потенциально аллегоричны у Жуковского, и именно это обстоятельство создает то ощущение призрачности, субъективности и ирреальности его пейзажа, которое было очень точно описано Г. А. Гуковским, но которое, скорее, следует относить не за счет развившегося романтического субъективизма, а за счет органического символизма преромантической традиции. И им же питается поэтический язык Жуковского, с его метафорическим эпитетом, как знаменитая «прохладная тишина» в «Рыбаке» или, еще ранее, в «Вечере»: «Как слит с прохладою растений фимиам! // Как сладко в тишине у берега струй плесканье! // Как тихо веянье зефира по водам // И гибкой ивы трепетанье!»

Если элегия Жуковского опиралась на преромантическую традицию, то второй лирический жанр, который он обновил, — жанр песни, романса — принадлежал скорее традиции сентиментальной. В нем также обнаруживается тяготение Жуковского к метафорической и аллегорической стихии. Отчасти это было связано с воздействием Шиллера; в переводах из Шиллера впервые возникает поэтический образ, который затем станет у Жуковского устойчивым обозначением концепции двоемирия: «Там не будет вечно здесь» («Путешественник», 1809). Из аллегории вырастает символ с присущей ему многозначностью; «здесь» — это «дол туманный, мрак густой»; «там» — очарованная страна, «волшебный край чудес» («Желание» (Романс), 1811). Вся художественная система этих и более поздних, в том числе и оригинальных, стихов Жуковского раскрывает понятие «*Sehnsucht*» — стремление к запредельному, вечно уходящему — одно из центральных понятий немецкой романтической эстетики. При этом поэтическая лексика — лишь одна из образующих в семантическом комплексе, созданном помимо нее синтаксисом, ритмомелодическим строем, пространственно-временными характеристиками и т. д. Это уже, несомненно, романтическая стилистика стихотвор-

ного текста; она сопротивляется рационалистическому, и в том числе аллегорическому, толкованию; предметный мир стихов Жуковского не перестает быть самим собой, но в то же время несет и некий сверхсмысл, заключенный в подтексте.

В песнях, романсах Жуковский реформирует русский вариант жанровой традиции едва ли не в большей степени, чем в элегии. В балладах же он, по существу, открывает новый жанр. Предпосылки к появлению баллад Жуковского уже были созданы и «чувствительной балладой» Карамзина («Раиса», 1791), и широким распространением «готических романов», и в особенности «Громвалом» Каменева. Все эти поиски, более или менее удачные, не привели к утверждению русской баллады как особого жанра, со своей поэтикой и эстетикой, в то время как первая же баллада Жуковского «Людмила» (1808) создала именно такой жанровый образец. Взяв один из наиболее популярных балладных сюжетов в поэзии Запада (сюжет «Леноры» Бюргера), Жуковский уловил его фольклорную основу и проецировал на национальный опыт. В ближайшие же годы он создает свою «Светлану» (1808—1812) — еще более фольклоризованную, погруженную в сферу народных суеверий, как она представлялась в 10-е годы русскому фольклористическому сознанию. В дальнейшем этот сюжет укрепился в поэтической традиции именно как русский и народный. В «Эоловой арфе» (1814) — оригинальной балладе Жуковского и высшем достижении «русского оссианизма» — как бы соединились принципы его элегической и балладной поэзии: балладный сюжет свернут, размыт медитативно-лирической стихией, он не выявлен, а подсказан общей атмосферой таинственности и недосказанности, эмоциональными пейзажными вставками, изысканным мелодическим эвфоническим рисунком строф и строк. Здесь нашла себе место и концепция двоемирия — ощущение второго мира, незримо присутствующего в мире реальных вещей, очень ясно в описании смерти

героини: она не умирает, а плавно переходит в «очарованное там», где наступает соединение с возлюбленным. Все это несколько противоречило свойственному романтической балладе наивному, чувственному изображению сверхъестественного. В развернувшейся в 10-е годы полемике вокруг «Людмилы» Катенин и Грибоедов, а позднее и Пушкин будут упрекать Жуковского именно в смягчении простонародной «грубости» бюргеровской баллады. Но это был упрек «романтиков» «сентименталисту»; в прямо противоположных претензиях А. Ф. Мерзлякова и Гнедича, отрицавших право на существование самого жанра как уродливого порождения романтического изображения, сказывалось неприятие «романтика» рационалистами, «классиками». Сам Жуковский в последующие годы переходит к балладам типа «Адельстана» (перевод баллады Р. Саути «Радигер»), «Баллады, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне верхом...» (вольный перевод баллады того же Саути «Старуха из Беркли...») и пр., где народная демонология выступает в первобытной наивности и простоте.

В то время как Жуковский завершал своим ранним творчеством русскую преромантическую традицию, открывая пути романтической эстетике, Батюшков двигался к близким художественным результатам совершенно иным путем. Уроки М. Н. Муравьева, кружка Оленина и Вольного общества обращали его к французской и античной традиции. Вся сумма поэтических мотивов и тем раннего Батюшкова — вплоть до горацанского мотива удаления на лоно природы — принадлежит литературным эпохам, предшествовавшим не только романтизму, но и преромантизму.

Вместе с тем функции и трактовка этих традиционных мотивов у Батюшкова уже характерны для новой эпохи. Это заметно в «Моих пенатах» (1811—1812), одном из популярнейших произведений раннего Батюшкова, где он произвел ревизию традиционного послания.

«Мои пенаты» полны античными реминисценциями. Но античный реквизит для раннего Батюшкова — литературная условность, обозначение определенного круга культурно-психологических ассоциаций, в котором предстает герой стихотворения, а вовсе не местный колорит. Герой «Моих пенатов» — не античный мудрец-эпикурец, а современный человек, проецирующий себя на горацянскую традицию; но в то же время это — та же «поэтическая натура», какой были для Батюшкова и Анакреон, и Тибулл, и Гораций. Такая концепция была новостью даже в пределах жанра дружеского послания, и она создавала предпосылки для появления понятия «лирический герой». В «Моих пенатах» мы имеем дело с неполной объективацией лирического героя: ленивый мудрец, наслаждающийся горацянским уединением, любовью, дружбой и поэзией, — это своего рода система метафор, эстетизирующих духовный облик лирического «я», за которым стоит сама личность поэта.

«Мои пенаты» во многом предопределили дальнейшее развитие дружеского послания карамзинистского типа, хотя, например, Жуковский отнюдь не разделял крайних, как ему казалось, гедонистических и эротических устремлений ранней поэзии Батюшкова. Тем не менее самый облик лирического героя «Моих пенатов» в полной мере соответствовал либеральным устремлениям молодых последователей Карамзина, утверждая культ духовной свободы. Произведение стояло уже в преддверии новой фазы полемики с шишковистами, в которой батюшковское понимание «поэта» оказалось идеологически значимым.

Эта новая фаза относится к концу 1800-х годов, когда наполеоновские войны обострили политическую и идеологическую ситуацию в стране и вызвали рост патриотических настроений. На волне этих настроений поднимается и консервативная оппозиция, голосом которой был Шишков, но теперь ей противостоит уже новое поколение. В 1809 г. Батюшков включается в полемику своим

«Видением на берегах Леты». Это было одно из самых значительных и эффективных выступлений против шишковистов.

«Видение...» появляется в момент литературной активизации группы Шишкова. В 1810 г. он предпринимает новую попытку утвердить свою точку зрения, публикуя «Перевод двух статей из Лагарпа». Это выступление вызвало к жизни две блестящие полемические работы Д. В. Дашкова: «О переводе двух статей из Лагарпа» (1810) и «О легчайшем способе возражать на критики» (1811). Здесь лингвистический спор прямо перерастал в культурно-идеологический; Шишков предъявлял своим противникам прямые обвинения в подрыве национальных и религиозных устоев; отвечая ему, Дашков обосновывал тезис о русском языке как самостоятельном по отношению к церковнославянскому и в свою очередь адресовал Шишкову упрек в отсталости и вражде к истинному просвещению. Затем полемику продолжила стихотворная сатира — в двух посланиях В. Л. Пушкина «К В. А. Жуковскому» (1810) и «К Д. В. Дашкову» (1811), где определился памфлетный литературный облик «архаика» — невежды и обскуранта и «новатора», подлинного патриота, обогащенного европейским просвещением.

В этих условиях Шишков осуществляет формальное объединение своей группы, и в 1811 г. организуется «Беседа любителей русского слова». Структура общества была строго иерархичной: оно делилось на четыре разряда, с председателем, действительными членами, членами-сотрудниками и почетными членами. В числе участников были Крылов, Державин; почетными членами в числе других были избраны Карамзин и Дмитриев — главы противоположной литературной партии. «Беседа» претендовала, таким образом, на роль своеобразной «академии», стоявшей над партиями и кружками и устанавливавшей литературные и языковые нормы.

Отечественная война 1812 г. оказала существенное воздействие на литературную жизнь, затронув ее в са-

мых глубинных основах. К осмыслению самой войны в целом как исторического и социального феномена русская литература пришла позднее, однако уже в первые послевоенные годы предметом художественного изучения стали острейшие социальные проблемы просветительской историографии: проблема «свободы» и «тирании», монарха и народа, войны и мира и т. п. Все это привело к оживлению литературно-философских и литературно-публицистических жанров, в частности тех, которые культивировало Вольное общество любителей словесности, наук и художеств, с их фиксированной системой социально-политических понятий, гражданственной лексикой и непосредственно выраженной общественной проблематикой. В этой традиции лежали генетические корни будущей декабристской литературы. В ее зарождении значительную роль сыграл основанный в 1812 г. «Сын отечества» Н. И. Греча, тесно связанный в эти годы с антишишковистским крылом Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Сразу после войны здесь появились стихотворения и статьи, принадлежавшие будущим декабристским литераторам, в частности Ф. Н. Глинке, в 1808 г. выступившему со своими «Письмами русского офицера, с подробным описанием похода россиян против французов в 1805—1806 годах», дополненными затем описаниями «отечественной и заграничной войны с 1812 по 1815 гг.» (8 ч., 1815—1816).

Опыт войны наложил отпечаток и на уже сформировавшееся литературное поколение, и здесь «новая школа поэзии» еще раз продемонстрировала свою эстетическую продуктивность, а «Беседа» обнаружила свою неавторитетность в качестве идеологического центра. Ее поэты, не исключая и дряхлеющего Державина, не сумели найти впечатлениям войны адекватных литературных форм; это сделал Жуковский в «Певце во стане русских воинов» (1812) — высшем достижении русской патриотической поэзии периода войны, получившем широчай-

шую популярность. Вместо высокой оды Жуковский создал дифирамб, гимн, сохранив в нем лишь внешний одический реквизит и наполнив его почти интимно-лирическим личностным содержанием. В «Певце» нашли себе место даже мотивы анакреонтической лирики, придавшие стихотворению оптимистический колорит.

Несколько иначе сказались впечатления войны на творчестве Батюшкова, который в послании «К Дашкову» (1813) декларировал отказ от своей ранней гедонистической лирики. В его творчество входит новая тема — народного бедствия. «К Дашкову» считается началом перелома в батюшковской поэзии, в которой отныне начинает звучать постоянная тема разрыва идеального и действительного. Но самый метод Батюшкова-поэта не изменился. Оптимистический «певец» Жуковского и трагически потрясенный лирический герой батюшковского послания — порождения типологически однородного литературного сознания.

Как и ранее, общественная проблематика входит в стихи Батюшкова сквозь призму субъективного восприятия и совершенно закономерно выливается в формы медитативной элегии с историческим содержанием. Этот тип элегии, где исторический эпизод предстает как воспоминание в цепи историко-культурных ассоциаций, лирических размышлений, символических пейзажей, был открыт для русской литературы именно Батюшковым и в дальнейшем был подхвачен поэтической традицией, вплоть до «Дум» Рылеева. К этому типу принадлежат лучшие батюшковские элегии: «Тень друга» (1814), «На развалинах замка в Швеции» (1814), «Переход через Рейн. 1814» (1816—1817); отчасти «Умирающий Тасс» (1817). Все они окрашены в сумрачно-меланхолические тона, как, впрочем, и абсолютное большинство элегий Батюшкова второй половины 10-х годов — жанра, который в это время стал доминирующим в его творчестве. Батюшков переживал и личную драму — и в любовных элегиях этого времени мотивы утраты, недостижимости

счастья, отречения доходят почти до степени религиозной резиньяции. Однако, как и ранее, он чуждается непосредственного лирического самовыражения, создавая идеальный облик возлюбленной; как и в «Моих пенатах», он описывает реальный быт в поэтических понятиях условной античности: «Но где минутный шум веселья и пиров? // В вине потопленные чаши? // Где мудрость светская сияющих умов? // Где твой фалерн и розы наши? // Где дом твой, счастья дом?... Он в буре бед исчез, // И место поросло крапивой...» («К другу», 1815).

Разница в том, что он стремится теперь выдержать эмоционально-образное единство, — критерий «вкуса» распространяется на все элементы стихотворения, перерастая в эстетическое требование гармонии. Отсюда идет знаменитая батюшковская пластичность и «итальянские звуки» его поэтической речи, где выдержан закон мелодического движения. Так возникают предпосылки для создания целостного, внутренне завершенного идеального и гармоничного поэтического мира, который может получить автономное существование. Это — мир античности, и в конце 10-х годов Батюшков начинает уже не применять его как метафору, иносказание, но воспроизводить, описывать как объективную, хотя и ушедшую, реальность. Этот мир рассматривается им в духе Винкельмана, раннего Гёте и Шиллера — как мир радости и естественного чувства, даже чувственности («Вакханка», опубл. 1817, «Из греческой антологии», 1817—1818); как контраст современному миру, раздираемому страстями и историческими потрясениями.

Таковы были тенденции батюшковского творчества, закончившегося личной трагедией (душевной болезнью поэта и глубоко пессимистическими последними стихами, созданными уже в преддверии болезни). Эволюция Батюшкова шла постепенно, и еще в 1815 г. он принимает участие в литературном обществе «Арзамас», которое было заключительным этапом полемики с шишковской «Беседой».

«Арзамасское общество безвестных людей» возникает как прямая пародия на «Беседу», травестируя ее организационные формы. Широкое распространение пародии в карамзинистских кругах прямо подготавливает тип «буффонского общества». Непосредственным поводом к созданию общества была постановка комедии А. А. Шаховского «Липецкие воды» (1815), где был осмеян «балладник» Жуковский. Основание «Арзамаса» было ответной акцией; в него вошли сам Жуковский, Д. В. Дашков, Д. Н. Блудов, Ал. Тургенев, В. Л. Пушкин, Вяземский, Батюшков и др., вплоть до молодого А. С. Пушкина.

Подчеркнутая «антиритуальность» «Арзамаса» складывалась в особый шутовской «антибеседистский» ритуал. Намеренно интимные собрания (в противовес официальной торжественности заседаний «Беседы») отражались в «протоколах», которые составлял Жуковский в шуточных гекзаметрах, подчеркивавших игровой характер деятельности кружка. Самая процедура приема новых членов пародийно соотносилась с традицией, существовавшей еще во Французской академии, где новоизбранный член, занимая место умершего, произносил похвальное слово своему предшественнику. Новые члены «Арзамаса» читали ироническую похвалу одному из «живых покойников „Беседы“». Поэтическим предвосхищением этого ритуала была выросшая из быта кружка сатира К. Н. Батюшкова «Певец в Беседе любителей русского слова» (1813) — травестированный «Певец во стане русских воинов» Жуковского. Вместе с «Видением на берегах Леты» «Певец в Беседе» был самым значительным порождением «сатирического духа» «Арзамаса»; третьей знаменитой сатирой был «Дом сумасшедших» (1814—1838) А. Ф. Воейкова. Все эти сатиры строились как серия эпиграмматических характеристик и были тесно связаны с жанровой традицией эпиграммы, которая достигает своего высшего расцвета именно в 10—20-е годы, и более всего в творчестве «арзамасцев» — Вяземского, а затем Пушкина.

Борьба «Арзамаса» и «Беседы» способствовала формированию русской романтической литературы. Однако вопрос о мировоззренческой основе этих групп сложен. «Беседа», ориентированная на традиции классицизма, восприняла преромантические черты: атмосферу меланхолии, тяготение к религии и (пусть суженно понятым) национальным началам, народной поэзии. Напротив, «арзамасцы», в дальнейшем заявлявшие себя сторонниками романтизма, исповедуют просветительские идеи: рационалистическую точность слова, религиозный индифферентизм и даже скептицизм, политическое свободомыслие. «Французская» ориентация ясно сказывается в творчестве В. Л. Пушкина, раннего Вяземского, лицейского А. С. Пушкина. Такая диффузия эстетических идей характерна для эпох ускоренного литературного развития, к которым неприменимы критерии уже сложившихся направлений.

Творчество Жуковского конца 10-х — начала 20-х годов оказывалось как бы концентрированным выражением литературно-эстетических тенденций; оно завершило развитие русского преромантизма и открыло, обозначило начало романтического периода. В это время романтические тенденции определяются у Жуковского уже более отчетливо. В жанровом отношении его творчество почти не претерпело изменений, но уже найденные жанровые формы эволюционировали и в поэтической концепции, и в поэтическом языке. Пережитая Жуковским глубокая личная драма — разлучение с М. А. Протасовой, ее замужество и ранняя смерть — еще более усилила свойственный его стихам тон резиньяции, приобретающий все более ясный религиозный и иной раз даже мистический оттенок.

Он ясно сказался на лучших образцах лирики Жуковского, созданных в это время: «На кончину ее величества королевы Виртембергской» (1819), «Лалла Рук» (1821). Тема двоемирия выступает в них в особой философской модификации: земная жизнь есть страдание, но

в самом страдании заложена та облагораживающая сила, которая открывает пути к небесному. Равным образом и прекрасное на земле есть залог существования иного, прекрасного мира. Отсюда особая семантическая нагрузка, падающая на совершенно определенные словесные темы и лирические мотивы Жуковского: мотив воспоминания, «святого прежде»; отсюда же и самая концепция прекрасного, которое может быть познано только непосредственным переживанием и не имеет словесных эквивалентов; адекватный язык здесь — не слова, а молчание («Невыразимое», 1819). Поэтическое слово Жуковского возникает теперь в этом ореоле дополнительных и потенциальных смыслов, и, может быть, отчасти с этим связано стремление писателя к внешней простоте, отказ от стилистической украшенности, иногда даже от рифмы. Так строятся поздние песни и романсы, в частности одно из самых интимных стихотворений Жуковского «9 марта 1823» — воспоминание о последней встрече с М. А. Протасовой. Здесь за лаконичной и почти прозаичной словесной оболочкой раскрывается мотив тишины, организующий все стихотворение (самая смерть героини — «удаление» «тихого ангела») и в заключительных строках: «Звезды небес! // Тихая ночь!..» — раскрывающий свое символическое качество — приобщение к вечному, гармоническому миру. Это уже язык романтической лирики.

Тот же круг тем мы находим и в балладах Жуковского в конце 10-х и в 20-е годы. В начале своего пути Жуковский предпочел Бюргера Шиллеру; сейчас он берет сюжеты у Шиллера («Рыцарь Тогенбург», 1818; «Кубок», 1831), Гёте («Рыбак», 1818), В. Скотта («Замок Смальгольм, или Иванов вечер», 1822), Уланда («Алонзо», 1831) — писателей романтических или интерпретированных как романтические (Гёте, Шиллер), с разных сторон разрабатывая одну лирическую ситуацию: неосуществленного соединения родственных душ; в «Алонзо» тема эта достигает кульминации в художественном мо-

тиве вечной разлуки. Эти баллады сюжетно просты и иной раз статичны, но драматизм их едва ли не выше, чем «страшных» ранних баллад. Они лишены катарсиса; они оставляют героев (и читателей) в состоянии напряженного ожидания, ничем не разрешаемого «томления». С этим же кругом тем соотносятся и другие переводы Жуковского, например перевод «Шильонского узника» (1820) Дж. Байрона — поэта, органически чуждого Жуковскому и в своем бунтарстве, и в своих индивидуалистических устремлениях.

Роль Жуковского в истории русской поэзии поистине неопределима: он явился завершителем преромантической и зачинателем романтической лирики. С помощью Жуковского, через Жуковского русская литература освоила многих великих художников Запада, прежде всего Шиллера, который стал восприниматься в России как поэт романтизма. Поэзия Жуковского, как проза Карамзина, возникла на рубеже двух литературных культур; она стала высшей точкой и наиболее концентрированным выражением эпохи «промежутка», «становления», какой было в русской литературе начало XIX в., непосредственно подготовившее пушкинский период русской литературы.

Глава 2

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ И ЖУРНАЛЫ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX в.

(Р. В. Иезуитова)

1

Общественно-политическая ситуация, сложившаяся в России в первой четверти XIX в., способствовала весьма заметному оживлению разных сфер и сторон литературной жизни. Впитывая в себя новые идеи и поня-

тия, русская литература обретает более тесные связи с насущными запросами времени, с происходившими в это время политическими событиями, глубокими внутренними переменами, переживаемыми в эти годы русским обществом и всей страной. Характерной особенностью этой новой исторической эпохи стал повышенный интерес к области политической и общественной жизни. «Ведущими вопросами времени становятся государственное устройство и крепостное право; эти вопросы волновали умы современников, страстно обсуждались в существовавших тогда общественно-литературных организациях... проникали на страницы периодических изданий».¹ Уже в 1800-х гг. общее число таких изданий достигает 60 и в последующее десятилетие неуклонно возрастает. Но к началу 1820-х гг. резко сокращается, что объясняется отчетливо обозначившимся поправением правительственного курса, наступлением реакции, гонениями на просвещение.

В условиях общественного подъема и стремительно-го роста гражданского и национального самосознания, вызванного Отечественной войной 1812 г., происходят дальнейшее расширение и демократизация читательской аудитории, выработка новых форм и критериев литературной критики, формирование новых принципов и жанров русской публицистики. Все это приводит к возникновению и новых типов журналов. Приобщая читателей к широкому умственному движению, они активизируют передовое общественное мнение.

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

лова и А. П. Бенитцкого и др.), к которым постепенно переходит журнальное первенство.

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

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

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

наиболее выдающегося в жизни европейских стран, держать русского читателя в курсе международных политических событий и воспитывать его национальное самосознание.

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

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

консолидации передовых общественно-литературных сил, отстаивал и защищал принципы формирующегося романтизма декабристского толка.

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

В атмосфере общественного подъема значительно возрастает гражданское самосознание русской литературы. «Писатель, уважающий свое звание, есть так же полезный слуга своего отечества, как и воин, его защищающий, как и судья, блюститель закона», — писал Жуковский, выражая новые взгляды на назначение литературы.³

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

Таковы были «психологические мотивы» объединения молодых авторов в особые кружки и общества, ставшие характернейшей для того времени формой ор-

ганизации литературной жизни. Они способствовали эстетическому самоопределению разных тенденций и направлений в литературном процессе и их более четкой дифференциации.

2

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

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

«Дружеское литературное общество» далеко не случайно возникает в Москве, которая в начале XIX в. являлась средоточием лучших литературных сил той эпохи. Здесь жил Карамзин, а сами участники общества принадлежали к тем литературным кругам, которые концен-

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

восхищающих организационные формы «Арзамаса», основное ядро которого составили участники «Дружеского литературного общества».

Как дружеский кружок молодых литераторов-единомышленников начинало свою деятельность и «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств», возникшее в Петербурге 15 июля 1801 г. и просуществовавшее значительно дольше «Дружеского общества». Оно было вызвано к жизни той же общественной атмосферой, питалось тем же энтузиазмом и преследовало близкие, хотя и не тождественные цели. Названное сначала «Дружеским обществом любителей изящного» и вскоре переименованное, оно объединяло лиц различного происхождения, интересовавшихся не только литературой, но и другими видами искусства: живописью, скульптурой. В составе общества со временем оказались скульпторы (И. И. Терещенев и И. И. Гальберг), художники (А. И. Иванов и др.), а также представители разных отраслей научного знания: археологии, истории и даже медицины (А. И. Ермолаев, И. О. Тимковский, Д. И. Языков и др.). «Вольное общество» характеризуется пестротой своего социального состава: оно включает в свои ряды выходцев из среды мелкого чиновничества, духовенства и даже из купечества. Казанским купцом был, например, поэт Г. П. Каменев, автор «Громвала» (1804). Людьми безвестного происхождения являлись поэты и публицисты И. М. Борн и В. В. Попугаев, представители наиболее радикальной части «Вольного общества». Из незаконнорожденных дворянских детей происходили И. П. Пнин и А. Х. Востоков, испытавшие с детских лет тяготы положения этой не столь уж малочисленной социальной прослойки, лишенной наследственных прав и вынужденной пробиваться в жизни собственными силами. Недаром перу Пнина, «незаконного» сына, не признанного отцом, фельдмаршалом Н. В. Репниным, принадлежит такой волнующий документ, как трактат «Вопль невинности, отвергаемой законами»

(1802), представляющий собою «замечательную по силе гражданского чувства критику семьи и брака в современном ему дворянском обществе».⁷

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

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

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

Наибольшее историко-литературное значение имел первый период деятельности общества (1801—1807), далеко не случайно совпавший с эпохой либеральных веяний. В конце 1800-х гг. оно переживает кризис, вы-

званный смертью (1809) одного из активнейших членов общества — И. П. Пнина (вносившего в его работу дух широкой общественной инициативы), а также напряженной внутренней борьбой, которая закончилась победой правого, «благонамеренного» крыла общества (Д. И. Языков, А. Е. Измайлов и др.). Некоторое оживление в его деятельность вносит приход новых членов-карамзинистов (Д. Н. Блудова, В. Л. Пушкина и в особенности Д. В. Дашкова, ставшего в 1811 г. президентом общества). Они стремились придать обществу боевой, наступательный характер, обратить его против своих литературных противников — «славенофилов»-шишковистов. Эти усилия наталкивались на упорное сопротивление консервативно настроенных членов Общества, приверженцев «высокого слога» русского классицизма.

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

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

3

Дальнейшая кристаллизация идейно-эстетических принципов, происходившая в условиях размежевания

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

Наиболее традиционным по своей структуре было одно из самых долголетних литературных объединений — «Московское общество любителей русской словесности». Оно просуществовало более 100 лет. Созданное при Московском университете, это общество включало в свои ряды его преподавателей, московских литераторов и просто любителей словесности. Подробные сведения об организационной структуре и деятельности общества содержатся в мемуарах М. А. Дмитриева, который сообщает, что оно «было учреждено в 1811 году. Председателем его был с самого начала профессор Антон Антонович Прокопович-Антонский». Общество устраивало ежемесячные публичные заседания, накануне которых собирался подготовительный комитет (из шести членов), решавший вопрос о том, «какие пьесы читать публично, какие только напечатать в Трудах общества и какие отвергнуть». М. А. Дмитриев пишет далее: «Каждое заседание начиналось обыкновенно чтением оды или псалма, а оканчивалось чтением басни. Промежуток посвящен был другим родам литературы, в стихах и прозе. Между последними бывали статьи важного и полезного содержания. В их числе читаны были: „Рассуждение о глаголах“ профессора Болдырева; статьи о русском языке А. Х. Востокова; рассуждения о литературе Мерзлякова; о церковном славянском языке Каченовского; опыт о порядке слов и парадоксы из Цицерона красноречивого Ивана Ивановича Давыдова. Здесь же был прочитан и напечатан в первый раз отрывок из „Илиады“ Гнедича: „Распря вождей“; первые переводы Жуковского из Гебеля: „Овсяный кисель“ и „Красный карбункул“; стихи молодого Пушкина: „Гробница Анакреона“. — Баснею, под

конец заседания, утешал общество обыкновенно Василий Львович Пушкин».¹¹

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

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

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

Борьба с карамзинизмом, защита патриархальных устоев русской жизни (понимаемых в реакционно-охранительном плане), стремление вернуть русскую литературу к стилистическим и этическим нормам допетровской культуры, к узко понимаемому ломоносовскому началу в русской поэзии — становятся той почвой, на которой возникает это весьма пестрое, неоднородное в литературно-эстетическом и общественно-политическом отношении объединение. Деятельность «Беседы» нередко получала в научных работах односторонне негативную оценку. За «Беседой» закрепилась репутация оплота литературного староверства и последнего прибежища отмирающего классицизма. В исследованиях Ю. Н. Тынянова, Н. И. Мордовченко и Ю. М. Лотмана раскрыта

существенная неточность подобного представления.¹³ Наряду с ярыми реакционерами — охранителями и эпитонами классицизма, в «Беседу» входили такие прославленные авторы, как Державин, Крылов и даже карамзинист И. И. Дмитриев (не принимавшие, впрочем, участия в работе общества).

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

Олина и других исследователь находит «и элегии в духе Жуковского, и романтическую балладу, и сентиментальную лирику, и легкую поэзию».¹⁶ Подобные опыты носят, однако, экспериментальный характер, а основная деятельность поэтов-«беседчиков» осуществляется на иной эстетической основе, связанной с классицизмом, и свидетельствует о том, что основные жанры в системе классицизма (ода, эпопея) перемещаются на литературную периферию и становятся достоянием эпигонов.

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

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

высмеял балладника Жуковского, приобретавшего широкую известность в литературно-читательских кругах.

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

Основанное с литературно-полемиическими целями, арзамасское общество пародировало в своей структуре организационные формы «Беседы» с царившей в ней служебно-сословной и литературной иерархией. В противовес «Беседе» «Арзамас» был замкнутым дружеским, подчеркнуто партикулярным обществом, хотя большинство его участников по роду своей служебной деятельности близко соприкасалось с правительственными — в том числе и дипломатическими — кругами.¹⁷ Пародируя официальный ритуал собраний «Беседы», при вступлении в «Арзамас» каждый его член должен был прочитать «похвальную речь» своему «покойному» предшественнику из числа здравствующих членов «Беседы» и «Российской Академии» (графу Д. И. Хвостову, С. А. Ширинскому-Шихматову, самому А. С. Шишкову и др.). «Похвальные речи» арзамасцев пародировали излюбленные

беседчиками «высокие» жанры, высмеивали витиевато-архаическую стилистику, погрешности против вкуса и здравого смысла, звуковую какофонию их поэтических опусов.

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

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

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

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

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

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

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

В соответствии с уставом «Союза Благоденствия» декабристы стремились подчинить своему влиянию те литературные общества, которые казались способными к выполнению задач широкой просветительской и пропагандистской работы («попирать невежество», обращать «умы к полезным занятиям», «познанию отечества», «к истинному просвещению»).²¹

Создание собственно декабристских объединений — на принципиально новой идейно-организационной основе — относится уже ко второй половине 1810-х гг., ознаменованной стремительным созреванием декабризма. Участникам тайных обществ вменялась в обязанность деятельность по созданию легальных и нелегальных литературных филиалов («управ») с последующим контролем их работы. С реализацией этого важнейшего, с общественно-литературной точки зрения, принципа связана организация названных выше обществ.

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

заседаниях читались республиканские стихи и антиправительственные эпиграммы.

В иные, легальные формы выливалась деятельность «Вольного общества любителей российской словесности». Пройдя сложную внутреннюю эволюцию, сопровождавшуюся ожесточенной борьбой ее правого, «благонамеренного» (Н. А. Цертелев, Б. М. Федоров, Д. И. Хвостов, В. Н. Каразин) и левого, декабристского крыла (Ф. Н. Глинка, Н. и А. Бестужевы, К. Ф. Рылеев, А. О. Корнилович, В. К. Кюхельбекер, О. М. Сомов и др.), общество к 1821 г. превратилось в подлинный центр русской передовой культуры, средоточие ее наиболее прогрессивных сил. Разнообразна деятельность общества: регулярные заседания с обсуждением всего наиболее замечательного в «русской словесности», принципиальная идейно-эстетическая борьба за создание подлинно национальной литературы, разработка и анализ научных проблем (гражданской истории, политической экономии, эстетики); открытые публичные заседания, привлекающие широкий круг участников; наконец, поддержка своими произведениями прогрессивных журналов («Сын отечества», «Невский зритель», позднее организация Рылеевым и Бестужевым альманаха «Полярная звезда»), выпуск собственного журнала («Соревнователь просвещения и благотворения») — вот далеко не полный перечень тех направлений, в которых осуществлялась программа этого декабристского литературного объединения. Масштабы его работы характеризуют то огромное влияние, которое приобрело в литературных кругах «Вольное общество» в 1820-е гг., став самым влиятельным и наиболее значительным из всех организаций подобного типа.

В 1823 г. в Москве возникло «Общество любителей», в состав которого вошли такие видные впоследствии литературные деятели, как В. Ф. Одоевский, Д. В. Веневитинов, И. В. Киреевский, С. П. Шевырев, М. П. Погодин и др. Это общество по существу явило собой объединение нового типа, тяготея уже не столько к общест-

венно-литературным и политическим, сколько к философско-эстетическим проблемам, которые приобрели первостепенное значение уже в последекабрьскую эпоху. Однако в преддверии 14 декабря 1825 г. и любомудры оказались вовлеченными в сферу декабристского воздействия. На заседаниях общества также ставился вопрос о необходимости «перемены в образе правления».²² После поражения декабристов любомудры прекратили свои собрания и уничтожили архив общества.

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

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

¹ Березина В. Г. Русская журналистика первой четверти XIX века. Л., 1965. С. 4—5. См. также: Гиппиус В. В. «Вестник Европы» 1802—1830 годов // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. Л., 1939. Вып. 3. С. 201—228; Михайловская Н. М. Журнал «Сын отечества» периода восстания декабристов в 1825 году // Учен. зап. Удмурт. гос. пед. ин-та. Ижевск, 1956. Вып. 10. С. 51—65; Базанов В. Г. Ученая республика. М.; Л., 1964.

² Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. Л., 1950. С. 156.

³ Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 162.

⁴ Труды Общества любителей российской словесности. 1817. Ч. 7. С. 102.

⁵ Там же.

⁶ См.: Лотман Ю. М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958.

⁷ Орлов В. Н. Русские просветители 1790—1800 гг. М., 1958. С. 152.

⁸ Сев. Пчела. 1857. № 125. С. 587.

⁹ История русской литературы. Т. 5. М.; Л., 1941. С. 205.

¹⁰ Базанов В. Г. Ученая республика. С. 38, 42, 52.

¹¹ Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 169.

¹² См.: там же. С. 166—168.

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

¹⁴ Вигель Ф. Ф. Записки. Ч. 3. М., 1892. С. 152.

¹⁵ Там же. С. 151—152.

¹⁶ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 96.

¹⁷ Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. С. 95.

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

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

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

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

²² Кошелев А. И. Записки. Берлин, 1884. С. 13.

Глава 3

ПОЭЗИЯ 1800—1810-х гг.

(Р. В. Иезуитова)

1

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

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

имущественно гражданские традиции и жанрово-стилистические принципы русского классицизма.

В борьбе и взаимодействии всех этих различных идейно-стилистических тенденций вырабатываются в первые два десятилетия XIX в. новые принципы поэтического мышления, подготовившие почву для бурного развития и расцвета русской поэзии, ее следующей, пушкинской, поистине «золотой» поры.

Роль Державина в этом процессе весьма существенна. Его непосредственные отклики на важнейшие политические события современности (ода «На восшествие на престол императора Александра», 1801; «Глас санктпетербургского общества», 1805; «Атаману и войску донскому», 1807), свидетельствуя о жизнестойкости лучших традиций русского классицизма, оставались непревзойденными для тех лет образцами поэтического выражения гражданских и патриотических чувств. Но проникновение в поэзию Державина идей и мотивов сентименталистского и предромантического характера вызывает обращение поэта к новым жанрам. Характерно, что на события Отечественной войны 1812 г. он отзывается уже не одой, а «Гимном лироэпическим на прогнание французов из отечества» (1812), отдавая дань новым тенденциям в развитии русской батальной лирики — обновлению ее жанрового репертуара и образно-стилистического строя (ода в начале века вытесняется «оссианическим гимном», «военной песней», «застольной песней» и т. п.). Державин пробует свои силы и в жанре баллады, вступая в своеобразное творческое соревнование с Жуковским и стремясь привить русской балладе волшеббно-сказочный элемент («Царь-девица», 1812; «Новгородский волхв Злогор», 1811). Чутко улавливая потребности новой эпохи в преобразовании поэтического слога, в приближении его к нормам разговорной речи, Державин стремится и практически, и теоретически содействовать выполнению этой важнейшей задачи. В предисловии к «Анакреонтическим песням» (1804)

поэт писал о необходимости обновления стихотворного русского слога: «По любви к отечественному слову желал я показать его изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований». ² Образцы такого рода поэзии и представил Державин в своих анакреонтических одах. Удалившийся от политической жизни поэт воплотил в них идеал частного, независимого существования на лоне природы в кругу близких, в мирном наслаждении всеми радостями жизни. Державин придал этому жанру черты национальной характерности, автобиографичности, определив таким образом особый, во многом оригинальный характер русской анакреонтики последующих лет.

Открытие новых («частных») сторон русской жизни как поэтически значимых сфер — важнейшая особенность державинской лирики 1800—1810-х гг. — по существу выводило поэта за пределы эстетической системы классицизма. В эти годы полнее и последовательнее, чем прежде, обнаружилась предметно-чувственная основа его поэтического мироощущения. Она выразилась в способности Державина-поэта воспринимать окружающий мир во всем богатстве его конкретных проявлений. Скованная жанровыми канонами классицизма, эта способность развернулась в новых, более гибких и свободных жанровых формах идиллии, элегии, песни. Этапным явлением стала созданная в творческом соревновании с элегиком Жуковским и сложная по своей жанровой структуре поэтическая «похвала» приятностям сельской жизни «Евгению. Жизнь Званская» (1807), сочетающая признаки идиллии, послания и элегии. «Живописи» акварельных «полутонов», лирике сложнейших психологических состояний и меланхолических резиньяций, выраженных в знаменитых элегиях Жуковского «Сельское кладбище» (1802) и «Вечер» (1806), Державин противопоставил яркие, красочные образы, проникнутые преклонением перед красотой и богатством материального, вещного мира. Поэту удалось с неподражаемым живо-

писным мастерством создать яркую картину русской сельской жизни в ее наиболее общих, эстетически значимых моментах.

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

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

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

2

Взятая в целом поэзия начала века представляла собою противоречивую по своим устремлениям, динамическую картину. В ней продолжала действовать инерция устоявшихся поэтических форм, проявляли свою жизнеспособность еще не исчерпавшие себя до конца элементы прежней художественной системы, возникали явления промежуточные, сочетающие старые эстетические принципы с поиском новых творческих возможностей, и, наконец, заявляли о себе новаторские устремления, ко-

торые в конце концов привели к возникновению новой поэтической системы. Общую тенденцию в развитии русской поэзии этого времени можно было бы определить как движение от классицизма и сентиментализма к романтизму (с развитием которого и связано появление этой системы), но реальная картина была несомненно более сложной и многогранной. Нелегко ввести в определенные строгие границы действующие в это время поэтические группировки и объединения поэтов. Русская поэзия в эти годы отличается необычайной пестротой жанров и стилевых тенденций, ориентацией на самые разные «образцы», весьма различным толкованием целей и задач поэтического творчества. И тем не менее поэтическое движение тяготеет к нескольким центрам, группируется вокруг ряда имен, выступающих своего рода знаменем таких групп и школ. Не претендуя на сколько-нибудь полную характеристику их, коснемся главным образом тех из них, которые выступали выразителями типичных для эпохи устремлений и в силу этого определяли качественное своеобразие поэзии двух первых десятилетий XIX в.

В пределах поэтической системы классицизма в основном протекала творческая деятельность поэтов, объединяемых принадлежностью к «Вольному обществу любителей словесности, наук и художеств» (1801—1807). Но уже пример Державина показывает, как под воздействием общих процессов и перемен, переживаемых русской литературой конца XVIII — начала XIX в., система классицизма начинает разрушаться изнутри, обнаруживает точки соприкосновения с явлениями иного эстетического ряда. Выступив младшими современниками Державина, которого Пушкин называл «отцом» русских поэтов, поэты «Вольного общества» воспринимают жанровые традиции поэзии классицизма, уже осложненные сентиментальными и предромантическими влияниями. Опыт классицизма как бы пропущен в их эстетическом сознании сквозь призму созданных этими на-

правлениями поэтических стилей (оссианизм, немецкая готика, русский волшеббно-сказочный мир). Один из наиболее заметных поэтов той же группы — Г. П. Каменев (автор одной из ранних русских баллад «Громвал», 1804) — далеко не случайно был назван Пушкиным первым русским романтиком. Он писал элегии, проникнутые меланхолическим настроением, кладбищенские стихи, охотно переводил немецких предромантиков; к сожалению, ранняя смерть (1804) не позволила в должной мере развернуться его поэтическому дарованию.

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

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

Для поэтов-радищевцев характерна особая острота и сила гражданского чувства, глубина общественных эмоций. Их лирика насыщена острыми злободневными намеками, живыми реалиями, почерпнутыми из современных политических споров. В своих стихах они откликаются на убийство Павла («Ода достойным» (1801) А. Х. Востокова с ее тираноборческим пафосом), приветствуют вступление на престол Александра I, от которого ожидают благотворных перемен, ратуют за развитие просвещения, утверждение начал законности в русской

жизни, обличают пороки современного общества («Ода времени» (1804) и «Ода счастью» (1805) А. Х. Востокова, «Итак, Радищева не стало» (1802) и «Послание к В. С. С.» (1814) И. Пнина, «Надежда» (1805) и «Счастье» (1801) В. В. Попугаева и др.). В поэзии «радищевцев» «утверждался в духе социальной концепции просветительства определенный идеал справедливого общественного устройства, основанного на власти нерушимого закона». ⁵ В подобной позиции обнаруживает себя умеренность политической программы «Вольного общества» (в отличие от революционности Радищева), но объективное звучание возникающих на этой основе произведений тем не менее весьма значительно: они выражают пафос нового, активного и целеустремленного, независимого от официальной идеологии отношения личности к действительности.

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

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

Несколько особняком среди поэтов-радищевцев стоит А. Х. Востоков (самый заметный поэт «Вольного общества»), деятельность которого отмечена печатью творческих поисков, наиболее далеко отстоящих от принципов классицизма. Виднейший теоретик русского

стиха, Востоков шел путем экспериментов, прививая русской поэзии новые метрические формы, как античные, так и восходящие к русскому народному стиху, одним из первых исследователей которого он был.⁶ Ряд стихотворений из его сборника «Опыты лирические» (1805—1806), поэма «Певислад и Зора» (1804) и в особенности переводы сербских народных песен (1825—1827) идут по линии сближения литературы с фольклором и, в частности, имеют несомненное значение для появления «Песен западных славян» Пушкина.

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

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

ция русской гражданской лирики и в особенности поэзия декабризма.

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

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

Ты спишь, — злодей, уж цепь цветами всю увив,
На граждан наложил, отечество терзает.⁷

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

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

его, очистили, утвердили».⁸ Комментируя высказывание Батюшкова, Белинский замечает: «...сочинения всех этих поэтов принесли свою пользу в деле образования стихотворного языка; но нет и в том сомнения, что между их стихом и стихом Жуковского и Батюшкова легло море расстояния и что „Душенька“ Богдановича, сказки Дмитриева, горацянские оды Капниста, подражания древним Мерзлякова, стихотворения Востокова, Муравьева, Долгорукова, Воейкова и Пушкина (Василия) только до появления Жуковского и Батюшкова могли считаться образцами легкой поэзии и образцами стихотворного языка» (7, 244).

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

В «Заметке о сочинениях Жуковского и Батюшкова» (1822) П. А. Плетнев писал, что «у нас не доставало только решительной отделки языка поэзии», когда явились два человека, которые совершенно овладели этим языком. В высшей степени показательно мнение поэта-современника, в чем же именно состояла эта «отделка»: «Чистота, свобода и гармония составляют главнейшие совершенства нового стихотворного языка нашего... Ему вредят, его обезображивают неправильные усечения слов, неверные в них ударения и неуместная смесь славянских слов с чистым русским наречием». Плетнев разъясняет далее: «До времен Жуковского и Батюшкова

все наши стихотворцы более или менее подвержены были сему пороку: язык упрямился; мера и рифма часто смеялись над стихотворцем — и побеждали его». Под «свободой» стихотворного языка критик подразумевает в сущности поэтический синтаксис, или, как он пишет, «расстановку слов», видя заслугу Жуковского и Батюшкова во введении в поэзию «естественного словотечения». Понятие «гармонии» раскрывается как соразмерное выражение мыслей и чувств. «Вкус не может математически определить ее, но чувствует, когда находит ее в стихах или уменьшенную или преувеличенную — и говорит: здесь не полно, а здесь растянуто». Плетнев пишет также о «мелодии», основанной на «созвучии» слов.⁹

Плетнев касался только «технической стороны» преобразования стихотворного языка. На деле же реформа носила несомненно более глубокий характер. Она учитывала потребности поэзии в существующем преобразовании самых основ поэтического мышления, в создании нового образного строя. Тенденцией к такому преобразованию было отмечено не только творчество поэтов-карамзинистов, но и поэтов, близких к классицизму. В какой-то мере она свойственна и Державину, для которого было характерно употребление слов преимущественно в их предметном, вещественном значении. Но когда он в стихотворении «Свобода» (1803) пишет: «Теплой осени дыханье», — то он создает метафорический образ одного из текучих, изменчивых состояний природы, обогащенный динамикой ее человеческого восприятия, и тем самым образ субъективированный. Жуковский неизмеримо последовательнее и чаще Державина прибегает к такого рода метафорам («Уже бледнеет день», «Как слит с прохладою растений фимиам») и т. п. Такие характерные для Жуковского метафоры, как «неволя золотая», «сладкая тишина» или «семья играющих надежд» и «страшилищем скитается молва», сродни отмеченным Пушкиным за их смелость метафорическим выражениям

Державина — «мечты сиянье вокруг тебя заснуло» и «грозный смех» счастья, с которым оно «хребет свой повернуло» к тому, кого оставило (11, 60).

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

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

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

«Эпитет в традиционном узком значении поэтического тропа исчезает в эпоху романтизма, — пишет В. М. Жирмунский, — и заменяется индивидуальным, характеризующим определением».¹⁰ При этом слово не теряет своего предметного значения, но приобретает многозначный поэтический подтекст, формируемый богатством ассоциативных связей.

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

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

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

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

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

Новый язык создается и самым отбором слов (не допуская как просторечной «грубости», так и нарочитой «словенщины»), хотя вовсе не исключает славянизмов, придающих поэтической речи возвышенность), и смелы-

ми метафорами, эпитетами, неожиданными словосочетаниями, обогащающими «старые» слова новыми смысловыми и часто символическими оттенками.

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

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

Перед нами новая для XIX в. форма литературного объединения — поэтическая школа. Это творческое содружество поэтов-единомышленников Пушкин в позднейшей заметке «Карелия, или заточение Марфы Ивановны Романовой» отделил от романтизма «нового» и «готического», назвав его школой «гармонической точности», «основанной Жуковским и Батюшковым» (11, 110).¹¹ Общие контуры литературно-эстетической программы ее участников вырисовываются уже на ранней стадии полемики карамзинистов с шишковистами, находя свою дальнейшую конкретизацию в выработке новых

принципов поэтического словоупотребления, в защите семантически точного слова в системе поэтической образности, в гармонизации русского стиха, в борьбе за стилистическую выдержанность стихотворного произведения.

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

программы. Иное дело — поэты-карамзинисты старшего поколения.

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

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

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

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

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

В начале XIX в. к жанрам «легкой поэзии» обращаются поэты самой различной идейно-эстетической ориентации: участники «Дружеского литературного общества» (Андрей Тургенев, А. Воейков и др.), поэты «Вольного общества» (Г. Каменев, Милонов и др.), карамзинисты и т. д. Процесс этот не только идет вширь, вовлекая в свою орбиту все больший круг явлений и имен, но и характеризуется глубокой внутренней перестройкой жанровой системы. Резкая граница между интимно-

лирическими и гражданско-ораторскими жанрами, закреплённая поэтикой классицизма, начинает постепенно разрушаться, открывая перед русской поэзией новые возможности для передачи многообразия чувств и переживаний личности. Лирическая поэзия 1800—1810-х гг. выявила общественную ценность нравственных исканий и идеалов личности в свете новых исторических коллизий.

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

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

В статье «Взгляд на нынешнее состояние российской словесности» Кюхельбекер отметил, что русская

поэзия испытала в первые десятилетия XIX в. «важную перемену, достойную внимания ученого света», которая состояла в замене старых поэтических форм новыми, более соответствующими духу времени.¹⁵ К середине 1810-х гг. реформаторская деятельность всей плеяды новых поэтов принесла свои первые результаты: «старое» и «новое» направления в поэзии стали резко «отделяться». Характерно, что, по мнению М. А. Дмитриева, это размежевание «состояло более в разделении внешней формы» языка, о чем он говорит так: «Те, которые держались прежних лирических форм, введенных с Ломоносова, а в языке высоких выражений, те, которые не приняли в слог новейшей свободы, легкости и игривости выражения, те, несмотря на другие достоинства, стояли как бы на втором плане. Сперва это разделение обозначалось отклонением от языка Карамзина и Дмитриева; а потом от языка и новых форм поэзии Жуковского и Батюшкова».¹⁶ К числу последователей старой школы М. А. Дмитриев относил С. А. Ширинского-Шихматова, Н. М. Шатрова. В их ряды входили многие приверженцы Шишкова, участники «Беседы любителей русского слова», — все те, с кем боролись арзамасцы, способствуя утверждению новых принципов в поэзии.

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

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

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

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

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1955. С. 122. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

² Державин Г. Р. Анакреонтические песни. СПб., 1804. С. 1.

³ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1949. С. 110. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

⁴ Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 204.

⁵ Орлов В. Н. Русские просветители 1790—1800-х годов. Изд. 2-е. Л., 1953. С. 415.

⁶ См.: Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817.

⁷ Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 62.

⁸ Батюшков К. Н. Соч. Т. 2. СПб., 1885. С. 241—242.

⁹ Плетнев П. А. Соч. и переписка. Т. 1. СПб., 1885. С. 24—25.

¹⁰ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика, Стилистика, Л., 1977. С. 359.

¹¹ Обоснование этого термина см. в кн.: Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 27—28.

¹² Лотман Ю. М. Поэзия 1790—1810-х годов // Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 21.

¹³ Томашевский Б. В. В. Л. Пушкин // Карамзин и поэты его времени. Стихотворения. Л., 1936. С. 388.

¹⁴ Плетнев П. А. Соч. и переписка. Т. 1. СПб., 1885. С. 23.

¹⁵ Статья впервые появилась в выходившей в Петербурге на французском языке газете «Conservateur importarial» и была напечатана в русском переводе в «Вестнике Европы» (1817. № 17—18. С. 154—157).

¹⁶ Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 226.

¹⁷ См. подробнее: Лотман Ю. М. Русская поэзия 1800—1810-х гг. // История русской поэзии. Т. 1. Л., 1968. С. 191—214.

Глава 4

ПРОЗА 1800—1810-х гг.

(Н. Н. Петрунина)

К концу XVIII в. соотношение поэзии и прозы, установленное практикой и узаконенное поэтикой классицизма, было поколеблено. Прежде наиболее сложные философские, нравственные и политические проблемы жизни общества, важнейшие вопросы существования и развития человеческой личности служили предметом для поэзии и высоких жанров драматургии. Эпопея, ода, трагедия апеллировали к разуму и предполагали аудиторию, подготовленную к восприятию всей суммы идей «века просвещения». Иное дело проза. Она либо изображала жизнь в ее конкретно-чувственном, грубовато-

бытовом аспекте, либо создавала прозаический вариант эпической поэмы, где условный мир и условный герой конструировались автором на основе мифологических и псевдоисторических реалий. Замысловатый сюжет, калейдоскопическая смена декораций сообщали роману XVIII в. ту занимательность, которой искал в нем широкий читатель.

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

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

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

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

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

1

В последнее десятилетие XVIII в. в России возникли два совершенно различные по своему внутреннему пафосу образца жанра — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева и «Письма русского путешественника» Карамзина. Из них лишь произведению Карамзина суждено было стать на ближайшие годы активным действующим фактором литературного развития. Художественное и просветительское влияние «Писем», поддержанное успехом повестей и журналов Карамзина, столь

велико, что как образец массовой русской литературы путешествий они в какой-то мере заслонили широкоизвестные в России произведения Стерна и Дюпати. По-разному понятая и воспринятая разными авторами манера Карамзина-путешественника отозвалась в многочисленных путешествиях, появившихся в первые годы XIX в. Таковы «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии» П. Сумарокова (1800), «Путешествие в полуденную Россию» В. Измайлова (1800—1802), «Моя прогулка в А. или новый чувствительный путешественник К. Г.» (1802), «Письма из Лондона» П. Макарова (1803), «Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году» М. Невзорова (1803), «Досуги крымского судьи или второе путешествие в Тавриду» П. Сумарокова (1803), «Путешествие в Малороссию» (1803) и «Другое путешествие в Малороссию» (1804) кн. П. Шаликова.

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

Внутренний мир путешественника во всем многообразии его зачастую противоречивых чувств и переживаний, его ум и сердце, способ восприятия и оценки действительности, его повседневные занятия и привычки — вот то, что объективно оказывается центром повествования уже у Карамзина, что осознано как главная цель «путешествия» его соратниками и эпигонами и что с кон-

ца 1790-х гг. дает пищу для пародий. Благодаря этому в сентиментальном путешествии (независимо от сознательной установки и даже от профессиональной выучки автора) впервые в истории русской литературы складывается образ современного человека, наделенного и в сфере чувства и разума, и в сфере быта рядом примет, которые сливаются для нас в понятие культурно-исторического типа. Одновременно внимание к интеллектуальному и эмоциональному миру частного человека подготавливало почву для восприятия его как героя произведения искусства в более широком смысле слова.

В силу особой роли автора строй авторской индивидуальности оказывается решающим фактором, формирующим структурные особенности путешествия и, в частности, определяющим соотношение двух ведущих тем: рассказа о виденном в ходе поездки и рассказа о переживаниях, вызванных дорожными впечатлениями, воспоминаниями и т. д. Богатство духовных и интеллектуальных возможностей Карамзина расширяет сферу его восприятия. В «Письмах русского путешественника» описание чувств, размышлений, воспоминаний не только уравнивается потоком информации о современной европейской действительности и культуре, но и само по себе касается предметов, имеющих большой историко-культурный интерес. У последователей Карамзина область «чувствительности» получает несомненный перевес. И дело не только в масштабах личной одаренности автора и сознательном ограничении задач жанра. В подавляющем большинстве случаев русский сентиментальный путешественник странствует по родной стране и сталкивается с фактами ее текущей жизни и с образами отечественной истории, которым еще предстояло завоевать право на воплощение в произведении искусства.

Характерным образцом жанра путешествий, как он сложился в литературной практике начала 1800-х гг., может служить «Путешествие в полуденную Россию» В. В. Измайлова (1773—1830). Вслед за Карамзиным Из-

майлов избирает форму писем к друзьям. Это мотивирует интимно-доверительный тон и лирическую окраску повествования, одновременно придавая ему характер непосредственной «истинности», жизненной достоверности. Автор стремится заставить читателя сопутствовать путешественнику, вместе с ним переживать дорожные встречи и впечатления.

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

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

В условном образе чувствительного «пилигрима», готового лить слезы или восхищаться красотами «нату-

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

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

И для Измайлова и для Невзорова характерно творческое использование возможностей жанра. Но успех

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

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

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

Обособленное положение среди путевых очерков, возникших в 1800-х гг., занимает «Путешествие критики, или Письма одного путешественника, описывающего другу своему разные пороки, которых большею частью

сам был очевидным свидетелем» С. фон Ферельтца. Оно полемично не столько по отношению к форме сентиментального путешествия (местами Ферельтц отдает дань чувствительным описаниям), сколько по отношению к одному из определяющих его принципов — принципу «приятности» изображаемого. Разрешенное цензурой в 1810 г. «Путешествие» по неясным ныне мотивам смогло появиться лишь в 1818 г. Некоторый свет на причины такой задержки бросает то обстоятельство, что издание его пришлось на дни кратковременного ослабления цензурного гнета после варшавской речи Александра I. Автор не мог открыто назвать имя Радищева, но идейная зависимость его от «Путешествия из Петербурга в Москву» очевидна, как очевидна общая литературная ориентация Ферельтца не на современную ему литературу сентиментализма, а на традицию просветительского рационализма, традицию новиковских журналов, Фонвизина, Крылова, на различные образцы нравоописательной сатирической литературы XVIII в. В первом же письме, подхватывая одну из тем крыловского «Каиба», автор соотносит мир сентиментально-идиллических представлений с проходящими перед его глазами картинами реальной действительности. Вместо «прекрасных равнин, усеянных благоуханными цветами», «резвых ручейков с нежным журчаньем», «зелено-бархатных лугов» он видит прекрасную и величественную в простоте своей природу; вместо «хоров резвых пастухов», «веселых пастушек» и «земледельцев» — людей, изнемогающих под бременем тяжкого труда.⁴ Целью Ферельтца становится не изучение сложного внутреннего мира и чувствительной души путешественника, не изображение улаждающих его «пленительных предметов», но бичевание социальных «пороков» и преступлений. На своем пути он встречает Беспорядкова, Безчестова, Простакова, Конокрадова, Банкометова, Высокомерова и других грубых, жестоких и невежественных помещиков — скряг, развратников, любителей псовой охоты и карточной игры.

Обличение дворянских пороков приобретает особую глубину благодаря тому, что автор показывает, как в жертву этим низким страстям приносят трудящегося мужика. С негодованием описывает Ферельтц «белого, торгующего белыми», барина, насилующего дворовую девушку, и другие проявления крепостнического произвола. Сочувствие путешественника с теми, кто трудом своим доставляет «пропитание не только себе, но и... чувствительным сочинителям».⁵

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

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

Глинка настаивает на литературной безыскусственности своего труда. Но она относительна. Автор владеет

всеми жанрами журнальной прозы 1800-х гг. В его записки вкраплены и повесть, и анекдот, и разные виды лирических описаний, и размышление. Помимо прозы литературной — в ее сентиментальной и нравоописательно-бытовой разновидностях, он использует традиции обиходной и деловой прозы. Путешествие в письмах сменяется под его пером подневными «воинскими записками», за ними следуют небольшие этюды, исполненные философской символики. Тема войны окрашивает воспоминания, картины природы и быта чужой земли. О войне Глинка пишет и как непосредственный участник событий, и со слов очевидцев, и обобщает в особом очерке свои размышления о военном искусстве французов. По долгу штабного историка он описывает европейский поход, опираясь на документы архива, и рядом — сообщает этой документальной сводке черты исторических воспоминаний.

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

По мере духовного становления автора центральной проблемой, цементирующей повествование, становится проблема национального самоопределения и самосознания. Уже в первой части «Писем» за рассказом о чужеземном «образе жизни» постоянно ощущается мысль о русской жизни и о русских порядках. Во время поездки по

внутренним губерниям России Глинку переполняют национально-исторические воспоминания. В стороне от столбовых дорог он ищет и находит островки старинного русского быта, присматривается к национальным «нравам, обычаям, коренным добродетелям», не затронутым «наносными пороками». Особый интерес автора вызывают русские «самородные дарования»⁷ — проявления народной самодеятельности и исконной одаренности. 1812 год дает мыслям Глинки новое, решающее направление. Мысль о народном характере войны становится во второй половине книги определяющей. Она преобразует и подчиняет себе те отголоски программы патриархально-консервативного «Русского вестника» — журнала, издававшегося С. Н. Глинкой, братом Ф. Н. Глинки, — которые временами ощутимы в «Письмах». «Русский офицер» становится выразителем национально-патриотических веяний эпохи, а его произведение — документом, запечатлевшим формирование ранних декабристских настроений.

Трансформация жанра путешествия и расширение его тематического диапазона, наметившиеся под воздействием исторического опыта 1812 г. в «Письмах русского офицера», подготовили появление ряда декабристских «путешествий» и «писем» конца 1810-х гг. Среди них письма М. Ф. Орлова к Д. П. Бутурлину (1819), «Письма к другу в Германию», приписываемые А. Д. Улыбышеву (1819—1820), и др. Общая тенденция развития жанра определяется усилением роли общественно-гражданской проблематики, вытеснявшей (а частично — обновлявшей) стиль и образы сентиментальной прозы. Однако и в начале 1820-х гг. продолжали появляться произведения, отдававшие дань «чувствительной» традиции. Таковы, например, «Походные записки русского офицера» (1820) И. И. Лажечникова, первое «большое» сочинение будущего исторического романиста. Национально-патриотическая тема, установка на отражение впечатлений «простого походного наблюдателя» сбли-

жают книгу Лажечникова с «Письмами» Глинки, в стиле же и языке ее сильно ощущается зависимость от прозы Карамзина.

2

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

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

Повествовательные опыты Карамзина по типу не повторяли друг друга. Среди них и образцы бессюжетной лирической прозы («Деревня»), и любовно-психологическая повесть со сложной социально-нравственной проблематикой («Бедная Лиза»), и ироническая повесть-сказка («Прекрасная царевна и счастливая Карла»), и разные типы исторической повести, и «таинственный» рассказ с элементами преромантической готики («Остров Борнгольм»), и едкая сатира на

нравы современного дворянства («Моя исповедь»), и начало социально-психологического романа («Рыцарь нашего времени»). Это разнообразие прозаических жанров было характерно для Карамзина — литературного реформатора, стремившегося усвоить для отечественной словесности разные типы повествования.

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

его сословия; история нравственного падения отпрыска «знатной фамилии», презревшего обязанности человека и гражданина; душевный мир ребенка и формирование его личности. Простые, по внешности однозначные явления жизни и человеческой психологии писатель наблюдает в их сложных, многообразных, противоречивых проявлениях.

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

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

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

Наиболее распространен в начале 1800-х годов тип сентиментальной повести о несчастных влюбленных. Повести такого рода, подобно «Бедной Лизе» или «Евге-

нию и Юлии» Карамзина, выдаются обычно за «истинное» происшествие. Для них характерны подзаголовки: «истинная русская повесть», «российская, отчасти справедливая повесть» и т. п. Автор стремится подчеркнуть достоверность своего повествования, противопоставляя его «романическому» вымыслу. Сюжет таких повестей крайне прост. Нежные, чувствительные любовники наталкиваются на сопротивление родителей, обычно ослепленных сословными или имущественными предрассудками. Чаще всего у героя есть соперник. Низкий или просто лишенный чувствительности, он наделен высоким общественным положением и богатством.

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

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

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

веяния («Инна» Г. П. Каменева, 1806). Повести на историческую и современную тему, из жизни светского общества, купечества или «поселян» еще связаны общностью проблематики. Но как и литература путешествий, которая при всей своей условности и тематической узости оперировала реальным маршрутом поездки и описывала реальные предметы, явления и чувства, «истинная», «справедливая», «полусправедливая» повесть внутренне тяготеет к конкретности. Чистая чувствительная повесть-идиллия, лишенная примет места и времени (какова, например, «История бедной Марьи» Н. Брусилова, 1805), чем далее, тем более становится достоянием эпигонов. Сохраняя свою поэтическую функцию, обретает индивидуальные черты пейзаж, сочная бытовая характеристика среды осложняется робкими попытками ее социальной дифференциации, разнообразится стилистическая палитра. Однако уже в силу своей программы сентиментальная повесть прежде всего занята строем чувств и переживаний героев. Рядом с описанием любовных восторгов или элегической скорби все чаще возникают картины борьбы чувства и долга (как у Линдора в повести Н. Брусилова «Линдор и Лиза, или Клятва», 1803), пылких страстей и добродетели (как у Мельтона — героя повести В. Измайлова «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор», 1804). Вслед за Карамзиным массовая повесть 1800-х гг. вступала на путь анализа противоречивых движений человеческой души.

Особая разновидность сентиментальной повести — повесть преромантическая. Первые ее русские образцы возникли в творчестве Карамзина и относятся к 1793 году. Резкие контрасты радости и страдания, устремленность из «системы эфемерного бытия» к «святому безмолвию» «вечного покоя» окрашивают в романтические тона сентиментальную стилистику «Сиерры-Морены»; «Остров Борнгольм» воспроизводит в миниатюре структуру и идейный комплекс готического романа. Однако в

ближайшие годы малые жанры и повесть лишь механически воспроизводят некоторые из тем и мотивов, затронутых Карамзиным в повестях 1790-х гг. Творческое освоение романтических веяний остается достоянием поэзии. Только повесть Жуковского «Марьяна роцца» (1809) позволяет говорить о дальнейшем развитии романтических тенденций в прозе.

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

«Марьяна роцца» — повесть-элегия. Действие ее, приуроченное ко временам князя Владимира, соотносено с историей чисто поэтически. Имена с условным колоритом русского средневековья (Рогдай, Пересвет), соседствующие с именами былинных богатырей, приметы исторического быта («дружина», «соборище народное» и «посадники новгородские»), преломленные сквозь призму преромантической готики, мрачный оссиановский лиризм придают повести колорит «старинного предания». Характерные для «Марьиной роцци» контрасты пейзажа, освещения, лирической тональности оттеняют контрастность основных, сменяющих друг друга поэтических мотивов, а сочетание того и другого определяет общую музыкальную атмосферу повествования. Самое построение повести близко к построению музыкального произведения. В тему мирной невинной любви Марии и певца Улада вторгается страстное демоническое начало, носителем которого выступает витязь Рогдай. Его терем, высящийся над «низкими хижинами земледельцев», становится символом рока, нависшего над счастьем мирного певца. Но торжество Рогдая преходяще: получив руку чувствительной Марии, он не в силах покорить ее сердце. Ревнивец губит свою жертву и гибнет сам. В финале снова господствует тема Улада: отчаяние несчастного влюбленного сменяется просветленной скорбью, жизнь певца обращается «в ожидание сладкое,

в утешительную надежду на близкий конец разлуки»,⁹ на свидание с Марией за гробом. Повесть пронизана образами и мотивами балладного творчества Жуковского. Вместе с музыкальной структурой это сообщает ей высокую поэтичность.

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

губителей. Не только проблематика, но и поэтика «Печального происшествия» существенно отличают его от сентиментальной повести — явление симптоматичное для прозы 1800-х гг., когда в силу господства жанрового мышления обращение к определенному жанру влечет за собой устойчивый комплекс связанных с ним тематических, сюжетных и стилистических клише. Одним из характерных для эпохи стабильных жанровых образований является «восточная повесть» — притча.

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

На фоне переводных и оригинальных «восточных» повестей 1800-х гг. выделяются повести А. П. Бенитцкого «Ибрагим, или Великодушный» (1807), «Бедуин» (1807), «На другой день» (1809) и др. За маской сказочника в них легко угадывается умный, наблюдательный, скептически настроенный современник. Отвлеченная нраво-

учительность «снята» в повестях Бенитцкого авторской иронией, которая пронизывает и цементирует повествование, сквозит в тонкой игре приметам «восточного» быта и выступает на поверхность в концовке, где развенчанные общественные пороки неожиданно торжествуют над усилиями добра.

3

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

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

Иронически характеризуя читательский репертуар начала века как «романы ужасные, забавные, чувствительные, сатирические, моральные, и прочее, и прочее», Жуковский призывал русскую публику «переменить понятия о чтении», ибо «читать не есть забываться, не есть избавлять себя от тяжкого времени, но в тишине и на

свободе пользоваться благороднейшею частию существа своего — мыслию».¹⁰ По мнению Жуковского, не роман традиционного типа, а современный журнал с его тематическим и жанровым разнообразием был призван воспитать и удовлетворить эту потребность в серьезном чтении.

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

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

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

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

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

Поиски путей к обновлению жанра романа велись в начале 1800-х гг. в разных направлениях. К традициям нравоучительной сатиры, подобно роману Измайлова, близка повесть Н. Ф. Остолопова «Евгения, или нынешнее воспитание» (1803), рассказывающая о гибельных следствиях модного французского воспитания. Нраво-

учительно-бытовой линии противостоят искания молодого Н. И. Гнедича: его роман «Дон Коррадо де Геррера» (1803) по стилю и проблематике ориентирован на юношеские бунтарские трагедии Шиллера и шире — немецкую литературу «бури и натиска». Попытки раздвинуть рамки сентиментальной повести с помощью условно-исторической фабулы или элементов авантюрного повествования отражены в романах Н. Н. Муравьева «Всеволод и Велеслава» (1807) и П. Казотти «Бояра Б...в и М...в, или следствия пылких страстей и нарушений обета» (1807).

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

Нарезный не сразу нашел свой путь в литературе. Он пробовал силы и в переводах, и в оригинальном творчестве — стихах, историко-героической поэме, трагедии, малых жанрах прозы. Одни из его ранних опытов еще выдержаны в духе поэтики классицизма, другие усваивают преромантические веяния. Эта литературная школа не прошла бесследно для позднейшего творчества Нарезного. При ярко выраженной бытовой и сатирической окраске его романы, тесно связанные с предшествующей русской прозой сатирико-бытового и нраво-описательного направления, качественно от нее отличны. Они впитали и преломили опыт различных жанров и литературных направлений.

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

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

Чтобы преподать читателю все необходимые уроки, автору мало истории нравственного падения и воскресения главного героя. «Российский Жилблаз» — сложное, многогеройное повествование. Почти равное место с похождениями Чистякова занимает в нем история семейства доброго и сердечного провинциального помещика Простакова, в доме которого и начинается действие романа. Один за другим являются сюда два князя — Чис-

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

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

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

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

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

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

рической символики Нарезный здесь — прямой предшественник Гоголя и Щедрина.

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

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

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

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

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

Тема воспитания связывает первые два романа Нарезного с третьим — «Аристион, или Перевоспитание» (1822). Уже дважды пострадавший от цензуры автор резко сузил в нем круг изображаемых явлений, стремясь

избежать политически острых тем. Ради перевоспитания герой искусственно выключен из реальной жизни, оборваны все его связи с прошлым и настоящим. Дидактическая целеустремленность произведения привела с собой экономное и четкое сюжетное построение. Сфера нравов и бытописания ограничена определенным кругом явлений. Это сцены петербургской жизни Аристиона, ставшего игрушкой своих страстей, а в провинции — картины жизни соседей-помещиков, которых не коснулось просвещение. Растительная жизнь, отсутствие всяких умственных запросов сделали их нравственными уродами, превратили в «истинное бремя» для собственных семейств и крестьян, в «гнусный веред, заражающий все общественное тело».¹³ В образах охотника пана Сильвестра, скупца Тараха, чревоугодника Парамона предвосхищены типы «Мертвых душ» Гоголя. Впервые Нарезный приурочил действие к определенному времени — рубежу XVIII и XIX вв.

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

Действие «Бурсака» (1824) отнесено ко времени воссоединения Украины с Россией. Герой его, как и герои предшествующих романов Нарезного, — юноша, проходящий школу жизненных испытаний. Наиболее сильны в произведении красочные сцены жизни и вольных проделок бурсаков. Скитания героев позволяют автору и взглянуть на Запорожскую Сечь, и присмотреться к быту и нравам гетманского дворца в Батурине. В «Бурсаке» Нарезный сделал робкую попытку по примеру вальтерскоттовского романа связать частную судьбу вымышленных персонажей с историческими судьбами нации. Но связь эта осталась у него «заданной», внешней. Черты реального культурно-исторического облика, нравов и обычаев людей определенной эпохи не были осоз-

наны романистом как предмет изучения и конкретного художественного воплощения. Во второй половине «Бурсака» живая жизнь вновь отступает перед традиционной схемой, ведущей действие к оптимистической концовке: бурсак Неон оказывается внуком гетмана и причиной его примирения с проклятой непослушной дочерью. Финальная сцена, когда гетман, отрекаясь от предрассудков, «примиряется с природою, освящает права ее»,¹⁴ символизирует победу добра и справедливости над сословными предубеждениями и родительским произволом.

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

Последнее произведение Нарезного — оставшийся неоконченным и изданный лишь в 1956 г. роман «Гарку-

ша». Характер повествования и обращение к недавнему прошлому Украины связывают его с «Бурсаком» и «Двумя Иванами», а острота нравоописательной сатиры роднит с «Российским Жилблазом». Ни в одном из предыдущих романов Нарезный не отводил столько места крестьянскому вопросу и не поднимался до столь резкого протеста против крепостного права.

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

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

4

На путях создания прозы нового типа русской литературе предстояло выработать еще одно качество — историческое мышление. Для воплощения художественно верного образа конкретной исторической эпохи (будь то давно минувшее время или живая современность) надо было преодолеть отвлеченность в подходе к историче-

скому времени, обрести способность видеть специфику каждого отдельно взятого исторического момента и одновременно его связь с прошлой и будущей жизнью народа. Осознать историю человечества как процесс непрерывных изменений, понять, что эти изменения затрагивают не только формы государственной жизни, но также быт и нравы, психологию и склад мышления, что ход истории вторгается в частную жизнь отдельного человека и определяет самый ее характер, — такова была задача времени.

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

То же было и в России. Крепнущее национальное самосознание подготовило здесь почву для восприятия «Песен Оссиана», Макферсон же дал на известное время образцы для литературного оформления национально-героической темы и во многом определил ту духовную атмосферу, в которой происходило восприятие и ос-

воение литературой начала XIX в. тем и образов былин, летописей, «Слова о полку Игореве». «Сколь завидна участь воспетых Оссианом!..» — восклицает автор лирического фрагмента «Тень Оссиана» и размышляет: «Может быть, сии ирои менее имели в себе страшного величества; может быть, их черты, толико удивительные, заняты лишь в творческом твоём духе и всею красотою одолжены Оссиану; но они уже вечны твоими песнями». Мечтая уподобиться шотландскому барду и уловить «изглаженные признаки некогда существовавшего», от которого время пощадило «едину только тень бытий увядших»,¹⁹ анонимный автор намечает эстетическую программу для «скальдов» своего отечества.

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

В 1803 г. в «Вестнике Европы» появилось начало исторической повести В. А. Жуковского «Вадим Новгородский». Повесть не имела продолжения, но уже «книга первая» характерна для автора и для литературного направления, в рамках которого он начинал свою деятельность. Воздействие Оссиана определяет образный и интонационный строй, «песенную» трактовку истории. Созвучная дарованию молодого автора, воскресает под его пером мрачная лирическая напряженность образца. Сила «инструментовки», имена Гостомысла, Радегаста, Вадима, славянских богов — вот черты, призванные сообщить повести исторический колорит. Времена «славы, подвигов славян храбрых... их великодушия, их верности

в дружбе, святого почтения к обетам и клятвам»,²⁰ изгнание и гибель новгородских героев, торжество «иноплеменников» рисуются в отвлеченных внеисторических образах. Черты современного нравственного идеала, сообщенные глубококому прошлому, строй человеческих чувств и отношений, знакомый читателю по литературе сентиментализма, делают историзм повести условным, показывают, что творческой задачей Жуковского не было создание пластически осязаемых исторических характеров. Не случайно «Вадиму Новгородскому» предпослана элегия в прозе — «дань горестной дружбы... памяти Андрея Ивановича Тургенева»,²¹ по которой «настраивается» и сама повесть.

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

Статья «О случаях и характерах в российской истории» возникла как ответ на практические требования патриотического воспитания. Насколько соответствовала она духу времени, показывает аналогичный опыт, принятый на основе оссианической традиции, — «Храм славы российских ироев от времен Гостомысла до царствования Романовых» с присовокуплением пяти «Памятников российских ироев осмагонадесять века» П. Ю. Львова (1803). Помещенные в приложении «Славянские песни» и «Картина славянской древности» должны были, по мысли автора, воссоздать черты быта и обрядов языческой Руси.

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

Дидактизм «Славенских вечеров» сближает их с другим характерным жанром эпохи — жанром исторического очерка-портрета. В начале XIX в. пути историографии и художественно-исторической прозы еще не разделились. В историографии сильна традиция, восходящая к антич-

ным историкам: она входит в состав общего чтения, и к ней предъявляют те же требования, что и к художественной прозе. В историческом труде ищут «картин», «красивого слога», впечатляющих образов «отличных людей»,²⁵ их речей, построенных по правилам ораторского искусства. Эти черты свойственны и историческому очерку-портрету. В известном смысле он явился прямым продолжением литературной традиции XVIII в. Таковы многочисленные портреты деятелей русской истории, появившиеся на страницах «Русского вестника» С. Н. Глинки. Часть из них автор собрал в книге «Русские исторические и нравоучительные повести» (1810). Черты старинного русского благообразия С. Н. Глинка разыскивает не только в гражданской, но и в частной жизни своих персонажей. Идея нравоучения нередко подсказывает изображение героя в эволюции. Так, несчастья князя Меншикова способствуют его нравственному очищению и просветлению.

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

Впрочем, и сам Карамзин смог скорее поставить, чем разрешить эту задачу. Свидетельство тому — его «историческая повесть» «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» (1803), где живо ощущается будущий автор «Истории государства Российского». Героиня «Натальи, боярской дочери» была представлена на арене частной жизни, Марфа Борецкая — на арене жизни государст-

венной. Не случайно вымышленные коллизии первой повести уступают теперь место своеобразной хронике — рассказу «очевидца» об одной из «великих эпох нашей истории». ²⁷ Как историк Карамзин смотрит на последнюю схватку новгородской вольности с московским единодержавием «глазами Шекспира». Обе стороны получают возможность в свободном диспуте развить свои аргументы и обосновать свою правоту. Последнее же слово в этом споре произносит реальный ход истории. Как художник и человек Карамзин сожалеет об уходе в прошлое суровой героической нравственности, связанной с древними республиканскими традициями, и возросших на их почве величественных характеров. Носительницей такого характера выступает в повести Марфа. Остальные персонажи либо играют роль рупоров определенных исторических идей, либо тяготеют к традиционным стереотипам сентиментального повествования.

Анализ драматического момента реальной русской истории позволяет Карамзину затронуть в «Марфе Посаднице» остро современные проблемы. Однако образы отечественного прошлого он видит сквозь призму античной и европейской историографии и драматургии, не улавливая конкретно-исторической неповторимости изображаемых явлений и характеров. В XV век Карамзин проецирует собственный идеал человека-гражданина, который, не заботясь о жизни и смерти, осуществляет свою программу общественного служения. При всем том опыт перенесения в прозу достижений высоких жанров драматургии, который не был воспринят литературой 1800—1810-х гг., не мог пройти бесследно для романа и повести последующих десятилетий.

Решающий толчок развитию исторического сознания в русской прозе, как и во всей русской литературе начала XIX в., дали войны России с Наполеоном, в особенности Отечественная война 1812 г. Следует заметить, что уже с начала века отделы политических новостей «Вестника Европы» и других журналов с их непосредственны-

ми характеристиками конкретного исторического момента как тип повествования в известном смысле опережают художественную прозу и историографию эпохи. Живая история выступает в них со своими неповторимыми приметами, а новизна и существенность событий текущей политики подтачивают стереотипы старого моралистического мировосприятия и дают пищу для исторического мышления. Переживания грозного 1812 года, соприкосновение русского офицерства с европейской действительностью во время заграничных походов 1813—1815 гг. убыстряют этот процесс.

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

вание должно, по мысли Глинки, стать для читателя художественным путеводителем при знакомстве с прошлым России, с эволюцией ее государственности, культуры и быта.

В приложении к «Письмам к другу» Ф. Глинка напечатал начало собственного, оставшегося незаконченным исторического романа «Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия» (1817—1819) — патетический рассказ о юности героя, постепенно осознающего себя воином, борцом за свободу Отечества. Развернутая на украинском материале тема национально-освободительной борьбы делает этот опыт Глинки одним из первых образцов исторической прозы декабристов.

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

После «Предславы и Добрыни» Батюшков пишет «Прогулку по Москве» (1811—1812; напечатана посмертно в 1869 г.). На этот раз перед нами не стилизо-

ванная историческая повесть с пестрой литературной генеалогией, а набросанный непосредственно с природы эскиз внешнего облика, быта и нравов допожарной Москвы. В отличие от «Предславы и Добрыни» Батюшков здесь смотрит на современность глазами историка. Отметая всякую условность, он сознательно стремится схватить неповторимый облик Москвы — «исполинского», «многолюдного» города с его «чертогами» и «хижинами», «древними обрядами прародителей» и «новейшими обычаями», со «странными»,³¹ тонко подмеченными нарядами и лицами.

Взлет батюшковского историзма — «Путешествие в замок Сирей» (1814; напечатано в 1816 г.). Офицер, участник заграничного похода 1813—1814 гг., автор описывает посещение знаменитого замка, связанного с именем Вольтера. На поклон «теням Вольтера и его приятельницы» маркизы де Шатле он приходит не обычным путешественником: возле замка «назначены были квартиры»³² отряду, с которым Батюшков вступил во Францию. Очерк налит духом исторических перемен. Автор, сознающий себя не только полновластным наследником европейской культуры, но и участником решающих судьбы Европы текущих событий, повсюду зорко различает их следы. Франция предстает перед ним сразу в нескольких «ликах» — Франция времен Вольтера и революции, Франция Наполеона и 1814 г., причем характерные приметы этих четырех исторических эпох оказываются гранями восприятия одних и тех же явлений. Любопытно начало очерка: у ворот замка, видевшего не одну бурю истории, автор беседует со стариком в красном колпаке. Колпак этот успел износиться и, подобно памятнику дореволюционных времен — замку красавицы-маркизы, представляется Батюшкову символом отдаленного прошлого.

То же ощущение современности как продукта истории получило отчетливое отражение в столь различных по жанру прозаических этюдах Батюшкова, как «Прогул-

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

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

х гг. развитие русской художественно-исторической прозы и историографии.

¹ Карамзин Н. М. Избранные соч. Т. 1. М.; Л., 1964. С. 299.

² Измайлов В. Путешествие в полуденную Россию. В письмах. Ч. 1. М., 1802. С. 3.

³ Там же. С. 11, 12.

⁴ Ф<ерельтц> С. фон. Путешествие критики, или Письма одного путешественника, описывающего другу своему разные пороки, которых большею частию сам был очевидным свидетелем. М., 1951. С. 23, 24.

⁵ Там же. С. 25.

⁶ Глинка Ф. Письма русского офицера. Ч. 1. М., 1815. С. 2.

⁷ Там же. Ч. 2. С. 7, 9.

⁸ Карамзин Н. М. Избр. соч. Т. 1. С. 742.

⁹ Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 4. М.; Л., 1960. С. 390.

¹⁰ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Т. 9. СПб., 1902. С. 21.

¹¹ Нарезный В. Т. Избранные соч. Т. 1. М., 1956. С. 43, 44.

¹² Там же. С. 54.

¹³ Нарезный В. Аристион, или Перевоспитание. Справедливая повесть. Ч. 2. СПб., 1822. С. 17.

¹⁴ Нарезный В. Т. Избранные соч. Т. 2. М., 1956. С. 294.

¹⁵ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Т. 1. СПб., 1878. С. 203—204.

¹⁶ Там же, с. 204.

¹⁷ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. М., 1956. С. 475.

¹⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1955. С. 122.

(Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

¹⁹ Муза. 1796. Ч. 2. С. 181, 165—166.

²⁰ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Т. 9. СПб., 1902. С. 19, 15.

²¹ Там же. С. 15.

²² Карамзин Н. М. Избр. соч. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 189.

²³ Там же. С. 196—197.

²⁴ Нарезный В. Т. Славенские вечера. Кн. 1. СПб. 1809. С.

III.

²⁵ Карамзин Н. М. Избранные соч. Т. 2. С. 162, 157.

²⁶ Там же. С. 170.

²⁷ Там же. Т. 1. С. 193.

²⁸ Глинка Ф. Письма к другу. Ч. 1. СПб., 1816. С. 2.

²⁹ Там же. Ч. 2. СПб., 1816. С. 1—2.

³⁰ Батюшков К. Н. Соч. М.; Л., 1934. С. 283.

³¹ Там же. С. 298, 302, 303.

³² Там же. С. 309.

Глава 5

И. А. КРЫЛОВ БАСНОПИСЕЦ

(Ю.В.Стенник)

1

Глубоко знаменательной вехой в развитии русской литературы первой трети XIX в. явилось басенное творчество Ивана Андреевича Крылова (1768—1844).

Еще велик и непререкаем был авторитет И. И. Дмитриева, когда в 1809 г. появился первый сборник басен Крылова. Он привлек к себе всеобщее внимание, хотя, казалось бы, никакого касательства к актуальным проблемам литературной жизни и борьбы тех лет не имел. Так было и дальше. Не вступая в полемику, Крылов-баснописец неуклонно идет своим особым путем и постепенно завоевывает авторитет одного из крупнейших и самобытнейших литературных деятелей своего времени.

В творческом пути Крылова отчетливо выделяются два качественно различных этапа.

На первом из них, охватывающем 1780—1790-е гг., Крылов выступает преимущественно как драматург и журналист. Поначалу неловкий, не во всем еще зрелый, но боевой и активный, блещущий остроумием молодой Крылов в короткий срок становится известным в литературных кругах Петербурга последних двух десятилетий XVIII в.

Уже в это время отчетливо проявляется талант Крылова-сатирика. Если не считать его первых незрелых трагедий (не дошедших до нас «Клеопатры» и «Филоме-

лы») и нескольких подражательных стихотворений (ода и ряд посланий), то все остальное созданное им в 1780—1790-е гг. так или иначе связано с сатирой. Это обстоятельство важно для уяснения истоков последующего обращения Крылова к басне и его выдающихся — в принципе реалистических — достижений в этом жанре. В журнальных («Почта духов», «Зритель») предприятиях и выступлениях Крылова уже намечаются основные темы и проблематика его басен. В ранних комедиях («Сочинитель в прихожей», «Проказники», 1786—1788) Крылов оттачивает мастерство ведения диалога и построения мизансцен, которое позднее сообщит его басенному повествованию характер динамичного комедийного «действия». Наибольшее значение в этом отношении имели две его пьесы, написанные на рубеже 1790—1800 гг., — шуто-трагедия «Подщипа» (или «Трумф») и комедия «Пирог». Этими произведениями и завершается первый период творчества Крылова.

Уже в самых ранних литературных выступлениях будущего великого баснописца отчетливо проявляется демократизм его мировосприятия. «Мещанин добродетельный и честный крестьянин, преисполненный добросердечием, для меня во сто раз драгоценнее дворянина, счисляющего в своем роде до тридцати дворянских колен, но не имеющего никаких достоинств, кроме того счастья, что родился от благородных родителей, которые также, может быть, не более его принесли пользы своему отечеству, как только умножали число бесплодных ветвей своего родословного дерева», — читаем мы в Письме XXXVII журнала Крылова «Почта духов» (1788—89).¹ Стихийный, непосредственный демократизм, во многом объясняющийся обстоятельствами тяжелой трудовой жизни ранних лет будущего баснописца, пронизывает всю систему взглядов его на явления социальной жизни и определяет как объекты и проблематику сатиры Крылова, так и принципы его художественного

мышления. Драматургия Крылова не составляет в данном случае исключения.

Крылов вступает в литературу, когда новые преромантические — преимущественно оссиановские — веяния сталкиваются с доживающим свой век классицизмом. С другой стороны, тогда же активно пробивает себе дорогу новое литературное направление — сентиментализм, возглавляемое Н. М. Карамзиным и И. И. Дмитриевым. В обстановке сложного сосуществования и борьбы разных поэтических школ и направлений Крылов выделяется подчеркнутой независимостью собственной литературной позиции. Он не примыкает ни к какому литературному направлению. И эпигоны классицизма в лице незадачливых одописцев и драматурга Я. Б. Княжнина, и сочинители псевдонародных развлекательных комических опер типа «Двух невест», и последователи нового сентименталистского направления во главе с их вождем Карамзиным — все они в равной мере становятся объектами сатирических нападок Крылова — журналиста и драматурга 1780—1790-х гг. Единственным крупным автором той поры, эстетическая программа которого была в какой-то мере сродни вкусам Крылова и повлияла на поэтику его стихотворных опытов 1790-х гг., был, по видимому, Г. Р. Державин.²

В целом же первый этап творчества Крылова в перспективе его позднейшей эволюции можно считать своеобразной подготовительной школой. В классики русской литературы Крылов вошел прежде всего как баснописец.

2

Новый и зрелый этап творческого пути Крылова, приходящийся на XIX столетие, наступает с момента его обращения к басенному жанру. Писать басни Крылов пробовал и ранее, в период своего сотрудничества в журналах конца XVIII в.³ Но его самоопределение как оригинального русского баснописца происходит после

1805 г. Один из биографов Крылова вспоминал: «Однажды, это было в 1805 году, перечитывая Лафонтена, он вдруг почувствовал желание передать некоторые из его басен своим языком русскому народу. Работа закипела, басни готовы; и первый, радушно и искренно одобрявший его начинание — был И. И. Дмитриев, сам баснописец и превосходный литератор. Возвышенная душа его, хотя с первого уже полета, вероятно, предвидела, как высоко поднимется его соперник, не могла удержаться, чтобы не настаивать, не побуждать его трудиться в этом роде. „Это истинный ваш род, наконец, вы нашли его“, — сказал Дмитриев».⁴

Три басни, принесенные Крыловым на суд Дмитриева, были «Дуб и Трость», «Разборчивая невеста» и «Старик и трое молодых». Две первые, рекомендованные Дмитриевым к печати, сразу же появились в № 1 журнала «Московский зритель» за 1806 г. С этого момента Крылов целиком отдается работе над баснями и уже в 1809 г. выпускает первый их сборник в составе 23 басен. За ним последовали сборники «Новые басни» 1811 и 1816 гг., издания басен 1819, 1825 и 1830 гг. Отдельные басни регулярно появляются в ведущих литературных журналах этого времени. Затем Крылов подготавливает к печати полное собрание своих басен в 9 книгах, вышедшее в год смерти писателя — в 1844 г. Туда вошло почти все из написанного им в этом жанре, за исключением того, что не было в свое время пропущено в печать цензурой (например, «Пестрые овцы»), а также ранних опытов 1780-х гг. В общей сложности Крылов написал свыше 200 басен. Большинство их вошло в золотой фонд русской классической литературы.

Именно в баснях раскрылся во всей полноте сатирический талант Крылова. По определению Белинского, «Крылов, как гениальный человек, инстинктивно угадал эстетические законы басни... он создал русскую басню».⁵ На первый взгляд это утверждение может показаться не совсем справедливым. Задолго до Крылова, еще в XVIII

в., особенно после Сумарокова (которого современники сравнивали с Лафонтеном) и Хемницера, басня заняла прочное место в жанровом репертуаре русской поэзии.

В момент выступления Крылова в качестве баснописца авторитетнейшим его соперником был Дмитриев. Другим известным — хотя и менее прославленным — баснописцем 1810—1820-х гг. был А. Е. Измайлов. Позднее он выступал даже как теоретик басенного жанра. В каком же смысле следует тогда понимать приведенные выше слова Белинского?

Суть дела, метко схваченная Белинским, заключалась в следующем. Басни Крылова явились принципиально новым явлением по отношению к обоим разновидностям этого жанра, утвердившимся в русской литературе XVIII в., — классицистической и сентименталистской. Первая, к которой примыкают басни Измайлова, была создана А. П. Сумароковым и В. И. Майковым. Она характеризуется нарочитым, рассчитанным на комический эффект смешением «высокого» и самого «низкого» слога, посредством которого осмеивается порок. Сентименталистская басня, основоположником которой был М. Н. Муравьев, а непревзойденным мастером — Дмитриев, отличается от классицистической «легкостью», изяществом, «приятностью» слога, не допускающего ничего «низкого» и грубого, что может оскорбить «просвещенный вкус». Изящной, не лишенной лиризма простоте стиля басен Дмитриева, их светской изысканности противостоит у баснописца Измайлова явное злоупотребление жаргонно-площадной, «кабацкой», по определению современников, фразеологией.

Тем не менее, что очень важно, басни Измайлова, точно так же как и Дмитриева, остаются сугубо моралистическим, нравоучительным жанром. В них осмеиваются общечеловеческие пороки и преподаются уроки столь же абстрактной общечеловеческой «добродетели».

Историческая заслуга Крылова состояла прежде всего в том, что он освободил русскую басню от абстрактно-

сти ее моралистических устремлений. Сохраняя внешние традиционные признаки своей жанровой структуры (аллегоризм персонажей, смысловая двуплановость повествования, наличие моральной сентенции, конфликтность сюжетной ситуации), басня Крылова обрела в то же время новую эстетическую функцию иносказательно-го же, но остро критического изображения совершенно конкретных социальных пороков современной баснописцу русской действительности.

Вот, к примеру, басня «Волки и Овцы» (1833).

Овечкам от Волков совсем житья не стало,
И до того, что, наконец,
Правительство зверей благие меры взяло
Вступиться в спасенье Овец, —
И учрежден Совет на сей конец.
Большая часть в нем, правда, были Волки;
Но не о всех Волках ведь злые толки.
Видали и таких Волков, и многократ:
Примеры эти не забыты, —
Которые ходили близко стад
Смирнехонько — когда бывали сыты,
Так почему ж Волкам в Совете и не быть?
Хоть надобно Овец оборонить,
Но и Волков не вовсе ж притеснить.
Вот заседание в глухом лесу открыли;
Судили, думали, рядили
И, наконец, придумали закон.
Вот вам от слова в слово он:
«Как скоро Волк у стада забуянит
И обижать он Овцу станет,
То Волка тут властна Овца,
Не разбираючи лица,
Схватить за шиворот и в суд тотчас представить,
В соседний лес иль в бор».
В законе нечего прибавить, ни убавить;
Да только я видал: до этих пор —
Хоть говорят: Волкам и не спускают —
Что будь Овца ответчик иль истец;
А только Волки все-таки Овец

В леса таскают.
(3, 198—199)

Перед нами острейшая социальная сатира. Крылов не морализирует, не поучает; он словно наблюдает и выносит на суд читателя результаты увиденного. Самый механизм крепостнического «правосудия», основанного на власти силы и на лицемерии, представлен здесь в своей неприглядной наготе.

Неведомая до того не только басне, но и русской поэзии в целом конкретность иносказательно-сатирического изображения Крыловым национально-исторической действительности и дала все основания Белинскому назвать его создателем «русской басни». Русской не только по предмету, но и способу изображения. Он определяется неизвестным до того русской поэзии разговорно-просторечным стилем басенного повествования, воплощением в нем непосредственной языковой стихии национального самосознания, и в первую очередь, но не только, самосознания простонародного. Оно явственно заявило о себе в таких хрестоматийно известных баснях Крылова как «Демьянова уха», «Кот и повар», «Крестьянин в беде», «Крестьянин и овца», «Волк и Ягненок» и многих, многих других.

Сосед соседа звал откушать;
Но умысел другой тут был:
Хозяин музыку любил
И заманил к себе соседа певчих слушать.
Запели молодцы: кто в лес, кто по дрова,
И у кого что силы стало.
В ушах у гостя затрещало,
И закружилась голова.
«Помилуй ты меня, — сказал он с удивленьем, —
Чем любоваться тут? Твой хор
Горланит вздор!»
«То правда, — отвечал хозяин с умиленьем, —
Они немножечко дерут;
Зато уж в рот хмельного не берут,

И все с прекрасным поведением». («Музыканты»; 3, 9)

Сказано немного. Но о том, где и с кем сказанное происходит, мы можем судить с полной определенностью. Здесь русский человек добродушно смеется над нелепостями, проявляющимися также чисто по-русски. И незадачливый любитель пения, и его «молодцы», и обманом зазванный сосед — все здесь и хитрят, и поют, и негодуют по-русски. И все это пронизано тем простодушным лукавством авторской иронии, которую в свое время тонко подметил у Крылова Пушкин. «Запели молодцы: кто в лес, кто по дрова...», «Помилуй ты меня... Твой хор Горланит вздор...», «...они немножечко дерут; Зато уж в рот хмельного не берут». Каждая черта, каждая деталь рассказа находит у Крылова адекватное выражение в той речевой структуре, в той найденной интонационной и фразеологической окраске, какие сообщают басенному повествованию специфически русский «дух». Богатство смысловых и интонационных оттенков, емкость, лаконизм, живость и естественность басенного слога Крылова приближают его к афористичной заостренности народных пословиц. Венчающая басню «Музыканты» мораль, — в сущности, видоизмененная пословица:

А я скажу: по мне уж лучше пей,
Да дело разумеи, —

наглядно подтверждает данное положение.

Национальную выразительность, «народность» басен Крылова имел в виду Белинский, когда замечал: «...этим-то уменьем чисто по-русски смотреть на вещи и схватывать их смешную сторону в меткой иронии владел Крылов с такою полнотою и свободою. О языке его нечего и говорить: это неисчерпаемый источник русизмов; басни Крылова нельзя переводить ни на какой иностранный язык...» (8, 574).

Даже в тех случаях, когда Крылов обрабатывает традиционные международные басенные сюжеты (что для данного жанра вполне естественно), в самом взгляде на вещи, в логике речей и поступков персонажей басен, в обстановке, их окружающей, — во всем запечатлена духовная атмосфера, порожденная национальным укладом русской жизни. Сама емкость социального смысла крыловских басен, при всей, казалось бы, общечеловечности высмеиваемых в них недостатков, основана на постижении автором национального склада русского ума, языка и характера.

Уже в первых басенных сборниках Крылова (1809 и 1811) четко обозначается круг привлекавших его внимание проблем.

Из одной басни в другую переходят традиционные басенные персонажи, сохраняющие свои зооморфно-человеческие амплуа. Но вместе с тем все эти Волки, Лисицы, Мухи, Пчелы, Овцы, Львы, Орлы и т. п. наделяются Крыловым и типическими чертами определенной социальной психологии и морали. Соответственно в его баснях находит широкое сатирическое отображение реальная практика тех социальных отношений, которые господствовали тогда в России. Одна басня бросает отсвет на другую, расширяя, уточняя, обогащая общую сатирическую картину крепостнических нравов в их самых различных аспектах.

В таких баснях как «Пестрые Овцы», «Волк и Ягненок», «Лиса строитель», «Лев на ловле», «Щука», «Волки и Овцы», «Рыбы пляски» выставляется на «всенародные очи» лицемерие крепостнической «законности» и тех, кто призван ее блюсти. Зооморфные хищники, крупные и мелкие, действующие в этих баснях и ряде других («Лев, Серна и Лиса», «Лиса и Волк», «Лев и Барс», «Лев и Волк») беспощадны не только к своим беззащитным жертвам — Овцам, Зайцам и прочей мелкой твари, но и по отношению друг к другу. Коварство и ложь господствуют в этом мире разбоя и хищничества.

На другом полюсе его социальной иерархии оказываются всегда и во всем «виноватые», а фактически терзаемые Овцы вопреки формально оберегающему их «закону».

Другая группа басен, органически примыкающая к первой, заострена не только против хищнической практики социальных «верхов», но и против их паразитической морали.

В басне «Орел и Пчела» (1813) жалеющий Пчелу Орел с презрением замечает ей:

«Как ты, бедняжка, мне жалка,
Со всей твоей работой и с уменьем!»

И, указав на печальный удел Пчелы, Орел самодовольно описывает завидные преимущества своего положения. Его полет вселяет страх в пернатых, все трепещут, «не дремлют пастухи при тучных их стадах...».

Пчела не спорит с Орлом, но ответ ее полон достоинства:

«А я, родясь труды для общей пользы несть,
Не отличать ищу свои работы,
Но утешаюсь тем, на наши смóтря соты,
Что в них и моего хоть капля меду есть».
(3, 48)

Ответ Пчелы по-своему повторяет мысль, содержащуюся в предпосланной всей басне морали. В ней заключено по существу нравственное кредо самого Крылова:

...и тот почтен, кто, в низости сокрытый,
За все труды, за весь потерянный покой,
Ни славою, ни почестями не льстится,
И мыслью оживлен одной:
Что к пользе общей он трудится.
(3, 47)

Так Крылов ставит труд в центр решения вопроса о социальной полезности человека и его подлинных достоинствах.⁶ С образом Пчелы, символизирующей безымянного неутомимого труженика, и связывает баснописец свой позитивный идеал. Способность «труды для общей пользы несть» становится у Крылова мерилom истинной ценности человека в обществе. Эта же мысль составляет основу содержания басен «Листы и Корни», «Старик и трое молодых», «Камень и Червяк», «Паук и Пчела», «Обезьяна».

Соответственно на противоположном полюсе шкалы этой ценностной иерархии располагаются те, кто бесстыдно и нагло пользуется плодами труда народа. Сонм их многолик. Высшую ступень иерархии угнетателей, дающую представление об аппарате власти, мы уже в общих чертах охарактеризовали. И как порождение господствующего порядка всеобщего насилия, притеснения слабых и кичливого презрения к труженикам выступает в баснях Крылова новый слой типов — персонажи, в которых обличается паразитизм господствующего сословия. Вот зачин басни «Муха и Пчела» (1823):

В саду, весной, при легком ветерке,
На тонком стебельке
Качалась Муха, сидя,
И, на цветке Пчелу увидя,
Спесиво говорит: «Уж как тебе не лень
С утра до вечера трудиться целый день!
На месте бы твоим я в сутки захирела».
(3, 158—159)

Как видим, зачин несколько напоминает ситуацию, имевшую место в басне «Орел и Пчела». Презрение к трудам Пчелы действительно позволяет поставить в один ряд и ничтожную Муху и гордого Орла. Так вскрывается та простая истина, что в социальной системе все оказывается связано, ибо нравственность верхов эксплуататорского общества определяет моральный климат

всего социального организма. Муха похвально знает свет. И в ответ на укоризненные слова Пчелы о том,

«Что на пирах лишь морщатся от Мухи,
Что даже часто, где покажешься ты в дом,
Тебя гоняют со стыдом», —
Муха, не моргнув, восклицает:
«...гоняют! Что ж такое?
Коль выгонят в окно, так я влечу в другое».
(3, 159)

Психология паразитизма с его самодовольным бесстыдством выявлена отчетливо. Рядом с этой Мухой можно смело поставить и Жужу, заслужившую милость господ умением ходить на задних лапках («Две собаки»), и Гусей, требующих уважения за заслуги своих предков, в какой-то мере и плясунью Стрекозу («Стрекоза и Муравей»). Все это — закономерное порождение такого общественного порядка, при котором одни угнетают других, присваивая безнаказанно себе плоды чужого труда.

Таковы два полюса социальной структуры, какой она предстает в баснях Крылова. На одном полюсе — труженики, на другом — угнетатели и паразиты. Перед нами еще один срез жизненной реальности, представленный баснописцем на суд читателя. В этом же ряду располагаются басни, в которых Крылов высмеивает галломанию дворянства, его жалкое пристрастие ко всему иноземному («Лжец», «Обезьяны», «Бочка»).

Крылов по-своему осветил и тему пагубной власти денег, развращающей силы богатства (басни «Мешок», «Откупщик и Сапожник», «Фортуна и Нищий», «Бедный Богач»), и тему личной ответственности каждого человека перед собой и другими («Фортуна в гостях», «Охотник», «Мот и Ласточка», «Мельник»).

Даже если не касаться того очевидного факта, что в баснях Крылова отразился практический и живой ум русского народа, можно смело утверждать, что Крылов, пожалуй, впервые раскрыл в своих баснях психологию рус-

ского мужика. И представил он ее многогранно, предвосхитив по-своему и мужиков повестей Григоровича, и крестьян стихотворений Некрасова, и мужиков очерков Н. Успенского (басни «Крестьянин и Работник», «Крестьяне и Река», «Крестьянин и Змея», «Три Мужика», тот же «Мельник»).

Особое место в наследии Крылова занимает цикл басен, посвященных событиям Отечественной войны 1812 г. Таковы басни «Раздел», «Ворона и Курица», «Волк на псарне», «Обоз», «Кот и Повар», «Щука и Кот». Они явились прямыми откликами на события войны 1812 г. Примечательно, что за период 1812—1813 гг. Крыловым не было создано ни одной басни, содержание которой было бы заимствовано из иностранных источников. Все его басни этого периода оригинальны. И это прямо связано с особенностями той исторической ситуации, в которой они были созданы.⁷

Исследователи не без оснований видят в Крылове, авторе этого цикла басен, своеобразного «летописца» грозных событий 1812 года. «Пафос государственной масштабности, устремленная целенаправленность в решении общего дела говорят нам не только о Крылов-рассказчике и непревзойденном художнике в своем жанре, но и о деятеле. Здесь слово рождалось делом и, родившись, становилось делом — делом важности общенародной. В них (баснях 1812 г., — Ю. С.) вырисовывается образ поэта-гражданина».⁸

Крылов по сути дела первый в русской литературе отразил народный характер войны 1812 г. Его оценка всего происходящего, его мудрая поддержка действий главнокомандующего русской армией М. И. Кутузова резко не совпадали с официальной точкой зрения. Тем значительнее были заслуги перед нацией Крылова — создателя басен, посвященных военным событиям 1812 г. Крылов и здесь находит способы придать традиционному канону басенного жанра не свойственную ему ранее масштабность, только на этот раз в возвышенно

идеальном плане. Современная история врывается в басню, и патриотическая тема разрабатывается подчас в необычном для басни почти одическом ключе:

Когда Смоленский князь,
Противу дерзости искусством воужась,
Вандалам новым сеть поставил
И на погибель им Москву оставил;
Тогда все жители, и малый и большой,
Часа не тратя, собралися
И вон из стен Московских поднялися,
Как из улья пчелиный рой.
(«Ворона и Курица»; 3, 10)

Смоленский князь — это, конечно, Кутузов. И введение в число басенных персонажей реального исторического деятеля, осуществляющего высокую миссию спасения государства от захватчиков, в рамках жанра басни предстает несомненным новаторством. Крылов задолго до Льва Толстого изобразил Кутузова выразителем воли народных масс. Характерно единодушие, с которым жители Москвы покидают столицу («Как из улья пчелиный рой»). И на фоне этого массового порыва читатель внезапно вновь погружается в атмосферу жанра басни. Сказитель уступает место сатирику:

Ворона с кровли тут на всю эту тревогу
Спокойно, чистя нос, глядит.
«А ты что ж, кумушка, в дорогу? —
Ей с возу Курица кричит. —
Ведь говорят, что у порогу
Наш супостат». —
— «Мне что до этого за дело? —
Вещунья ей в ответ. — Я здесь останусь смело.
Вот ваши сестры — как хотят;
А ведь ворон ни жарят, ни варят:
Так мне с гостями не мудрено ужиться,
А, может быть, еще удастся поживиться
Сырком, иль косточкой...

(3, 10)

За этим невинным разговором двух басенных персонажей скрывается, как это обычно бывает у Крылова, острая сатира. Подтекст басенной аллегории отсылает нас к вполне определенным фактам того времени. Примечательна тонкая речевая характеристика двух персонажам с разным отношением к событиям. Эту сторону басни верно подметил В. А. Архипов. «„Наш супостат“, — говорит курица об общем враге. Здесь и наш, и супостат — очень значимые определения. Равно как и очень значимы слова Вороны — „мне с гостями“... Не супостат, а гости, и не нам, а мне».⁹ Крылов тонко раскрывает «индивидуалистическую психологию» той части светского общества, которая, предпочитая оставаться в стороне от общего дела, стремилась извлечь из всенародных бедствий личную выгоду.

И блестящая концовка басни, вновь выдвигающая перед читателем образ Кутузова, осмеивает упования Вороны на щедрость «гостей»:

Но, вместо всех поживок ей,
Как голодом морить Смоленский стал гостей —
Она сама к ним в суп попалась.

Как видим, «поживкой» для «гостей» оказалась сама Ворона. Таков логический конец всех Ворон, ставящих свои личные интересы выше интересов отечества, точнее, для которых понятия отечества вообще не существует. И здесь юмор Крылова беспощаден.

Еще более полно всенародный характер борьбы с наполеоновским нашествием и мудрость действий Кутузова нашли свое отражение в одной из лучших басен Крылова — «Волк на псарне». Написанная в 1812 г., она сразу же получила широкий общественный резонанс. Современники прекрасно понимали ее смысл. По свидетельствам очевидцев, «И. А. Крылов, собственно рукою переписав басню „Волк на псарне“, отдал ее княгине Ка-

терине Ильиничне, а она при письме своем отправила ее к светлейшему своему супругу. Однажды, после сражений под Красным, объехав с трофеями всю армию, полководец наш сел на открытом воздухе, посреди приближенных к нему генералов и многих офицеров, вынул из кармана рукописную басню И. А. Крылова и прочел ее вслух. При словах: „Ты сер, а я, приятель, сед“, произнесенных им с особою выразительностью, он снял фуражку и указал на свои седины. Все присутствующие восхищены были этим зрелищем, и радостные восклицания раздавались повсюду».¹⁰

Признание Крыловым действий и заслуг Кутузова в войне 1812 г. находило сочувственный отклик в широких общественных кругах и прямо противостояло официальной версии, приписывавшей всю ее славу Александру I. Истинная роль Александра I и его ставленника, самоуверенного адмирала Чичагова, упустившего французскую армию под Березиной, охарактеризована в баснях «Обоз», «Щука и Кот». И когда уже после изгнания французов и смерти Кутузова в бесчисленных панегирических одах Александр I изображался победителем Наполеона, Крылов остался верен своей точке зрения.

Коротенькая басня «Чиж и Еж» (1814), исполненная лукавства и скрытой иронии, несомненно носит полемический характер:

Уединение любя,
Чиж робкий на заре чирикал про себя,
Не для того, чтобы похвал ему хотелось,
И не за что; так как-то пелось!
Вот, в блеске и во славе всей,
Феб лучезарный из морей
Поднялся.

.....
Хор громких соловьев в густых лесах раздался.
Мой Чиж замолк. «Ты что ж, —
Спросил его с насмешкой Еж, —
Приятель, не поешь?» —
«Затем, что голоса такого не имею,

Чтоб Феба я достойно величал, —
Сквозь слез Чиж бедный отвечал, —
А слабым голосом я Феба петь не смею»

Так я крушуся и жалею,
Что лиры Пиндара мне не дано в удел:
Я б Александра пел.
(3, 19)

Басня, как видно из морали, по-своему автобиографична. Известно, что к баснописцу обращались, и неоднократно, с предложениями воспеть Александра I как «благословленного» царя, спасителя отечества. В обстановке всеобщего торжества, на фоне многочисленных хвалебных песнопений молчание Крылова вызывало недоумения. Баснописец нашел умный способ отговориться полусутья. Но мы помним, что в решающие для русской нации дни исторических испытаний Крылов умел находить нужные ему средства, чтобы несмотря на ограниченность возможностей басенного жанра прославить подлинного героя Отечественной войны 1812 г. — Кутузова. Славить Александра I означало уподобиться официозным льстецам и борзописцам. Народный поэт не мог поступаться своей совестью.

Такова еще одна грань творчества Крылова-баснописца, раскрывающая гражданственный патриотизм его басен не только в сатирическом, но и в утвердительно-позитивном аспекте.

Во многих и лучших баснях Крылова нет традиционной для этого жанра сентенции — концовки, т. е. морали, извлекаемой из повествования. Но и в тех случаях, когда она наличествует, ей придана функция своеобразного прикрытия, позволяющего автору говорить о вещах, о которых в ином жанре и иным способом было бы вообще невозможно ничего сказать. Вместе с тем Крылов значительно расширяет жанровые возможности басни и суще-

ственно преобразует ее структуру и характер повествования. И глубоко был прав Белинский, утверждая, что «басни Крылова — не просто басни; это повесть, комедия, юмористический очерк, злая сатира, словом, что хотите, только не просто басня» (8, 573).

Критическая острота и масштабность социальной проблематики басен Крылова неразрывно связаны с емкостью и выразительностью их просторечно-разговорного стиля. Например: Вороненок (персонаж одноименной басни, 1811) усмотрел, как Орел выхватил из стада ягненка. «Взманило» это Вороненка,

Да только думает он так: «Уж брать так брать,
А то и когти что марать!
Бывают и Орлы, как видно, плоховаты».
(3, 54)

Вороненок решает унести барана. Печальный конец дерзкого и худородного птенца, вздумавшего подражать Орлу, да еще и перещеголять его в воровстве, предрешен. Мораль басни переводит разрешение сюжетной коллизии в чисто социальную плоскость: «Что сходит с рук вора, за то воришек бьют». Как тут не вспомнить знаменитый окрик гоголевского городничего «Не по чину берешь!», которым он осаживает зарвавшегося квартального. В маленькой басне Крылова по-своему, как в зародыше, предвосхищена картина поголовной коррупции бюрократического аппарата, которую Гоголь развернет в «Ревизоре». «Брать по чину» — первая заповедь чиновного сословия. И в огласовке Крылова она лучше «Табели о рангах» характеризует систему должностной иерархии крепостнической России.

Сказанное позволяет усматривать в баснях Крылова зарождение некоторых существенных черт русского критического реализма. Прежде всего они заявляют себя особым характером комизма басен, во многом сродного тому, который Гоголь назовет «смехом сквозь слезы».

Новая идейная функция, которую приобретает у Крылова изначально присущий басенному жанру комизм, была следующим образом отмечена Белинским: «...в лучших баснях Крылова нет ни медведей, ни лисиц, хотя эти животные кажется (т. е. по видимости, — Ю. С.) и действуют в них, но есть люди и притом русские люди» (8, 574). И это так потому, что в максимальном приближении басенного стиля Крылова к ироническому строю народных пословиц и поговорок непосредственно выражается духовный склад, самый образ мышления русского народа, его не только лукавая, но подчас и горькая ирония. Многие афоризмы самого баснописца, как потом и Грибоедова, автора «Горя от ума», стали пословицами и поговорками, накрепко вошедшими в разговорный обиход русского языка: «Услужливый дурак опаснее врага», «А Васька слушает, да ест», «На свете кто силен, тот делать все волен», «Худые песни соловью в когтях у кошки» и множество других.

В этой связи уместно вспомнить Слона-воеводу из басни «Слон на воеводстве». Слона, который «в родню был толст, да не в родню был прост». В тексте басни этот ее афоризм предваряется поговоркой: «Однако же в семье не без урода». В ней намек на пустопорожность добрых намерений «Воеводы»: решив отстоять справедливость («Неправды я не потерплю ни в ком»), он тут же выносит решение по жалобе овец на волков в пользу последних и под их нажимом:

По шкурке, так и быть, возьмите,
А больше их не троньте волоском.
(3, 55)

Так в сюжете и стиле басни реализуется в ироническом аспекте житейская мудрость поговорки: «Снявши голову, по волосам не плачут». О каком волоске может идти речь, если шкурка снята!

Одураченный Слон-воевода сам по себе комичен. Но совершенно обратное, отнюдь не комичное впечат-

ление производят выданные им на растерзание волкам и искавшие у него защиты овцы. В силу трагического подтекста своего комизма Крылов предстает прямым предшественником Грибоедова, Гоголя и Щедрина и становится выразителем народного взгляда на вещи.

Живая, лишенная налета «книжности», равно чуждая ее карамзинистским и шишковистским принципам, национальная стихия просторечного языка — и при этом поэтического языка — басен Крылова открывала перед русской литературой совершенно новый и перспективный путь к решению ее важнейшей тогда проблемы — народности в значении национальной самобытности. Это и имел в виду Гоголь, когда писал о Крылове: «В басне у него выразился чисто русский сгиб ума, новый юмор, незнакомый ни французам, ни немцам и ни англичанам, ни италианцам».¹¹ Значение басен Крылова для выразительного в своей национальной специфике языка, на котором изъясняются персонажи «Горя от ума», было особо отмечено Белинским: «Не будь Крылова в русской литературе, стих Грибоедова не был бы так свободно, так вольно, развязно оригинален, словом, не шагнул бы так страшно далеко» (7, 442). Несколько позднее Белинский уточнит свою мысль так: «...для Грибоедова были в баснях Крылова не только элементы его комического стиха, но и элементы комического представления русского общества» (8, 574). Приведя в доказательство басню «Лисица и Сурок», Белинский далее говорит: «...много ли стихов и слов нужно переменить в этой басне, чтоб она целиком могла войти, как сцена, в комедию Грибоедова, если б Грибоедов написал комедию „Взятчик“? Нужно только имена зверей заменить именами людей...» (8, 575).

В то же время Белинский отметил и неполноту народности басен Крылова, т. е. далеко не исчерпывающее, одностороннее выражение в них как самой структуры русского национального самосознания, так и его насущных в эпоху Крылова запросов и проблем. Противо-

поставляя в этом отношении Крылова Пушкину, как один из «ручейков», вливающих в необозримое «море» народности последнего, Белинский писал: «Крылов выразил — и надо сказать, выразил широко и полно — одну только сторону русского духа — его здравый, практический смысл, его опытную житейскую мудрость, его простодушную и злую иронию» (8, 571). Но это не помешало Белинскому признать «по справедливости» неоспоримое право Крылова «считаться одним из блистательнейших деятелей карамзинского периода, в то же время оставаясь самобытным творцом нового элемента русской поэзии — народности». Народности, «которая только проблескивала и промелькивала временами в сочинениях Державина, но в поэзии Крылова явилась главным и преобладающим элементом» (7, 140).

¹ Крылов И. А. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1945. С. 205. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

² На это обратил внимание в свое время Г. А. Гуковский в статье «Лирика Крылова» (см.: И. А. Крылов. Исследования и материалы. М., 1947. С. 209—223).

³ В издававшемся И. Г. Рахманиновым журнале «Утренние часы» за 1788 г. Крыловым было анонимно напечатано несколько басен: «Павлин и Соловей», «Стыдливый игрок», «Судьба Игроков» и «Недовольный гостями стихотворец».

⁴ Лобанов М. Жизнь и сочинения И. А. Крылова. СПб., 1847. С. 48.

⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1955. Сс. 576. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

⁶ Глубоко и всесторонне эта проблема решается в книге В. А. Архипова «И. А. Крылов. Поэзия народной мудрости» (М., 1974).

⁷ См.: Дурылин С. Крылов и Отечественная война 1812 года // И. А. Крылов. Исследования и материалы. С. 147—186; Брикман М. А. К истолкованию басен Крылова о войне 1812 год // Труды Лен. гос. библиотечного ин-та им. Н. К. Крупской. 1957. Т. 2. С. 147—161.

⁸ Архипов В. А. И. А. Крылов... С. 84.

⁹ Архипов В. А. И. А. Крылов... С. 87.

¹⁰ Кеневич В. Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб., 1878. С. 114—115.

¹¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. М.; Л., 1952. С. 539.

Глава 6

ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА XIX в. ТВОРЧЕСТВО А. С. ГРИБОЕДОВА КОМЕДИЯ «ГОРЕ ОТ УМА»

(С. А. Фомичев)

Едва ли можно расценить как случайность тот факт, что к числу самых первых и величайших реалистических произведений в русской литературе принадлежат комедия А. С. Грибоедова (1795, по другим данным 1790—1829) «Горе от ума» (1824) и трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1825). Необходимо поэтому с особым вниманием присмотреться к процессам, которые протекали в русской драматургии первой четверти XIX в. Конечно, основные тенденции в развитии драматургии зависели от общих закономерностей в движении литературы, но при этом обладали и своим специфическим качеством, обусловленным особым характером драматургического рода литературы.

1

Одна из существенных особенностей драматургии — ее тесная связь с театром. Более того, в начале XIX в. театр во многом подчинил себе драматургию. Характерно в данном отношении высказывание наиболее значительного драматурга того времени — В. А. Озерова о том, что на издание своих трагедий он «соглашался по одним убеждениям... приятелей, никогда не быв любопытен видеть в печати то, что писал единственно по

склонности... к театральным зрелищам и без всякого искания автора и стихотворца».¹ Примечательно и то, что в первые десятилетия века почти все пьесы печатались в театральной типографии, причем список действующих лиц непременно сопровождался фамилиями актеров — первых исполнителей данных ролей. Литературная основа спектакля рассматривалась в ту пору как нечто не совсем полное, немислимое без сценического воплощения.

Поднявшись до классических вершин, русская драматургия не случайно порывает с подобной зависимостью, принижающей пьесу как литературное произведение. Окончив работу над «Горем от ума», Грибоедов вспоминал: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подвергались той же участи, — так мне ли роптать? — В превосходном стихотворении много должно угадывать; не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, — но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно. Для этого с обеих сторон требуется: с одной — дар, искусство; с другой — восприимчивость, внимание. Но как же требовать его от толпы народа, более занятого собственной личностью, нежели автором и его произведением? Притом, сколько привычек и условий, нимало не связанных с эстетического частью творения, — однако надобно с ними сообразоваться».²

Было бы ошибочным истолковывать эти строки в смысле романтической декларации об элитарном предназначении поэзии. Еще решительней порывая все с те-

ми же в сущности «привычками и условиями, нимало не связанными с эстетической частью творения», Пушкин также предвосхищает театр нового типа, не подчиненный узеньким правилам «хорошего тона». В его заметках о народной драме мы находим поразительное созвучие грибоедовским размышлениям, словно продолжение и развитие их. «Трагедия наша, — замечал поэт, — образованная по примеру трагедии Расиновой, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади — как ей вдруг отстать от подобоострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла, насильственного принорования всего русского ко всему европейскому, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика?

Вместо публики встретит она тот же малый, ограниченный круг — и — оскорбит надменные его привычки (*dédaigneux*), вместо созвучия, отголоска и рукоплесканий услышит она мелочную, привязчивую критику. Перед нею восстанут непреодолимые преграды — для того, чтобы она могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий...».³

Заметки эти во многом проясняют горькую исповедь Грибоедова. Недовольный поработанием писателя условностями, налагаемыми на него традицией, он, однако, и после «Горя от ума» не оставляет драматургического поприща; дошедшие до нас наброски его последних замыслов ясно свидетельствуют о том, что писатель движется к народной трагедии.

Парадоксальным образом в приведенных выше суждениях обоих писателей в качестве факторов, сдерживающих самобытное развитие драматургии, указываются те, которые имели положительное значение в предшест-

вующие десятилетия, делали театр того времени явлением эстетически и общественно значимым.

Сама зависимость литературной основы произведения от его театрального воплощения, пьесы от спектакля, на протяжении первых десятилетий XIX в. была в общем плодотворна. Собственно литература в драматургических жанрах оказывалась тесно связанной с иными родами искусства, более развитыми: с актерским мастерством, с живописью, с музыкой и танцем. Спектакль обычно состоял из нескольких разножанровых представлений, вбирал в себя всю палитру средств художественного воздействия. Вот обычная в этом смысле программа театрального вечера, как она описана историком театра: «11 февраля (1818 г., — С. Ф.) был весьма замечательный спектакль на Большом театре...: „Семелла, или Мщение Юноны“, мифологическое представление в 1-м действии, в вольных стихах, переделанное с немецкого из театра Шиллера Ан. Ан. Жандром, с хорами и балетами... Затем шла „Притворная неверность“, комедия в 1-м действии соч. Барта, переделанная с французского Грибоедовым и Жандром».⁴ Две пьесы-переделки, не без новаций, внесенных в них переводчиками, но все же не слишком значительные. Но в тот вечер перед зрителями выступила практически вся труппа с хором, кордебалетом, с оперным и балетным оркестрами, успех спектакля был предопределен не только мастерством замечательных актеров — Е. Семенов и Сосницкого, балерин — Истоминой и Новицкой, но и декорациями Гонзаго, балетом Дидло, музыкой Кавоса и Антополини.

Синкретизм театрального спектакля не мог не влиять на драматургию. Хотя в драматургической теории тех лет классицистический канон казался прочным, театральная практика этот канон постоянно размывала, обусловливая взаимообогащение жанров драматургии, которые подвергались различным, весьма прихотливым модификациям.

Зрелищность и синкретизм театрального представления той эпохи, по-видимому, возможно соотнести с трагедией Пушкина «Борис Годунов»: по крайней мере столкновение разножанровых сцен, от трагических до фарсовых, с пением («Корчма на литовской границе»), танцами («Замок воеводы Мнишка в Самборе»), сражениями («Равнина близ Новгорода-Северского»), сама стремительная смена декораций, превращение замка в сад с фонтаном, лесной дубравы в царские палаты — формально не были новостью для театра пушкинского времени, технически были по силам и театральной труппе, и театральным машинам, что и демонстрировалось постоянно, например в жанре волшебного-комической оперы, самом распространенном театральном жанре первой четверти XIX в.

Театр влиял на драматургию не только со стороны сцены, но и со стороны зрительного зала. Драматургия была самым демократическим родом искусства, так как зрительный зал вбирал в себя почти все иерархические слои общества, и голос райка, где собиралась публика низших сословий, был в нем громок. Конечно, четверть века, да еще наполненная столь значительными историческими событиями, как в начале XIX столетия, — срок достаточно длительный, характеризующийся переменной общественных настроений, которые через посредство зрительного зала влияли на театр и драматургию. Показательна сама изменчивость социального состава зрителей с ходом времени. В начале века дворянская интеллигенция избегала русский театр, предпочитая ему французские спектакли, подобно тому как основная читающая публика тех лет пренебрегала русскими сочинениями, отдавая по традиции предпочтение (и зачастую справедливо) французским. Поэтому нередкие рассуждения критиков о том, что «благородная публика» не посещает театр, потому что его репертуар чужд ее интересам, подменяли причину следствием: репертуар был ориентирован на наиболее отзывчивую часть зрителей.

Постепенно, однако, русский театр привлек даже аристократию яркой зрелищностью спектаклей, великолепной игрой актеров. Но при этом едва ли не основную роль сыграла иная, подспудная причина: достаточно сложное и противоречивое упрочение патриотических настроений, которые в первые годы XIX в. выливались в форму борьбы с галломанией. Было бы ошибочным упростить реальное содержание патриотических идей — было в них и возмущение «ужасами» французской революции, «детисцем» (как понималось тогда) просветительских идей, было в них и предощущение грядущего отпора захватчикам, посягавшим на отечество.

Нельзя забывать и о том, что дирекция императорских театров постоянно проводила политику ограничения и вытеснения из зрительного зала простонародья, что прослеживается не только в повышении цен на билеты, но и в изменении самой архитектуры зрительного зала, при перестройках все более расширяющего сферы кресел и лож. И все-таки в послевоенное десятилетие основное настроение зрительного зала определяли не кресла и ложи, а партер, заполнявшийся дворянской интеллигенцией, которая в условиях декабристского брожения идей была оппозиционной по отношению к правительству. Но именно потому правительство особо строго опекало театр. Театральная цензура, гораздо более жесткая, чем цензура обычная, настойчиво изгоняла из пьес прямые политические намеки, что заставляло драматургов прибегать к методу аллюзий, а в иных случаях (как говорилось выше, для предшествующего десятилетия это не было характерно) создавать драматические произведения без расчета увидеть их на сцене. Впрочем, вмешательство в творческий замысел драматурга осуществлялось не только по линии цензурного ведомства. Репертуарная часть императорских театров тщательно следила за тем, чтобы спектакли не оставляли в зрителе чувства недовольства, поощряя пьесы со счастливыми концовками. Подчас это оборачивалось прямой профа-

нацией и литературы, и истории: так, в драме В. М. Федорова «Лиза, или Торжество благодарности» (1803), написанной на сюжет известной повести Карамзина, бросавшуюся в пруд героиню спасали, оживляли и отдавали замуж за Эраста, а в опере К. А. Кавоса «Иван Сушанин» (1815, либретто А. А. Шаховского) героя выручали удачно подоспевшие крестьяне.

Другой стороной театральной политики было прямое полицейское вмешательство в театральные дела. Театр в столице находился в ведении военного губернатора, и потому здесь были возможны такие меры, как заключение в Петропавловскую крепость замечательного актера В. А. Каратыгина за непочтение к театральному чиновнику или же высылка в 24 часа из Петербурга в деревню по ничтожному поводу признанного лидера партера, преображенского полковника, известного драматурга П. А. Катенина. Театр в этих условиях не мог быть общественной трибуной, но он был клубом, находящимся, впрочем, под постоянным бдительным оком властей. В 1824 г., вернувшись в Петербург после длительного отсутствия, Грибоедов остро почувствовал, как

Здесь озираются во мраке подлецы,
Чтоб слово подстеречь и погубить доносом.⁵

2

При всей пестроте театрального репертуара в русской драматургии первой четверти XIX в. отчетливо выделяются два периода, водоразделом между которыми служит 1812 год.

Первый из этих периодов в своей ведущей тенденции характеризуется господством драмы, хотя само это господство осуществлялось по большей части в сложных формах.

В развитии западноевропейской драматургии гегемония драмы Дидро и Мерсье, Лессинга и Шиллера имела значение поворотного пункта, что было связано с вы-

ходом на историческую арену «третьего сословия». Тогда в драме обнажилась связь между политическими и эстетическими идеями. Умозрительно рассуждая, можно было бы предполагать, что в России, где «третье сословие» не приобрело влияния в общественной жизни, драма принципиального значения иметь не могла. И действительно, русская литература в начале XIX в. не выдвинула реформатора в этом жанре. С эстетической точки зрения драмы наиболее известных в свое время драматургов — В. М. Федорова и Н. И. Ильина ни в коей мере не самостоятельны, художественно примитивны, схематичны; но именно они в самые первые годы XIX в. собирали наибольшее количество зрителей, наиболее часто появлялись в репертуаре, вызывали наиболее оживленную полемику в журналах. Следовательно, эти пьесы отразили важнейшие общественные настроения. Объяснять очевидный успех подобных произведений лишь модой, пришедшей в русский театр из театров Западной Европы, было бы, очевидно, неверно: большая часть зрителей, рукоплескавших на этих представлениях, такого рода модам подвержена не была. Более вероятно другое объяснение: драма, черпавшая свои сюжеты и характеры из жизни обыденной, приблизилась тем самым к зрителю.⁶ Но и такое объяснение было бы недостаточным.

Важно осмыслить, что свое увидел на сцене зритель. И здесь выясняется чрезвычайно важное обстоятельство: пьесы Федорова и Ильина, обратившихся к жизни простонародья, воссоздали быт не городского населения (которое и было упомянутыми Плавильщиковым «пешеходами»), а сельского. Наиболее характерным произведением явилась пьеса Ильина «Великодушие, или Рекрутский набор» (1804), вокруг которой завязалась ожесточенная журнальная полемика, имевшая значение едва ли не более важное, чем сама драма. В предисловии ко второму изданию «Рекрутского набора» автор с большим достоинством отвечал своим оппонентам: «Г. критик,

сказав, что от Мольера до Коцебу ни один писатель не сочинял драмы, в которой бы все действующие лица были крестьяне, сделал мне против желания своего много чести; по его словам, я первый осмелился написать драму из крестьян и написал ее удачно, потому что она была принята довольно хорошо».⁷ Журнальная полемика по поводу народных драм отмечена любопытным «Письмом к приятелю о русском театре» И. Брусилова, который предлагает разделить театр на «мужицкий» и «благородный»,⁸ что означало своеобразную капитуляцию консервативной критики перед несомненным успехом поданных пьес. Не следует, конечно, преувеличивать их социальное содержание: классовый антагонизм между баринством и крестьянином в них не просто затушевывался, а снимался напрочь; вся коллизия исчерпывалась конечным единодушием «добраго барина» с «добрым мужичком» (или «прелестной поселянкой»). И все же самый робкий намек, затронувший основное противоречие русской действительности, отзывался с удесятенной силой в сердце зрителя, знавшего истинное положение дел, приносил заслуженный успех русской драме, порождал сочувственные или озлобленные отклики в прессе.

Приторный сентиментализм драм Ильина и Федорова, очевидная надуманность их драматургических коллизий, схематизм характеров делали эти пьесы уязвимыми для критики, порождали пародии на них. Так, в 1805 г. появляется пьеса Шаховского «Новый Стерн», в которой комизм типичной для драмы ситуации обнажен: в конце пьесы чувствительный граф Пронский, увлекшийся было «интересной Мелани» (т. е. крестьянкой Маланьей), обещает своему другу: «Я клянусь исправиться и убежать навсегда всех чувствительных странностей, которые делают нас ни к чему не полезными и смешными».⁹

Консервативное содержание пародии Шаховского, ревизующего саму идею равенства людей, вполне очевидно. Вместе с тем комедия «Новый Стерн» подчеркнула исчерпанность жанра крестьянской драмы в русской

драматургии начала XIX в., хотя на сцене эти пьесы ставились и позже. Новость содержания, поразившая на первых порах публику, утратилась, а собственные литературные достоинства подобных произведений оказались ничтожными. В репертуаре русского театра 1810—1820-х гг. сентиментальная драма была представлена в подавляющем большинстве переводными пьесами.

С демократических позиций пародировал сентиментальную драму И. А. Крылов. В первую же сцену своей комедии «Пирог» (1802) писатель вводит мужика, не обозначенного в списке действующих лиц и стоящего вне сценической интриги, занятого своим трудом и объясняющегося бессмысленными междометиями. Привычными средствами «сгущенного комизма» Крылов выявляет искусственность сентиментальных штампов, профанирующих заявленные новым литературным направлением идеалы естественности, на самом же деле заменяющих природу — декорацией, мужика — «пейзанином», свободные человеческие чувства — ужимками «невинности». На сцене эта пьеса ставилась редко, и, по-видимому, причину этого следует искать не в художественных недостатках комедии, а в самом качестве крыловской сатиры. Если бы автору вздумалось в самом заглавии прояснить «нравственный смысл» комедии, то она могла бы называться «Пирог, или Чем господа глупее, тем слугам выгодней» — по любимой пословице слуги Ваньки. Здравый смысл, с позиций которого осмеивается сентиментальность, торжествует и в пьесе Крылова, однако важно то, что — в отличие от комедии Шаховского — носителями здравого смысла здесь являются слуги, а не господа.

Своеобразие позиции Крылова наиболее ярко проявляется в его последней комедии — «Урок дочкам» (1807; вольная переделка пьесы Мольера «Смешные жеманницы»). На первый взгляд, налицо парадоксальная (хотя и частая в русской литературе) ситуация, когда галломания осмеивается посредством заимствования из

французской литературы. Важнее, однако, другое — своеобразие крыловской интерпретации известной фабулы. Фабула эта такова: слуга, появляющийся в доме жеманных барышень, выдает себя за маркиза; в конце пьесы самозванец разоблачается к посрамлению модниц, «изящные» манеры которых оказываются на уровне кривляния. Но во французской пьесе Маскариль — претенциозный и неумный фронт, явившийся к жеманницам по наущению своего господина и в конце пьесы им же с позором изгоняемый. Вся интрига, таким образом, ведется отвергнутым любовником, который решил проучить модниц. У Крылова — иное. Его Семен сам решает выступить в роли французского маркиза, чтобы, добыв денег, устроить свою женитьбу — и вовсе не на одной из жеманниц, а на равной себе. Характер героя совсем не карикатурен, хотя, выступая в чужом обличи, Семен и попадает постоянно в комические ситуации. Слуга в комедии Крылова тем самым выступает не в традиционной роли помощника своего господина, а как персонаж главный, вполне самостоятельный. Показательно, что хозяин Семена остается за сценой — в произведении Крылова он не нужен.

В пьесах Крылова отчасти деформировалась схема классицистической комедии, развивались характеры, не соответствовавшие вполне обойме обязательных амплу, наигранных актерами, что отражено, между прочим, в несколько недоуменном тоне ряда критических отзывов на комедию «Модная лавка». «Жаль только, — замечалось в журнале «Лицей», — что госпожа Каре, торгующая запрещенными товарами, не наказана; жаль, что сводница Маша за выхлопотанное ею свидание Лизы с Лестовым осталась тоже не наказанною».¹⁰ «Большая часть критиков находит, — писал Шаховской, — что характер молодого человека не довольно любезен, чтобы заставить зрителей за него бояться, когда он лишается невесты, и желать ему успеха в предприятиях (к несчастью, почти всегда безрассудных); словом, они желали

бы, чтобы и в самой его ветрености видно было доброе сердце и хороший нрав, которые обнадежили бы их, что Лиза, вышедшая за него, будет счастлива...».¹¹

По своей литературной позиции Крылов был принципиальным антисентименталистом, но перемещение акцента в его пьесах с господ на представителей простонародья являлось подсудным развитием сентиментальной драмы, обогащавшей русскую комедию, которая преодолевала штампы, сдерживающие развитие реалистического художественного метода в драматургии.

3

Попытка выйти за пределы, очерченные классицистическим канон, отразив общественные настроения современности, отчетливо прослеживается и в развитии русской трагедии начала XIX в., наиболее значительные образцы которой дал в своем творчестве В. А. Озеров (1769—1816). Собственно, отчетливо обозначившуюся в драматургии Озерова тенденцию к поглощению трагедии драмой можно проследить и в произведениях других его современников, например в трагедии П. А. Плавильщикова «Ермак» (1806), в трагедиях В. Н. Нарезного «Кровавая ночь, или Конечное падение дома Кадмова» (1800) и «Дмитрий Самозванец» (1809). Однако именно в наследии Озерова тенденция эта проявилась наиболее ярко, хотя он и менее всего был предназначен на роль реформатора. Легко поддающийся внешним влияниям, несмелый в своих творческих исканиях, он постоянно останавливался на полпути и больше обещал, чем совершил, а потому и не достиг классических вершин в русской литературе, заняв тем не менее довольно заметное место в ее истории. Драматургическое творчество Озерова началось еще в конце XVIII в. трагедией «Ярополк и Олег» (1798). При всей слабости драматического и версификаторского мастерства писателя трагедия эта таит в себе, как в зародыше, главнейшие черты позднейших его пьес,

что подчеркивает известную самобытность художественного дарования драматурга, которой он, впрочем, сам недостаточно доверял. Сквозь канонические правила в трагедии постоянно пробивается авторская оригинальность, отчетливо чувствуется пристрастие драматурга к элегическим мотивам. Лишь внешним образом в коллизии пьесы представлено противоборство долга и чувства, на самом деле чувство в пьесе господствует (ср.: «Боявшись за любовь, страшиться ль за державу»),¹² а потому идеальный герой Озерова — Олег не столько мужествен и мудр, сколько добр.

Написанная на античный сюжет следующая трагедия Озерова — «Эдип в Афинах» (1804) — является классицистическим произведением лишь по антуражу, хотя и воспроизведенному, особенно на сцене, довольно эффективно. Содержанием пьесы становятся злоключения гонимой недобрыми людьми (а вовсе не роком!) семьи, а миф об Эдипе едва угадывается в сюжетных коллизиях и порою прямо искажается (смерть злодея Креона, раскаяние Полиника). Знаменательна «мораль» трагедии:

Но вы цари! народ! в день научитесь сей,
Что боги в благости и в правде к нам своей
Невинность милуют, раскаянье прощают
И, к трепету земли, безбожников карают.
(с. 184)

«Боги», «цари» — тут не более чем чисто внешние одежды сентиментальной драмы («невинность», «раскаянье» — главное). И элегические монологи, и перипетии сюжета трагедии вели к одной, чрезвычайно дорогой драматургу мысли: семейные отношения, основанные на любви (отцовской, дочерней, сыновней, братской — в пьесе мы находим все эти проявления), представляют единственный надежный оплот, который способен преодолеть все тяготы жизни. Нетрудно заметить в таком решении прямое влияние «мещанской» драмы. Наряду с

этим уже в трагедии «Эдип в Афинах» возникает мотив романтической разочарованности:

Но смерть есть сущий дар для страждущих сердец,
По трудных странствиях отраднейший конец,
И вечность им — как дуб, осанистый, ветвистый,
Стоящий на пути и древностью тенистой
Сулящий путнику прохладу и покой.
(с. 177)

Таким образом, движение трагедии к сентиментальной драме, намеченное еще в первой из пьес Озерова, продолжается. Однако на этом пути имеются и существенные потери. Если в «Ярополке и Олеге», трагедии, написанной в традициях гражданского классицизма, постоянно ощущаемый за сценой народ выступает хранителем добродетели, блюстителем законов и истинных нравов (глас народа — глас божий), то в «Эдипе» народ (толпа) предстает неразумной стихией, слепой и мстительной, уравненной с деяниями Эвменид. Гражданские тенденции творчества Озерова под влиянием реакции на события французской революции постепенно затухают. Свою роль здесь сыграл несомненно и консервативный кружок Оленина, который опекал Озерова.

Вершиной творчества Озерова стала трагедия «Дмитрий Донской» (1807), небывалый успех которой у современников объяснялся патриотическим накалом страстей, вызванным войной с Францией. Это придало тирадам героев пьесы о верности отечеству, о решающем столкновении с вражеским нашествием особое значение. В обстановке всеобщего восторга довольно неожиданно прозвучали голоса первых критиков трагедии — Державина, Шишкова, Мерзлякова, обвинивших драматурга в несоблюдении исторической истины, в искажении отечественных нравов. Скоро появились и пародии на пьесу Озерова, в том числе и травестийная комедия юного Грибоедова «Дмитрий Дрянской» (1809), к сожалению, до нас не дошедшая.

Обвинения критиков касались любовной интриги пьесы, искажающей изображение важнейшего в средневековой истории России героического события — Куликовской битвы. «Мне хочется знать, — возмущался Державин, — на чем основывался Озеров, выводя Дмитрия влюбленным в небывалую княжну, которая одна-одинехонька прибыла в стан, и, вопреки обычаев тогдашнего времени, шатается по шатрам да рассказывает о любви своей к Дмитрию».¹³

Любовный треугольник вовсе не казался Озерову необходимым для построения драматического действия, и потому объяснять обращение к традиционной драматургической раме неумением писателя завязать сюжет на событиях иного свойства было бы, очевидно, несправедливо. В любовной интриге трагедии он отчасти повторяет коллизию «Ярополка и Олега». Однако теперь не Дмитрий, а его соперник Тверской, подобно добродетельному Олегу, обоснует свое право на любовь княжны заветом ее отца. Получается, на первый взгляд, странная вещь: Дмитрий Донской занимает в этой коллизии место тирана Ярополка. Однако в том-то и дело, что коллизия усложняется: любовь Дмитрия и Ксении противоречит завету, но это взаимная любовь. Насильное же обручение Ксении с Тверским трактуется в качестве следствия рабских нравов, утвержденных на Руси монголо-татарским игом. Поэтому Дмитрий вполне последователен: восставая против политического ига Орды, он не подчиняется и игу чуждых нравов. Таким образом, драматург с достаточной психологической глубиной намечает трагический конфликт, не подлежащий однозначному решению, что особенно ярко проявляется в споре Дмитрия с хранителем заветов, каким представлен в трагедии старец князь Белозерский:

Дмитрий

Обидными чту правы,
Которы делают тиранов из отцов

И вводят их детей в роптание рабов.

Белозерский

Те правы, государь, есть первые в природе,
Священны там еще, где нравственность в народе.
Чтобы о них судить, ты прежде будь отцом,
И святость оных прав познаешь ты потом
Не рассуждением, холодных душ искусством,
Но верным, истинным, горячим сердца чувством...
(с. 262)

Наметив действительно трагическую ситуацию, писатель не в силах дать ее последовательное разрешение. Несомненно, что сердцем Озеров на стороне Дмитрия, но в то же время и проповедь

умудренного опытом Белозерского кажется ему убедительной. Не осмелился драматург остановиться и на неразрешимой коллизии (подобно Пушкину в «Тазите»). В сущности обычай побеждает в пьесе Озерова. Трагическая коллизия, намеченная в пьесе, разрешается не бунтом, но актом великодушия со стороны Тверского, добровольно уступающего свои права герою Куликовской битвы. Снова трагедия сбилась на мелодраму, осталась явлением переходного периода, не готового еще для принципиальной постановки коренных вопросов русской истории.

В последней трагедии Озерова — «Поликсена» (1809) — опять возникает вопрос, в принципе неразрешимый для человека, не видевшего перспектив исторического пути:

Но, гражданином быв, иль ты не человек?
Или желание угодным быть народу
Способно заглушить в душе твоей природу?
(с. 327)

Собственно, в этих словах сконцентрирована суть конфликта, составляющего трагедийную раму пьесы, —

между кровожадным Пирром и великодушным Агамемноном. Пирр требует, как это определено заветом, принести Поликсену в жертву Ахиллу, во искупление его гибели. Агамемнон же, внимая слезам матери Поликсены и ее сестры, пытается спасти несчастную. Однако исход этой борьбы predetermined — и прежде всего потому, что народ, в представлении Озерова, лишь слепая стихия:

Но знаю я народ. Кто мыслит обуздать
Его среди ярости, тот хочет удержать
Иль море шумное, иль горный ветер бурливый.
(с. 306)

Но драматург возвышает героиню над этой яростью. Поликсена сама избирает свою судьбу, ибо она изначально устремлена в загробный мир, к мертвому Ахиллу, своему жениху. Это своего рода героизм, но героизм обреченных. Недаром последняя трагедия Озерова заключается полными безысходности строками:

Среди тщеты судеб, среди страстей борьбы
Мы бродим по земли игрищем судьбы.
Счастлив, кто в гроб скорей от жизни удалится;
Счастливее того, кто к жизни не родится!
(с. 356)

Этот мотив звучал в творчестве Озерова и ранее (в «Эдипе», «Фингале»), но там ему противостояло убеждение в высшей ценности человеческих привязанностей. Теперь этой веры уже нет.

Останавливает внимание сходство выводов Озерова и Батюшкова из раздумий над трагической неразрешимостью вопросов, поставленных перед ними эпохой сложных общественных коллизий, толкающих к отчаянному бунту даже тех, кто психологически к этому бунту не был предрасположен. В последнем своем стихотворении («Изречение Мельхиседека») Батюшков тоже во

власти беспросветного смятения перед изначальной тщетой жизни. Строки эти близки озеровским. Сходны и судьбы обоих поэтов, кончающих сумасшествием.

Было бы несправедливо обвинять Озерова в том, что в своих произведениях он осовременивал историческое прошлое: категория историзма отсутствовала в его эстетическом сознании, хотя он и переносит в свои трагедии некоторые приметы прошлого, почерпнутые им в исторических трудах. Но показательно, что соперничество Дмитрия Донского и князя Тверского, действительно существовавшее в сфере политической, он переводит в интимный план. В исторических и мифологических сюжетах его интересовало не событие, а человек, неизменный, по его мысли, в своей природе. «Доказательство, — замечал Озеров, — что язык природного чувства есть язык всех народов: стон и моления Гекубы извлекали слезы из глаз афинян и всех греков, и они же через две тысячи и более лет молчаливо протекали меж болот Невских...» (с. 423). Сильным качеством его произведений является лиризм, авторское сопереживание горестным судьбам героев, и это в конечном счете принесло признание Озерову среди его современников, уловивших в скорбных излияниях озеровских героев отзвук общественных настроений, среди которых смятение человека перед лицом бурных событий того времени занимало не последнее место.

Попытки Озерова реформировать трагедию не обошлись без существенных потерь. Преимущественное внимание в его творчестве к сердечным побуждениям человека вело к отступлению от гражданской проблематики русской классицистической трагедии конца XVIII в. Подобная проблематика была актуальной и для начала XIX в. Русская драматургия не последовала за Озеровым, более того — отступила от его реформы, в какой-то мере вернулась на оставленный им путь.

Сразу же после появления последней трагедии Озерова началась драматическая обработка сходного сюже-

та в творчестве другого драматурга, П. А. Катенина (1792—1853), — непосредственно под впечатлением от озеровской «Поликсены», в преодоление сентименталистских ее тенденций. О времени создания трагедии «Андромаха» сам автор в предисловии рассказывал так: «Я начал ее семнадцать лет в конце 1809 года; перед выступлением нашим в поход в марте 1812 года два действия и более половины третьего были готовы; они отдыхали в России до возвращения нашего из чужих краев; с 1815 года принялся я за дело с новым усердием, не жалел стараний... в половине 1818 года она была кончена».¹⁴ Но напечатанная полностью и поставленная на сцене лишь в 1827 г. трагедия эта, принадлежавшая иной литературной эпохе, не могла уже быть оценена по достоинству современниками. Недовольные жесткостью стихов критики равнодушно прошли мимо архаизированной по форме драматургии Катенина, в равной степени чуждавшегося как аллюзий, так и сентиментального лиризма, на которых в ту пору утверждался успех трагедии. Однако недаром не кто иной, как Пушкин, отозвался о трагедии «Андромаха» как о «может быть, лучшем произведении нашей Мельпомены, по силе истинных чувств, по духу истинно трагическому» (11, 180).

Принято обычно сравнивать пьесу Катенина с трагедиями Еврипида и Расина, написанными на сходный сюжет. Но — не говоря уже о художественной несоизмеримости сравниваемых произведений — подлинное значение катенинской «Андромахи» и оригинальность ее художественных принципов проясняется прежде всего в контексте современной ей драматургии и, в частности, при сопоставлении с «Поликсеной» Озерова. Сюжет трагедии Катенина также почерпнут из троянского мифологического цикла, более того — драматург выводит на подмостки сцены тех же героев, что и Озеров. В центре катенинской пьесы, однако, иная героиня — Андромаха, борющаяся за жизнь своего сына, Астианакса, который обречен в жертву богам. Защитником героини в трагедии

Катенина становится Пирр, ее главным гонителем — Агамемнон. Переосмысление этической сущности столкновения Пирра с «царем царей» характерно для произведения одного из видных деятелей раннего декабризма. У Озерова Пирр, воплощая в себе «народа буйный суд», отталкивающе жесток и кровожаден. Катенинский же Пирр, «всем воинством любимый», противопоставляет деспоту, «кичливому Агамемнону», который «всю рать порабождал». Вместе с тем герой вовсе не идеален; воплощая в своем характере нравы (как их понимает писатель) сурового времени, он бывает и жестоким, и мстительным. Любовь его к Андромахе полностью лишена сентиментальных тонов. Он и в любви герой, а не вздыхатель, — гордый и властный, но и готовый стать защитником Андромахе и ее сыну. Если у Озерова Поликсена романтически устремлена к соединению с женихом в загробном мире, то героиня Катенина, скорбя о погибшем муже, в своих поступках вдохновлена земным чувством матери, всеми силами спасающей сына. Однако над столкновением сильных характеров в трагедии Катенина в соответствии с античным мирозерцанием возвышается власть судьбы.

И все же не следует уравнивать античное мирозерцание и собственное мировоззрение драматурга. Миф в трагедии «Андромаха» осмыслен весьма своеобразно. Согласно античной версии, сын Гектора и Андромахи Астианакс (Скамандрий) был сброшен с троянской стены, вырванный из рук несчастной матери. Это лишь эпизод падения Трои, которому античные авторы не придают никакого «высшего» значения. Иначе у Катенина. В его трагедии Астианакс поражен молнией Зевса в качестве искупительной жертвы, прекращающей вражду народов:

Небесный гнев за всех одной доволен жертвой,
Всю Фригию один искупит отрок мертвый,
Невинный винного Лаомедонта сын,
Астианакс; и гнев окончится судьбин...¹⁵

Отталкиваясь от сентиментальной драматургии Озе-рова, Катенин стремится в своей драматургической практике возвратиться к античным образцам; однако, извлекая символический смысл из античного мифа, он предстает трагиком нового времени, а его произведение несет в себе черты переходного периода. Классицистическая — по форме — трагедия насыщается в сущности романтической идейностью. Той же двойственностью отмечена вообще трагедия декабристов («Аргивяне» Кюхельбекера, 1822; «Венцеслав» Жандра, 1824), всегда тенденциозная, извлекающая из исторических событий урок для современности, прозревающая в истории (а точнее, приносящая в нее) этический смысл.

4

В репертуаре театра послевоенных лет главное место, однако, занимала не трагедия, а комедия, которая в эту пору переживает период бурного развития, что отчасти отражало подъем общественных настроений, вызванный победоносным окончанием войны. При всей пестроте комедийного репертуара конца 1810-х — 1820-х гг., основную массу которого составляли более или менее русифицированные переводы-переделки, в нем тем не менее прослеживаются некоторые общие черты. Из пьесы в пьесу различных авторов кочевали однотипные персонажи, часто к тому же одинаково названные (Пронские, Зельские, Ленские и пр.) и в одной и той же манере воспроизведенные на сцене все теми же актерами. Характерно, что, набрасывая в начале 1820-х гг. план комедии об игроке, Пушкин обозначает ее персонажей фамилиями петербургских актеров, ориентируясь на привычные для них роли. Впрочем, сами актеры подчас копируют на сцене известные зрительному залу (и порой находящиеся в нем) реальные личности, а комедиогра-

фы нередко воспроизводят в своих творениях злободневные разговоры и споры.

Главной фигурой петербургского театра тех лет, чье влияние простиралось на все сферы театральной жизни, был несомненно А. А. Шаховской (1777—1846), самый плодовитый русский драматург, написавший и поставивший на сцене свыше ста пьес, по преимуществу комедий. Вокруг него и отчасти под его влиянием в середине 1810-х гг. сложилась группа наиболее (конечно, после Шаховского) популярных драматургов (М. Н. Загоскин, Н. И. Хмельницкий, А. С. Грибоедов и др.). Особенно громкую славу Шаховскому принесла его пьеса «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815) с характерными для комедии тех лет злободневными намеками и нападками на «личности», точно уловленными бытовыми реалиями, патриотическими — в тесной связи с воспоминаниями о войне 1812 г. — тирадами, хорошо скроенной интригой, достаточно бойкими и остроумными стихами. В истории русской литературы эта пьеса преимущественно вспоминается в качестве прямого повода, спровоцировавшего создание общества «арзамасских литераторов» — из круга литературных друзей Жуковского, выведенного в этой пьесе в виде карикатурного «балладника» Фиалкина. Однако «Липецкие воды» имели заметное влияние на общее развитие русской комедии тех лет. От высокой комедии Шаховского, развивая ее различные стороны, ведут свою родословную две основные разновидности русской комедии этого времени: бытовая, морализующая (Загоскин) и салонная, ироничная (Хмельницкий). В пьесе Шаховского если и не впервые, то во всяком случае наиболее отчетливо прозвучала весьма перспективная для русской драматургии тема «злого ума» — обозначенная, в частности, в следующей тираде, в которой выражены авторские, достаточно консервативные настроения:

Граф Ольгин, например, брал разные уроки
У разных мастеров, и выучен всему,

Что мог бы и не знать; заговори ж ему
О нашей древности и о законах русских,
О пользе той земли, в которой он рожден,
Где родом он своим на службу присужден, —
Тотчас начнет зевать, и авторов французских
Куплеты дерзкие и вольнодумный вздор —
Его единственный ученый разговор.¹⁶

Тема «зломыслия» была впервые затронута Шаховским еще в его первой пьесе — «Коварный» (1804), представлявшей собою переделку комедии Грессе «Злой» («Le Méchant»). Но показательно, что именно после «Липецких вод» в русской литературе появилось еще несколько переводов и переделок того же произведения французского драматурга: «Злой» Н. Свечина (1817), «Добрый малый» М. Н. Загоскина (1819), «Сплетни» П. А. Катенина (1820) и «Добрый малый» В. Каратыгина (стихотворный вариант названной комедии Загоскина, 1828). Активное усвоение русской драматургией этого сюжета объяснялось тем, что фигура скептика, с насмешкой относящегося к общепринятой идеологии и морали, стала довольно заметной в среде дворянской молодежи 1810—1820-х гг. Герой в перечисленных пьесах изображался мелким Мефистофелем, который не признает ничего святого, готов начертать эпиграмму на ближних и дальних. В конце концов, как и полагалось по законам старой комедии, справедливость торжествовала, козни «злого умника» разоблачались, а сам он изгонялся из дома богатой невесты. Верно уловив один из основных типов своего времени, русская комедия на первых порах истолковала его с консервативных позиций. Сила традиции показательна особенно в комедии Катенина: отступив намного в своей переделке от французского оригинала, он — несмотря на прогрессивность своей общественной позиции в жизни — оставил все же негативным толкование основного героя пьесы, названного Зельским.

Тема «злого ума» была развита русскими комедиографами, и прежде всего опять же Шаховским, еще в двух основных вариантах: наряду со «злоумным» светским насмешником подверглись осмеянию «мудрец», пытающийся хозяйствовать в деревне по иноземному образцу, и заумный стихотворец — часто провинциал-метроман, являющийся в столицу с надеждой поразить ее своими творениями. Обе названные темы были известны русской комедии и ранее, но к концу 1810-х гг. разрабатывались особенно настойчиво и с характерным обвинением «злых умников» в забвении патриотического долга.

Так, герой комедии Шаховского «Пустодомы» (1817) князь Радимов истолкован в качестве опасного вольнодумца:

Когда из-за моря он в свой явился полк,
То, году не служа, в отставку стал проситься;
Толкуя вещи все на свой ученый толк,
Его сиятельство нашел, что не годится
Ему, как всем, ходить и в караул, и в строй,
Что офицерский чин для мудреца ничтожен...
...и поверя

Преплуту Цаплину дела свои и дом,
Хозяиничать в село профессоров отправил...¹⁷

Когда в «Горе от ума» Грибоедов упомянет двоюродного брата Скалозуба, который также «службу вдруг оставил, В деревне книги стал читать»,¹⁸ — этот образ будет истолкован с противоположных идейных позиций. Это вовсе не частное отталкивание Грибоедова от наигранных в русской комедии его времени тем, ситуаций, образов, ходячих острот. Переключек такого рода в комедии Грибоедова огромное множество, но, как правило, это не заимствование, не стилизация, а сознательная переакцентировка известного. Обращаясь в своей комедии к бытовому материалу, отчасти уже освоенному драматургами его времени, Грибоедов воспринимает

мир иначе, чем они. Привычная коллизия «Горя от ума», хорошо известная читателю тех лет, освещается в великой комедии трагическим светом.

По словам А. Слонимского, Грибоедов «произвел радикальную перестановку в традиционном сюжете, решительно став на сторону „ума“: „злым“, „гордецом“ и „насмешником“ кажется Чацкий только Софье и всему фамусовскому кругу».¹⁹ Однако эта радикальная перестановка произошла не вдруг и не сразу, она была подготовлена ранними опытами драматурга, созданными в русле массовой драматургии середины 1810-х гг.

В 1815 г. на сцене петербургского театра была поставлена комедия Грибоедова «Молодые супруги», представлявшая собою переделку пьесы заурядного французского драматурга Крезе де Лессера. Может показаться странным, что эту вещь, незатейливую по сюжету, основанному на взаимных подозрениях молодых супругов, довольно высоко оценили чуть позже в продекабристском театральном кружке «Зеленая лампа», где отмечалось, что «комедия имеет много достоинств по простому, естественному ходу, хорошему тону и истинно комическим сценам».²⁰ С похвалой о раннем опыте Грибоедова, еще не подозревая в нем автора «Горя от ума», отозвался и А. Бестужев в своем обзоре «Взгляд на старую и новую словесность в России», которым открывался альманах «Полярная звезда» на 1823 г.: «...стихи (в «Молодых супругах, — С. Ф.) живы, хороший их тон ругается за вкус его (Грибоедова, — С. Ф.) и вообще в нем видно большое дарование для театра».²¹

Важно подчеркнуть, что пьеса Грибоедова была первым на русской сцене и перспективным опытом оригинальной (написанной русскими стихами) салонной, или легкой комедии. Вскоре одна за другой появляются подобные пьесы Хмельницкого, который доводит этот жанр до возможной степени совершенства — настолько, что Пушкин не шутя собирается «поместить в честь его (Хмельницкого, — С. Ф.) целый куплет в 1-ую песню Оне-

гина» (13, 175) и сам задумывает салонную комедию <«Насилу выехать решились из Москвы»>; им была написана вчерне всего одна сцена, несущая в себе, однако, основные признаки жанра: светский флирт как основу содержания; интригу — в данном случае при помощи переадресованного письма, — сулящую много забавных недоразумений; разговорную легкость афористического стиха.

Пора салонной комедии в русской драматургии была непродолжительна, но в конце 1810-х — начале 1820-х гг. эти пьесы имели благодарного зрителя, прежде всего в партере, где собирался в основном народ молодой и — даже если служащий — предпочитавший разговорам о службе светскую болтовню, понимающий острое словцо и ради него не щадящий ни моральных, ни государственных устоев; тон был легкий и неуважительный; именно здесь среди массы светских острословов находились будущие герои Сенатской площади.

Недаром в декабристских кругах хвалили «хороший тон» ранней комедии Грибоедова. В отличие от неприменной назидательности комедий Шаховского и Загоскина салонная комедия чуждалась напыщенности, диалог в ней был насыщен духом легкой иронии, подвергающей все сомнению. Героem ее обычно был светский повеса, вовсе не злой, а скорее милый. Комедию эту можно было обвинить в безыдейности, но в этом-то и заключалась ее неуловимая для цензуры оппозиционность — отход от официальной ортодоксальности, пренебрежение к «матерьям важным».

Рамки салонной комедии были, конечно, узки и ограничены, хотя и в этих рамках Грибоедов совершает определенную эволюцию, в какой-то мере подготовившую создание его шедевра. Манера письма в другой комедии драматурга — «Притворная неверность» (1818, в соавторстве с Жандром) — становится более экспрессивной. Иронически настроенный герой ее, Ленский (подобный Аристу из «Молодых супругов»), уже не несет в себе ав-

торского мироощущения; симпатии драматурга отданы довольно рискованному для легкой комедии герою — пылкому Рославлеву. Переделывая пьесу, Грибоедов отчасти защищает Рославлева (у французского драматурга Барта ему соответствует Дормиль) от авторской насмешки, которая во французском оригинале ясно ощущается: страстность молодого человека там трактуется как черта комическая, делающая героя смешным (*ridicule*). Вместе с тем иронически настроенного Ленского Грибоедов устами Рославлева склонен оценить как достойного представителя светской толпы — «без правил, без стыда, без чувств и без ума». Жанр салонной комедии был исчерпан Грибоедовым. Дальше невозможно было двигаться, не разрушая этого жанра. Но в своем движении Грибоедов намечает линию, не совпадающую с основным направлением массовой драматургии, обозначенным пьесами Шаховского, который, как всегда, был чуток к запросам и вкусам зрителя и в угоду им к началу 1820-х гг. перешел от высокой комедии к водевилю и романтической драме.

В конце 1810-х гг. Грибоедов (иногда в соавторстве с другими драматургами — Катениным, Шаховским и Хмельницким) писал не только легкие комедии, но пробовал силы и в иных комедийных жанрах. В пьесе «Своя семья, или Замужняя невеста» (1817), посвященной изображению провинциальных нравов, он создает несколько сцен с колоритными бытовыми зарисовками, с живыми типами забавных провинциальных чудачков, удачно — пока еще в традиционных шестистопных ямбах — воспроизводит сочное просторечие персонажей. Пародийное дарование Грибоедова проявляется в «Пробе интермедии» (1818) и особенно в стихотворении «Лубочный театр» (1817), в котором свободно и раскованно используется форма народной драматургии — прибаутки балаганного зазывалы.

Специального упоминания заслуживает комедия «Студент» (1817, в соавторстве с Катениным). Посвя-

ценная изображению забавных злоключений провинциала-стихотворца в столице, пьеса эта не поднималась над средним уровнем бытовой комедии тех лет. Тем более удивительны — пусть отдаленные — переключки отдельных реплик «Студента» и «Горя от ума». Когда метроман Беневольский восклицает: «Ха! ха! ха! Какой сюжет для комедии богатый! Как они смешны! Тот статский советник, в порядочных людях, и не читал ни „Сына отечества“, ни „Музеума“... А этот гусар... еще храбрится своей глупостью»,²² — эта реплика рассчитана на смех зрителей. Но ведь и Чацкий — с горечью! — в своем последнем монологе говорит нечто подобное. Ведь и Чацкий не чужд поэтическим занятиям: «славно пишет, переводит» (с. 44), видит в искусстве высшее назначение жизни.

...Теперь пускай из нас один,
Из молодых людей, найдется враг исканий,
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,
В науки он вперит ум, алчущий познаний,
Или в душе его сам бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным...
(с. 45)

Поразительно, что и ничтожный Беневольский говорит о том же, — поразительно потому, что слова его, по смыслу похожие на речи Чацкого, даны в противоположном ключе, как шутовство и не более того: «Вы, сударь, спрашивали, какие мои виды вдаль? Вот они: жизнь свободная, усмешка Музы — вот все мои желанья... Ни чины, ни богатства для меня не приманчивы: что они в сравнении с поэзией?».²³

Не исключено, что именно к «Студенту» относится свидетельство весьма авторитетного мемуариста, который считал, что план «Горя от ума» «был сделан у него (Грибоедова, — С. Ф.) еще в Петербурге; но не знаю, в Персии или в Грузии, Грибоедов во многом изменил его

и уничтожил некоторые действующие лица... и вместе с этим выкинуты и написанные уже сцены».²⁴

Для того чтобы родился замысел «Горя от ума», необходимо было преодолеть шоры традиционного комедийного изображения жизни, суживающие и в сущности искажающие ее, необходимо было не жертвовать в угоду сиюминутной, мелочной литературной полемике собственными представлениями о высоком назначении искусства. Характерно, что спустя год после написания пьесы «Студент» Грибоедов, остановившись в августе 1818 г. в Москве по пути на Восток, заметит: «В Москве все не по мне. Праздность, роскошь, не сопряженные ни с малейшим чувством к чему-нибудь хорошему. Прежде там любили музыку, нынче она в пренебрежении; ни в ком нет любви к чему-нибудь изящному, а притом „несть пророк без чести, токмо в отечестве своем, в сродстве и в дому своем“. Отечество, сродство и дом мой в Москве. Все тамошние помнят во мне Сашу, милого ребенка, который теперь вырос, много повесничал, наконец становится к чему-то годен, определен в Миссию и может со временем попасть в статские советники, а больше во мне ничего видеть не хотят».²⁵ Так мог бы сказать Чацкий, явившийся в Москву после трехлетнего отсутствия. Может быть, здесь мы находим еще не осознанное драматургом зерно замысла его великой комедии.

5

После довольно продуктивного творческого периода, оборванного в середине 1818 г. отъездом писателя из Петербурга, наступает затяжная — на первый взгляд — пора творческого бездействия: непосредственно к работе над «Горем от ума» (первоначально — «Горе уму») Грибоедов приступил лишь в Тифлисе, в 1822 г. На самом же деле это была пора напряженных идейных и творческих исканий. Именно в это время сложилось мировоззрение зрелого Грибоедова, именно в это время

окончательно определился замысел его бессмертной комедии, написанной и отделанной — учитывая масштабность и художественное совершенство произведения — в примечательно короткий срок: в октябре 1824 г. автор считал пьесу готовой для печати, и с этого времени она нашла путь к читателю — размноженная в огромном количестве списков. Ставшая самым популярным произведением накануне декабристского восстания, Грибоедовская комедия пророчески предвещала его.

Принадлежность Грибоедова к тайному обществу осталась недоказанной, хотя он и находился под следствием. Однако тесная дружественная связь драматурга с ведущими деятелями декабристских обществ в течение многих лет — факт несомненный. Надолго оторванный от центров декабризма, Грибоедов оставался тесно с ним связанным общими исканиями путей возрождения русского общества, несшего в себе проклятие самодержавного деспотизма и крепостного рабства. Взгляды Грибоедова базировались на идеях Просвещения, переосмысленных отчасти в духе романтических идеалов. Вместе с тем подвиг народа в Отечественной войне был глубоко пережит писателем, определил направление его политических, этических и эстетических исканий. Всесилие мирового «Разума», которое прокламировали просветители, кажется ему умозрительной и произвольной конструкцией. В поисках твердых оснований взгляд писателя обращается к нации, к народу; широкие лингвистические, этнографические и исторические интересы Грибоедова были вдохновлены его поисками «национального разума», который, по его мнению, можно понять, осмыслив своеобразие языка, обычаев, верований, нравов народа, сохранившего «душу живу». Грибоедов, конечно, отчетливо сознает, что народ не «предан сам себе» — отягощен узами рабства, но само упорство народа в соблюдении родных обычаев и, если нужно, в борьбе за них служит для писателя убедительным залогом грядущего величия России. Разбудить же эти внутренние си-

лы — этим убеждением питается творчество Грибоедова — может вдохновенное, правдивое слово, в котором концентрируется «национальный разум». Поэзия при этом не могла не осмысляться Грибоедовым как средство преобразования мира — поэзия, находящая отклик в сердцах людей, пробуждающая в них благородные чувства и высокие стремления, выражающая и усиливающая таящийся в людских сердцах «национальный дух». Такова была эстетическая программа Грибоедова, как она восстанавливается по его отдельным замечаниям, рассуждениям, литературным произведениям. Романтический пафос этой программы очевиден, но ум Грибоедова был не только пытливый, но и в высшей степени аналитический, вовлекающий в сферу художественного изображения конкретные социальные явления и противоречия действительности. Именно этим определяется несомненное реалистическое качество комедии Грибоедова «Горе от ума».

В момент появления комедия Грибоедова была тесно слита со злобой дня. Безусловно, именно эта открытая публицистичность пьесы принесла ей столь моментальное и массовое признание, сопровождаемое негодующими криками политических рутинеров. В монологах и репликах действующих лиц комедии современник Грибоедова постоянно улавливал намеки на характерные явления реакции («аракчеевщины»), сменившей «в последние года» общественный подъем послевоенных лет и перечеркнувшей юношеские мечтания вольнолюбца Чацкого. Вообще говоря, высокая комедия грибоедовской эпохи не чуждалась злободневных откликов, и «колкий» (по определению Пушкина) Шаховской благодаря им зачастую добивался шумного успеха своих пьес. Однако в комедии Грибоедова впервые мы обнаруживаем не только необычайную насыщенность текста жизненным материалом, но и принципиальную его оценку с позиций передовых, по существу декабристских идеалов. В повседневных, примелькавшихся происшествиях взгляд

писателя обнаруживал их эпохальную суть. Разбросанные по всей комедии точные детали слагались в образ огромной обобщающей силы. Достаточно вспомнить, например, постоянные в устах фамусовского общества ругательства (фармазон, карбонарий, якобинец, вольтерьянец), которые напоминают об идейной атмосфере 1820-х гг.

Вместе с тем автор «Горя от ума» внимателен к быту. Большая, сложная жизнь постоянно разлагается Грибоедовым на ряды простых, выразительных деталей, что давало различные срезы русской жизни в ее бытовой конкретности:

Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!
И книжных и бисквитных лавок!
(с. 14)

А форменные есть отлички:
В мундирах выпушки, погончики, петлички...
(с. 80)

И впрямь с ума сойдешь от этих, от одних
От пансионеров, школ, лицеев, как бишь их;
Да от ланкарточных взаимных обучений...
(с. 90)

Уже в этих — обычных для комедии — перечислениях угадывается сопутствующий им прием генерализации, важнейший в поэтике Грибоедова, позволяющий ему типизировать жизненные явления.

Прием этот наглядно прослеживается и на уровне действующих лиц комедии. Особого внимания заслуживают «внесценические персонажи», активное введение которых в сюжет комедии является новаторским завоеванием театра Грибоедова, хотя уже в догрибоедовской комедии, конечно, можно обнаружить упоминания о лицах, не появляющихся на подмостках сцены. Однако только Грибоедов ввел их в таком множестве, создавая

неослабевающее на всем протяжении пьесы впечатлительное присутствие где-то рядом «тьмы и тьмы» знакомых незнакомцев, и таким образом как будто бы раздвинул стены фамусовского особняка, вынес действие на площадь, неизмеримо укрупняя тем самым основной конфликт пьесы: столкновение пылкого правдолюбца с косной общественной средой. В комедии фактически нет резкой границы, отделяющей сценических лиц от внесценических, — и потому, что персонажи, начиная с Софьи, Фамусова, Молчалина, сначала предстают как внесценические, и потому, что ряд названных в афише лиц не произносит ни слова (и наоборот — говорят не названные по имени господ Н. и Д.), и потому, наконец, что среди бальных гостей несомненно присутствуют, на сцене наглядно представляются зрителям и знаменитый Фома Фомич, и мосье Кок, и Дрянские, Хворовы, Варляньские, Скачковы и др. Так преодолевается в комедии граница между сценой и жизнью. Но это не просто бесконечный ряд колоритных фигур.

Комедия дает развернутую картину не только быта, но и социального бытия России, во всей его иерархии — от крепостных до царя. Каждому персонажу, сценическому и внесценическому, определено точное место на социальной лестнице:

Не тот ли, вы к кому меня еще с пелен,
Для замыслов каких-то непонятных,
Дитёй возили на поклон?
Тот Нестор негодяев знатных,
Толпою окруженный слуг;
Усердствуя, они в часы вина и драки,
И честь и жизнь его не раз спасали: вдруг
На них он выменял борзые три собаки!!!
(с. 42)

Человек здесь определяется через его место в структуре крепостнических отношений российской действительности. Скользя взглядом от названного персонажа

к его ближайшему окружению и далее, писатель снова и снова обращается мыслью к народу, приравненному в «правах» к животным. И так в каждой образной ячейке «Горя от ума» русская жизнь запечатлена в ее социально-исторической конкретности. Чего стоят, например, два соперника Чацкого — философ фрунта Скалозуб и не смеющий «свое суждение иметь» Молчалин, представляющие собой два лика аракчеевщины.

Все это делает комедию «ключом к пониманию целого исторического периода», по чрезвычайно удачному выражению Писарева.²⁶

«Самые странности комедии Грибоедова, — пронзительно заметил П. А. Вяземский, — достойны внимания: расширяя сцену, населяя ее народом действующих лиц, он, без сомнения, расширял и границы самого искусства».²⁷

С многолюдием пьесы тесно связана ее пространственная и временная перспектива. Большинство «действующих» входит в сознание читателей в своем локальном и хронологическом «ореоле»: Максим Петрович — на куртаге при екатерининском дворе, Скалозуб — «засевший в траншею» 3 августа 1813 г., Репетиллов — с его домом на Фонтанке, некий «книгам враг» — деятелем образованного в 1817 г. Ученого комитета, и т. п. Все действие пьесы происходит в доме Фамусова в течение одних суток, но день этот предстает в произведении мгновением эпохи на скрещении «века нынешнего» и «века минувшего», эпохи реакционных «превращений». Соблюдая формально классицистические единства времени и места, драматург свободно и творчески овладевает ими, добиваясь предельной концентрации действия. Важно подчеркнуть, что сама избранная автором «Горя от ума» коллизия требовала жесткого ограничения сценического пространства и времени. Лишь один день понадобился возвратившемуся в родной дом, к любимой девушке Чацкому для того, чтобы отрезвиться «сполна от слепоты своей, от смутнейшего сна».

Чацкий появляется в доме Фамусова, «в дому и в отечестве своем» после трехлетнего отсутствия. Идеалы юности, совпавшие с эпохой национального торжества победы над иноземным нашествием,

возбудили некогда в нем страстное желание честно служить отечеству. С тех пор он испытал немало разочарований: «Мундир... — теперь уж в это мне ребячество не впасть» (с. 46); «Служить бы рад — прислуживаться тошно» (с. 33); «Где ж лучше? — Где нас нет» (с. 24); и пр. И это не вина героя, а его горе, причиной которого являются «превращения», противоположные его юношеским стремлениям. Он бросился в Москву — в отчаянной попытке обрести ускользающую веру. В памяти сердца — «Там стены, воздух, все приятно! Согреют, оживят...» (с. 63). Воспоминания эти освящены первой любовью, и она, пожалуй, теперь почти единственное, в чем Чацкий твердо уверен — все той же памятью сердца. «Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе, — замечал И. А. Гончаров, — тесно связано с игрой чувства его к Софье».²⁸ Но важно при этом помнить, что значило для героя это чувство, и тогда станет понятным, почему к этому чувству постоянно примешивается опыт жизненных испытаний, почему так непрактично ведет себя Чацкий, почему так сокрушительно его конечное разочарование. В столкновении пылкого правдолюбца с фамусовским миром (а Софья оказывается плотью от плоти этого мира) обнажилась пропасть, отделившая вольнолюбивую дворянскую интеллигенцию от основной массы крепостнического дворянства. Личная драма героя подчеркнула бескомпромиссную принципиальность конфликта: отречение честного человека не только от расхожих «истин» и лицемерной «морали» общества, но и от самых кровных, интимных связей с этим обществом.

Двуединство драматического действия в комедии Грибоедова впервые было глубоко проанализировано И. А. Гончаровым в его этюде «Миллион терзаний»: «Две комедии как будто вложены одна в другую: одна, так ска-

зять, частная, мелкая, домашняя, между Чацким, Софьей, Молчалиным и Лизой; это интрига любви, вседневный мотив всех комедий. Когда первая прерывается, в промежутке является неожиданно другая, и действие завязывается снова, частная комедия разыгрывается в общую битву и связывается в один узел».²⁹ Отталкиваясь от этого классического толкования драматической коллизии произведения Грибоедова, современный исследователь обнаруживает четкое двучастное деление каждого из четырех действий комедии, придающее стройность ее плану. В первом действии рубежом двух «картин» служит явление седьмое, когда с появлением Чацкого комедия насыщается общественной тематикой. Во втором акте, в начале которого тема барской Москвы углубляется в споре Чацкого с Фамусовым, поворот в действии наступает также в седьмом явлении, когда Софья возбуждает своим обмороком ревнивые подозрения героя. В третьем акте камерные сцены первых трех явлений сменяются картиной московского бала. Наконец, в четвертом акте после разъезда гостей, сплетни которых убеждают Чацкого в необратимости его разрыва с фамусовским обществом, последние пять явлений проясняют для Чацкого и Софьи их «любовные заблуждения». «Таким образом, общий план пьесы классически строен; в основе его — сопоставление любовной драмы и общественной трагедии Чацкого, которые, конечно, взаимодействуют и взаимопроникают, но в то же время и ритмично чередуются, подобно рифмам при кольцевой рифмовке в двух четверостишиях».³⁰

Эпическое многообразие жизненного материала в пьесе стянуто доминирующим над ним драматическим конфликтом, ведущим к неизбежному противостоянию фамусовского общества и свободолюбивого героя. Это вполне согласовывалось с просветительским представлением о толпе как косной силе, противопоставленной голосу разума. «Умный человек, — замечал Гельвеций, — часто слывет сумасшедшим у того, кто его слушает,

ибо тот, кто слушает, имеет перед собою альтернативу считать или себя глупцом, или умного человека сумасшедшим, — гораздо проще решиться на последнее». И еще: «...здравым смыслом почти все называют согласие с тем, что признается глупцами, а человек, который ищет лишь истину и поэтому обычно отклоняется от принятых истин, считается сумасшедшим».³¹

Так и комедийное действие в пьесе Грибоедова выливается в клеветническое судилище своекорыстного общества над подлинным умом. Менее всего, конечно, этот спор и суд выступает в отвлеченной форме: персонажи комедии постоянно апеллируют к повседневным фактам, что вновь и вновь обращает комедию к современности. Вместе с тем «высшее значение» произведения (вспомним признание Грибоедова: «Первое начертание этой сценической поэмы... было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь...») сохраняется в нем, придает ему философскую глубину и широкое обобщающее значение.

Темы «ума» (ученья, знания, воспитания и т. п.) касаются все действующие лица. Высокая философская нота в произведении задана Чацким, она явно не по голосу остальным персонажам, и потому их рассуждения о «матерьях важных» комичны: восхваляя «ум» как благонаравие, как «уменье жить», все постоянно проговариваются, в конечном счете сводят его к понятиям сугубо меркантильным: «не то на серебре, На золоте едал» (с. 33—34); «Мне только бы досталось в генералы» (с. 42); «Барон фон Клоц в министры метил, А я К нему в зятья» (с. 105). Но как бы то ни было, глубоко погруженное в быт произведение Грибоедова оборачивается своего рода философским трактатом, пытливо исследующим, что есть ум, что разумно, что истинно. В традициях просветительства в указанном споре драматург замечает две полярные точки зрения: для Чацкого высшая ценность — «ум, алчущий познаний»; для Фамусова «Ученье — вот чума, ученость — вот причина, Что ныне пуще, чем когда

Безумных развелось людей, и дел, и мнений» (с. 90). Однако веяние «просвещенности» в начале XIX в. настолько непреложно, что и Фамусов, и его единомышленники на словах уже готовы признать «ум» за реальную ценность, — правда, с необходимыми оговорками. Так, хваля мадам Розье, Фамусов считает необходимым подчеркнуть, что она «умна была, нрав тихий, редких правил» (с. 15); исподволь рекомендуя отцу своего избранника, Софья замечает, что он «и вкрадчив и умен» (с. 17); и для Натальи Дмитриевны ее муж хорош «по нраву, по уму» (с. 70); негодуя на Чацкого, княгиня Тугоуховская возмущается: «Послушать, так его мизинец Умнее всех и даже князь Петра» (с. 108). Недаром, отмечая несомненные завоевания «века нынешнего», Чацкий понимает: «Хоть есть охотники поподличать везде, Да нынче смех страшит, и держит стыд в узде». Но подлинному уму фамусовское общество так или иначе стремится противопоставить иные ценности. Сам Фамусов — устои крепостнического дворянства:

Будь плохонький, а если наберется
Душ тысячки две родовых, —
Тот и жених.
(с. 42)

Софья — сентиментальную чувствительность:

Ах, если любит кто кого,
Зачем ума искать и ездить так далеко?
(с. 21)

Молчалин — заветы служебной иерархии:

Ведь надобно зависеть от других...
(с. 68)

Скалозуб — железную дисциплину фрунта:

Противопоставленная таким «нравам» устремленность Чацкого к «истине самой по себе» приобретает разрушительную силу, посягающую на устои самодержавно-крепостнического строя. Но вместе с тем и сам герой начинает ощущать странную, беспокоящую его абстрактность законов «чистого разума», которая ведет его по пути отчуждения от людей его круга, что в иные минуты ему кажется предвестием абсолютного одиночества. Он ощущает, что в нем самом «ум с сердцем не в ладу», он все еще надеется на земное, человеческое счастье, ему горестно каждый день ощущать, как тает «дым надежд, которые... душу наполняли». Характерно, что в финале он отправляется «искать по свету, Где оскорбленному есть чувству уголок» (именно оскорбленному чувству, а не уму).

«Милльон терзаний», пережитых Чацким, — как мы увидим ниже, — это его подход к последней, роковой черте, к которой его привело честное и последовательное служение истине, законам разума, как они осознавались просветительской доктриной. Но — в том-то и заключается глубочайшее откровение автора «Горя от ума» — за этой чертой драматург уже ощущает выход к новым горизонтам.

Построенное как злобный суд над вольнолюбом Чацким, комедийное действие в «Горе от ума», однако, имеет высший смысл правого суда над несправедливыми судьями, что особенно отчетливо раскрывается в центральном монологе пьесы «А судьи кто!».

Чацкий отвечает здесь Фамусову, воскликнувшему: «Не я один, все также осуждают» (с. 44); можно представить, как внушительно это сказано, — ведь «что станет говорить княгиня Марья Алексевна» для Фамусова священо и непреложно. Не то — для Чацкого. Но он не оправдывается перед «общественным мнением», он независим от него и сам вершит свой суд. Витийственная ри-

торика стихотворных периодов монолога словно снимает притупленность обыденной боли, обнажая трагизм повседневной российской жизни, открывая ту страшную цену, которой оплачено сытое благополучие фамусовского общества. Пафос монолога (и всей комедии) — в защите свободной жизни; духовное рабство здесь ощущается как следствие рабства политического. Косная сила «негодяев знатных» одинаково направлена как против героя, так и против порабощенного народа. Темы страдающего народа и гонимого сына отечества, сюжетно в пьесе не связанные, сливаются в общем ее трагическом звучании. В связи с этим положительная программа героя —

В науки он вперит ум, алчущий познаний,
Или в душе его сам бог возбудит дар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным
(с. 45)

— программа, лишь намеченная, но не раскрытая, — наполняется большим содержанием (как противодействие изображенному в монологе, во всей комедии засилью социального зла), и приглушенной оказывается намеченная здесь же тема романтического одиночества героя («из нас один»).

Несмотря на «милльон терзаний», который обрушился на героя в пьесе Грибоедова, она вовсе не беспросветна в окончательных своих решениях.

Грибоедов оставляет своего героя на распутье. Достоевский по этому поводу замечал: «Комедия Грибоедова гениальна, но сбивчива: „Пойду искать по свету...“ то есть где? Ведь у него только и свету, что в его окошке, у московского хорошего круга — не к народу же он пойдет...».³²

Обвинение это в сущности несправедливо.

Да, Чацкий действительно представлен в пьесе пророком, глас которого вопиет в пустыне, ибо для фамусовского общества нет пророка в отечестве своем. Это

остро ощущает герой пьесы и еще острее — ее автор (см., например, концовку третьего действия комедии). Однако несомненно и то, что отечество для Чацкого не ограничивается фамусовским кругом.

Содержание пьесы Грибоедова глубже ее драматического конфликта. «Горе от ума» — и в самом деле не просто драма, но сценическая поэма, в которой традиционные структурные «параметры» высокой комедии оказываются во многом переосмысленными. Выше было уже показано, насколько условны, например, в произведении Грибоедова «единства» места и времени. Традиции просветительской общественной комедии в «Горе от ума» также выступают отчасти в «снятом виде».

Просветительская сатира нравов в русской литературе была обращена к образованным слоям общества, обладающим гражданскими правами и обязанностями, и была предназначена для воспитания дворянства, обличая пренебрежение этими обязанностями и злоупотребление правами. Отсюда нормативность подобной сатиры. Так, в лучшей русской догрибоедовской комедии, в «Недоросле», в качестве идеальной нормы представлены Правдин и Милон, а особенно — Стародум, подлинный отец отечества, воплотивший в себе образец гражданина, нравственного эталона для людей позднейшего «злонравного» века. В комедии же Грибоедова Чацкий не просто риторически восклицает:

Где, укажите нам, отечества отцы,
Которых мы должны принять за образцы?
(с. 45)

— он и в самом деле не находит таких «образцов».

Адрес грибоедовской сатиры прежний, но она беспощаднее и последовательнее фонвизинской. Грибоедову еще необходим герой, который служит рупором авторских идей, необходимо открытое, ораторское обличение косного общества. И все же воздействие обличительного смеха, что «держит стыд в узде» (с. 35), как

вполне понятно автору «Горя от ума», не так уж и эффективно. «Узда» — атрибут принуждения, но и не более того. Она — для бессловесных (в грибоедовское время это слово употреблялось в значении «тварь, неразумное животное»). Человеком же должен руководить разум.

«Высшее значение» общественной комедии Грибоедова, очевидно, следует искать в ее доминирующей теме, в теме «ума», которая является для драматурга важнейшей нравственно-политической категорией. Примечательно, что «ум» в пьесе приравнен к вдохновенному, прочувственному слову:

Свиданьем с вами оживлен,
И говорлив, а разве нет времен,
Что я Молчалина глупее, где он кстати?
Еще ли не сломил безмолвия печати?

.....

А впрочем он дойдет до степеней известных,
Ведь нынче любят бессловесных.

(с. 26—27)

В этой тираде обнажено и особое качество грибоедовских «значащих фамилий». Оказывается, все они связаны с понятиями «говорить», «слушать».³³ В свою очередь это позволяет заметить основной комический (по происхождению — народный, фарсовый) прием грибоедовской пьесы. «И слышат, не хотят понять», — восклицает Лиза в начале комедии (с. 9). В конце же — Фамусов недоумевает: «Безумный! Что он тут за чепуху молот! Низкопоклонник! тесть! и про Москву так грозно!» (с. 120). Подлинного гротеска достигают сцены с участием «отца отечества», воистину бессловесного князя Тугоуховского. Однако не менее значимым является и второе явление второго действия пьесы, где Фамусов, зажав уши, не слышит Чацкого, «не хочет понять» его; здесь особенно ярко демонстрируются два разных языка, два противоположных мировоззрения. Потому и не дано Фамусовым понять Чацкого, что они глухи к разуму. «Нем-

цами» (т. е. чуждыми, немymi и глухими) остаются они для народа, в то время как Чацкий не только глубоко ему сочувствует, но питает в душе надежду быть когда-нибудь понятым «умным, бодрым народом».

Не может не остановить внимания читателей комедии, что умными в ней названы герой и — народ.

Народность как важнейшее качество русского критического реализма вызревала в драматургии первой четверти XIX в. трудно, но непреодолимо. От первых робких попыток сентиментальной драмы почерпнуть свои сюжеты в крестьянской жизни, через мучительный кризис озеровской драматургии, преодоленный отчасти в послевоенной гражданской трагедии декабристов с ее просветительской устремленностью к общенациональным идеалам, — таков в своих основных тенденциях исторический путь к «Горю от ума» и к «Борису Годунову».

Народ — за сценой комедии Грибоедова. В трагедии Пушкина народ безмолвствует, но безмолвствует грозно, ибо мнением народным держится власть сильных мира сего, им же она и свергается. Вполне очевидно романтическое качество исторической

мысли Пушкина, переосмысляющего просветительское «мнения правят миром». То же качество несомненно и в идеологии Грибоедова, стремящегося постигнуть национальный (народный) разум. Но именно осознание того, что подлинные ценности — в этом разуме, обусловливает новый «ракурс» эстетического восприятия жизни — с позиций народности, что и позволяет и Грибоедову, и Пушкину открыть реалистическую эру в русской литературе.

В 1820-е гг. Грибоедовым было задумано и лишь отчасти исполнено около полутора десятка произведений, больших и малых, — лирических стихотворений, поэм, трагедий. За всей пестротой этих замыслов, отражающих напряженность творческих исканий, несомненна главная тема грибоедовского творчества: судьбы русской нации, ее прошлое, настоящее и будущее. Замыш-

ляются трагедии из жизни былинной Руси времен борьбы с половцами и с монголо-татарским нашествием. Испытывается русский национальный характер — в противоборстве с суровой природой («Юность вещего»), на фоне оттеняющей его особенность экзотической действительности (странник в «Кальянчи», русский офицер в «Грузинской ночи»), даже враждебными глазами горца и половца («Хищники на Чегеме», диалог половцев). Особенно значителен замысел драмы о войне 1812 г., где намечены и размышления Наполеона о «юном, первообразном сем <русском> народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе преданный, — что бы он мог произвести»;³⁴ и пророчества «теней великих исполинов» «о године искупления для России»; и переходящее из акта в акт противопоставление двух основных героев произведения: «исполненной жизни, славы и блестящих надежд» французского офицера, погибающего на поле сражения, и его победителя, крепостного М., бессильного, однако, перед произволом помещика.

Напряженные творческие поиски были оборваны нелепой гибелью Грибоедова в начале 1829 г. В сознании читателей он остался автором одного произведения — комедии «Горя от ума», которая поставила драматурга в ряд с величайшими русскими писателями, оказала огромное влияние на дальнейшее развитие русской литературы.

¹ Рус. архив. 1877. Ч. 1. Стб. 279.

² Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. СПб., 1913. С. 100—101.

³ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 11. М.; Л., 1949. С. 180. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

⁴ Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 262—263.

⁵ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Т. 1. СПб., 1911. С. 12.

⁶ В конце XVIII в. драматург П. А. Плавильщиков замечал: «Пусть любопытный пройдет мимо театра во время... русского представления... где-где увидит шестерню. — Одни пешеходы

по большей части любят видеть свое...» (Зритель. 1792. Ч. 2. С. 139).

⁷ Ильин Н. И. Великодушие, или Рекрутский набор. СПб., 1807. С. 2.

⁸ Журн. российской словесности. 1805. № 2. С. 59—70.

⁹ Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 752.

¹⁰ Лицей. 1806. Ч. 3. Кн. 3. С. 103.

¹¹ Драматический вестн. 1808. Ч. 1. № 1. С. 13.

¹² Озеров В. А. Трагедии. Стихотворения. Л., 1960. С. 107.

(Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

¹³ Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 331.

¹⁴ Катенин П. А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 362.

¹⁵ Там же. С. 421.

¹⁶ Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. С. 135.

¹⁷ Там же. С. 357—358.

¹⁸ Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969. С. 41. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

¹⁹ Слонимский А. Пушкин и комедия 1815—1820 гг. // Временник Пушкинской комиссии. 2. М.; Л., 1936. С. 41.

²⁰ Декабристы и их время. Т. 1. М., 1928. С. 25.

²¹ Полярная звезда... на 1823 год. СПб., 1822. С. 34.

²² Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 82.

²³ Там же. С. 77.

²⁴ Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 26.

²⁵ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 133.

²⁶ Писарев Д. И. Соч. Т. 3. М., 1956. С. 362.

²⁷ Современник. 1837. Т. 5. С. 70.

²⁸ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. М., 1955. С. 15.

²⁹ Там же. С. 35.

³⁰ Омарова Д. А. План «Горя от ума» // А. С. Грибоедов. Творчество, биография, традиции. Л., 1977. С. 51.

³¹ Гельвеций К.-А. Соч. Т. 2. М., 1974. С. 577, 580.

³² Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. Достоевского. СПб. 1883. С. 375.

³³ Ср.: Молчалин, Тугоуховский, Скалозуб, Фамусов (от fama — молва), Репетилов (repetere — повторять).

³⁴ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 262.

Глава 7

ПУШКИН

(Ю .М. Лотман)

Александр Сергеевич Пушкин (1799—1837) — первый русский писатель мирового значения, участвующий не только в русском, но и в мировом литературном (и шире — культурном) процессе. Достоевский настаивал на том, что вся последующая великая русская литература «вышла прямо из Пушкина». Мировое значение Пушкина связано с осознанием мирового значения созданной им литературной традиции. Пушкин проложил дорогу литературе Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского и Чехова, литературе, которая по праву сделалась не только фактом русской культуры, но и важнейшим моментом духовного развития человечества. А творчество этих писателей, осмысленное в единстве, неизбежно потребовало внимания к Пушкину и проникновения в глубины его творчества. Хотя отдельные писатели (например, Мериме, Мицкевич) и раньше называли Пушкина гением и писателем мирового значения, осознание его роли за пределами России пришло ретроспективно, сквозь призму последующих судеб России и русской литературы. Творчество Пушкина было тем поворотным пунктом, когда русская культура сделалась голосом, к которому вынужден был прислушаться весь культурный мир. Европейская культура поняла это, лишь услышав Толстого, Достоевского и Чехова, но сам переворот произошёл при Пушкине и в значительной мере благодаря его гению. Талант Пушкина был не только огромным — он был специфическим, именно таким, который был необходим, чтобы произвести такой переворот. Кроме специфической универсальности художественного мышления Пушкина и его способности интуитивно проникать в дух различных культур и эпох, тут, бесспорно, сыграла

роль его широкая осведомленность в мировой литературе. Органически связанный с традициями отечественной культуры, Пушкин был одновременно прекрасным знатоком французской, ориентируясь в ней не хуже, чем любой французский писатель его эпохи, имел широкие сведения в области итальянской и английской литератур, проявлял интерес к немецкой и испанской литературам. Предметом его постоянного внимания на протяжении всей жизни была античная культура. «Ориентализм» Пушкина не был поверхностной данью романтической моде, а основывался на обращении к доступному ему кругу первоисточников. Фольклор самых различных народов привлекал его внимание. Существенно при этом, что все эти интересы складывались в сознании поэта в единую концепцию мировой культуры.

Однако вся эта разносторонняя работа гения была бы бессильной, если бы ей не предшествовала другая работа мысли и искусства — начатый Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым и продолжавшийся до Радищева, Карамзина, Жуковского грандиозный труд по построению новой русской литературы как части и наследницы литературы мировой.

Творческое развитие Пушкина было стремительным. Не менее существенно то, что оно было осознанным: поэт ясно ощущал рубежи своего творчества. Эти моменты, как правило, отмечены итоговыми пересмотрами написанного и созданием суммирующих сборников. Человек глубоко исторического мышления, Пушкин распространял этот взгляд и на собственное творчество. И в то же время оно отличается единством. Это как бы реализация некоторого органического пути. Творчество Пушкина многожанрово. И хотя в сознании читателей, да и собственном, он был прежде всего поэт, но и проза, драматургия органически входили в его художественный мир от первых опытов до последних страниц. А к этому следует добавить литературную критику, публицистику, эпистолярный, историческую прозу, вспомнить, сколь раз-

нообразной была его поэзия, вмещающая и все жанры лирики, и поэмы, роман в стихах, сказки. Наконец, отмечалось уже, что сама биография Пушкина была в определенной мере художественным созданием, упорной реализацией творческого плана.

На разных этапах разные жанры занимали доминирующее положение, выражая ведущее направление художественной мысли в те или иные годы. Но важно отметить, что рядом с этой доминирующей жанровой струей, с тем, что поэт предлагал читателю, у него, как правило, была скрытая лабораторная доминанта. Жанры развивались в тесном взаимодействии. Так, иногда лирика становилась лабораторией поэмы, дружеские письма — школой прозы. В определенные моменты лирика подготавливала прозу, в другие — проза становилась лабораторией лирики, драма вырабатывала взгляд на историю. В известном смысле все творчество Пушкина — единое многожанровое произведение, сюжетом которого является его творческая и человеческая судьба.

При таком соотношении жанров, их постоянной перекличке и взаимном вторжении, образующем как бы единый многоголосный оркестр, в принципе отменялся иерархический подход к жанрам. Ценность того или иного жанра определялась его художественной выразительностью в рамках данного замысла, а не местом в абстрактной иерархии. Перенесение норм одного жанра в пределы другого оказывалось важным революционизирующим средством пушкинского стиля и источником его динамики. Отсюда поражавшее современников ощущение новизны и необычности пушкинского стиля. Благодаря этому же, Пушкин смог отказаться от принципиального деления средств языка на «низкие» и «высокие». Это явилось существенным условием решения им важнейшей национально-культурной задачи — синтеза языковых стилей и создания нового национального литературного языка. «Осуществив своеобразный синтез основных стихий русского литературного языка, Пушкин

навсегда стер границы между классическими тремя стилями XVIII в. Разрушив эту схему, Пушкин создал и санкционировал многообразие национальных стилей... Вследствие этого открылась возможность бесконечного индивидуально-художественного варьирования литературных стилей» (В. В. Виноградов).

Первый период творчества Пушкина (1813 — лето 1817) приходится на время ожесточенной борьбы между карамзинистами и шишковистами. Пушкин-лицеист активно включился в нее на стороне последователей Карамзина. Эпиграммы против «беседчиков», многочисленные полемические выходки в поэзии этих лет, принятие его в «Арзамас» (с кличкой Сверчок) свидетельствуют о боевой позиции Пушкина в рамках этого литературного направления. На то же указывает ощутимая в ряде стихотворений этого периода ориентация на поэтическую традицию Жуковского и Батюшкова. Однако одновременно целый ряд признаков литературной позиции молодого Пушкина не только несовместим с поэтикой карамзинистов, но и глубоко ей противоречит. Если даже не говорить об интересе к философской прозе в духе XVIII в. (замысел романа «Фатама»), в творчестве Пушкина этих лет отчетливо проявляется интерес к эпическим жанрам, и в особенности к сатирической поэме, совершенно выпадавшей из поэтики карамзинистов. «Монах» (1813), «Бова» (1814), «Тень Баркова» и «Тень Фонвизина» (1815), «Руслан и Людмила» (также начата в лицее) убедительно свидетельствуют о художественной ориентации, связанной с сатирической традицией XVIII в. и противоречащей субъективно-лирической установке карамзинистов. В лирике можно отметить влияние Державина («Воспоминания в Царском Селе»), Д. Давыдова («Пирующие студенты», «Наездники» и др.), Милонова и других «гражданских» поэтов 1810-х годов («К Лицинию»). Круг западноевропейских воздействий также весьма противоречив — от Вольтера до Оссиана. Стили-

стическому разнообразию соответствует и тематическая широта творчества начинающего поэта.

Отсутствие единства в лицейском творчестве Пушкина порой истолковывается как результат творческой незрелости еще не нашедшего своего пути поэта. В определенном смысле это справедливо. Однако следует отметить, что период собственно ученический был у Пушкина предельно кратким. Очень скоро, усваивая различные художественные традиции и интонации, поэт достиг в каждой из них совершенства зрелых мастеров. Если в элегиях и романсах (например, «Желание» или «Певец») Пушкин выступает как зрелый соперник такого уже признанного в то время мастера, как Жуковский, то в дружеском послании («Городок») он равняется с Батюшковым. Еще более интересны опыты художественного синтеза различных традиций, позволяющие молодому поэту выступить как новатору. Так, в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814), бесспорно центральном произведении лицейского периода, Пушкин, синтезируя художественный опыт исторических элегий Батюшкова с державинской одой, смог добиться совершенно неожиданного идейно-художественного эффекта, придав гражданственно-патриотической поэзии взволнованно-лирическое звучание и личные интонации.

Второй период творчества падает на время с осени 1817 г. до весны 1820 г. Выпущенный из лицея, Пушкин поселился в Петербурге. Этот период отмечен сближением с декабристами. Поэт постоянно встречается с Ф. Глинкой, Н. Тургеневым, Чаадаевым и испытывает сильное воздействие их идей. Пушкин вступает в тесно связанные с декабристским движением литературные общества «Зеленая лампа» и Вольное общество любителей российской словесности. Его политическая лирика становится выразительницей идей «Союза благоденствия». Именно в сфере политической лирики этих лет особенно заметно новаторство Пушкина и его поиски новых художественных решений. Попробовав в оде «Воль-

ность» решить задачу создания актуальной политической лирики на основе традиции XVIII в., Пушкин в дальнейшем к этому опыту больше не обращался, а призыв Кюхельбекера в 1824 г. возродить оду вызвал у него ироническое отношение. Интересны попытки использовать «низкие», традиционно считавшиеся маргинальными жанры и на их основе создать гражданскую поэзию, соединяющую высокий пафос с интимными интонациями. Такие опыты делаются с мадригалом («Плюсковой», «Краев чужих неопытный любитель»), дружеским посланием («лампиристский» цикл).

Особенно интересно в этом отношении послание «К Чаадаеву» (1818). Первые строки Стихотворения должны вызвать в сознании читателей образы и стилистику унылой элегии. Жанр этот, активно культивировавшийся молодыми поэтами начала 1820-х годов и самим Пушкиным, не встречал сочувствия в кругу декабристов. На фоне элегической традиции строки: «Любви, надежды, тихой славы // Недолго нежил нас обман» — воспринимались как жалоба на «преждевременную старость души», разочарование в «юных забавах». Достаточно вспомнить элегию Пушкина «Я пережил свои желанья, // Я разлюбил свои мечты; // Остались мне одни страданья, // Плоды сердечной пустоты», чтобы сделалось очевидным стилистическое и интонационное родство этих строк. Однако начало следующей строфы резко поворачивает течение смысла. Не случайно она начинается с энергического противительного «но». Разочарованной душе противопоставлена душа, полная сил и мужества. Вместе с тем фразеологическое клише «горит желанье» намекает, как кажется, и на то, что речь идет о нерастроченной силе любовного чувства (ср., например, пушкинское: «В крови горит огонь желанья»). Только с 6-го стиха раскрывается, что речь идет о жажде свободы и борьбы. Третья строфа сливает образность политической и любовной лирики в напряженно-эмоциональное единство. И только после этого идут две заключительные строфы,

в которых страстный порыв уступает возвышенной мечте, а напряженно-любовная фразеология сменяется образом боевого товарищества.

Новаторство это имело глубокую подоплеку. Этике «Союза благоденствия» присуща аскетическая окраска. Идеалом был герой, добровольно отказывающийся от личного счастья ради счастья родины. С этих позиций осуждалась и любовная лирика, расслабляющая и уводящая от сурового героизма: «Любовь никак нейдет на ум: // Увы! моя отчизна страждет» (Рылеев). В. Ф. Раевский, уже узник Тираспольской крепости, призывал Пушкина: «Оставь другим певцам любовь! Любовь ли петь, где брызжет кровь...» В том же направлении влиял на Пушкина и Н. Тургенев. Под его воздействием Пушкин начал оду «Вольность» демонстративным изгнанием богини любви и призывом «разбить изнеженную лиру» (ср. аналогичное начало «Негодования» Вяземского). Однако в целом позиция Пушкина была более сложной. В стихотворении «Краев чужих неопытный любитель» Пушкин поставил рядом как два сопоставимых высоких идеала гражданина «с душою благородной, // Возвышенной и пламенно свободной» и женщину «не с холодной красотой, // Но с пламенной, пленительной, живой». Параллелизм «пламенно свободная душа» и «пламенная красота» еще резче подчеркивает, что в глазах поэта любовь не противоречит свободе, а является как бы ее синонимом. Свобода включает счастье и расцвет, а не самоограничение личности. Поэтому для Пушкина политическая и любовная лирика не противостояли друг другу, а сливались в общем порыве свободолюбия.

Главным созданием этого периода была поэма «Руслан и Людмила». Работа над ней продолжалась в течение всего петербургского периода и закончилась лишь весной — летом 1820 г. Отдельное издание вышло в том же 1820 г., когда автор был уже на юге (позже во второе издание, в 1828 г., внесены существенные изменения, в частности впервые включено вступление «У лу-

коморья дуб зеленый...»). Поэма имела большой читательский успех, но критика в основном оценила ее сдержанно. Несмотря на похвальный отзыв Жуковского, старшие карамзинисты поэмы не одобрили: Карамзин снисходительно назвал ее «поэмкой», а Дмитриев отозвался о ней как о неприличной. Инспирированный Дмитриевым Воейков предал этот отзыв печати, подвергнув поэму пристрастной и придирчивой критике. Несмотря на полемические выходы против Жуковского в начале четвертой песни поэмы (отмечено Ю. Н. Тыняновым), «Руслан и Людмила» не обнаруживает признаков сближения Пушкина с Катениным и «архаистами». Отношение Катенина к «Руслану и Людмиле» тоже было отрицательным (см. рецензию Д. П. Зыкова, фактически — Катенина, в «Сыне отечества», на что указывал Б. В. Томашевский). Критически оценили поэму представители литературной реакции (А. Г. Глаголев в «Вестнике Европы»). Но и декабрист, член «Союза благоденствия» Н. И. Кутузов, выражая мнение своих политических единомышленников, осудил поэму за недостаток «возвышенных чувств». При этом он повторил обвинение поэмы в безнравственности, дословно совпав с критиками — сторонниками совсем иных политических убеждений. Дмитриев отозвался о поэме словами: «Я тут не вижу ни мыслей, ни чувств: вижу одну чувственность», а Кутузов: «Пожалеет, что перо Пушкина, юного питомца муз, одушевлено не чувствами, а чувственностью».

Среди одобрявших поэму и даже выражавших восхищение ею были Жуковский, Крылов, Кюхельбекер, Вяземский, А. Тургенев, но ни один из них не принял участия в журнальной полемике. Выступивший в защиту Пушкина А. Перовский еще не имел литературного авторитета.

В целом критика обнаружила неспособность понять новаторство поэмы. Не будучи в силах отождествить ее с каким-либо из привычных жанров (на основании этого «Вестник Европы» бросил поэме упрек в «романтизме»),

критика не смогла понять основного художественного принципа поэмы — контрастного соположения несовместимых жанрово-стилистических отрывков. В поэме господствует ирония, направленная на самый принцип жанровости. В этом, а не в нескольких вольных описаниях лежала основа обвинений в «безнравственности»: критики не могли определить точку зрения автора, видели, что ирония заменяет мораль. Их возмущала не столько игривость некоторых сцен, сколько их соседство с героическими и высоколирическими интонациями. Между тем именно в этом — еще незрело, в виде прямой несовместимости частей — уже намечались принципы повествования, которые достигли зрелости в «Евгении Онегине». Не случайно в одной из первых строф романа в стихах Пушкин обратился через головы своих «южных поэм» к «друзьям «Людмилы и Руслана»» (именно так, а не «Руслан и Людмила» именовалась поэма в одной из первых журнальных публикаций в «Сыне отечества»).

Третий период творчества связан с пребыванием Пушкина в южной ссылке (1820—1824). Творчество этих лет шло под знаком романтизма. В «южный» период были написаны поэмы «Кавказский пленник» (1821), «Гавриилиада» (1821), «Братья разбойники» (1821—1822), «Бахчисарайский фонтан» (1821—1823), начаты «Цыганы» (закончены в 1824 г. в Михайловском), задуманы и частично начаты «Вадим» (1822), поэма о гетеристах, «Актеон», «Бова», «Мстислав» (все наброски 1821—1822 гг.). «Кавказский пленник» принес славу. «Бахчисарайский фонтан», опубликованный с программным предисловием П. А. Вяземского, упрочил за Пушкиным положение главы русских романтиков. В 1824 г. в «Сыне отечества» М. Карниолин-Пинский в рецензии на «Бахчисарайский фонтан» заговорил о «байронизме»: «Бейрон служил образцом для нашего Поэта; но Пушкин подражал, как обыкновенно подражают великие Художники: его Поэзия самопримерна». В дальнейшем вопрос этот обсуждался И. Киреевским, Белинским. «Новый литера-

турный жанр «романтической поэмы», созданный Пушкиным по образцу «восточных поэм» Байрона, изображает действительность в преломлении субъективного лирического восприятия героя, с которым поэт отождествляет себя эмоционально» (В. М. Жирмунский). Вместе с тем уже в «Кавказском пленнике» заметно отличие романтизма Пушкина от Байрона: «Байроническая характеристология индивидуальности борется в ней с прорывами в объективное» (Г. А. Гуковский).

Структура романтической поэмы создавалась путем перенесения принципов элегии в эпический жанр. Не случайно Пушкин в письме к Горчакову определил жанр «Пленника» как «романтическое стихотворение». В том же письме, характеризуя героя поэмы, Пушкин подчеркнул принципиальное тождество его лирическому герою элегий 1820-х годов: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века».

Однако в «южных поэмах» активно присутствует и другой — описательный — элемент («описание нравов черкесских самое сносное место во всей поэме», — из черновика письма Гнедичу от 29 апреля 1822). Не случайно южным поэмам сопутствовали замыслы описательных поэм «Кавказ» и «Таврида». Но описательный элемент мыслился не в духе «Садов» Делиля в переводе Воейкова. Это должно было быть описание жизни народной, экзотического этноса и одновременно характеров, полных дикой силы и энергии. С такой тенденцией были связаны и «Братья разбойники», и «Черная шаль», и «Песнь о вещем Олеге». Руссоистское противопоставление человека цивилизации и человека «дикой воли» получало в этом контексте новый смысл. Если Вяземский видел источник бунтарского пафоса в романтической личности, то для Катенина и Грибоедова истощенный и разочарованный «герой века» мог быть только рабом или жертвой. Носителем протеста был энергичный,

сильный духом «разбойник» или «хищник». Сложный синтез этих двух поэтических идеалов определил неоднозначность пушкинской позиции и своеобразие его романтизма, сквозь не слишком глубокий байронизм которого проглядывала кровная связь с традицией демократической мысли второй половины XVIII в.

На дальнейшее развитие Пушкина повлияла тесная связь его с кишиневской группой декабристов, соприкосновение с наиболее радикальными деятелями тайного общества. Именно в Кишиневе накал его политической лирики достигает высшего напряжения («Кинжал», «Давыдову» и др.). Петербургский конституционализм сменяется тираноборческими призывами. Отношение к эгегической поэзии и разочарованному герою в декабристской среде было, скорее всего, негативным. М. И. Муравьев-Апостол писал И. Д. Якушкину: «Байрон наделал много зла, вводя в моду искусственную разочарованность... Воображают, будто скукою показывают свою глубину, — ну пусть это будет так в Англии, но у нас, где так много дела, даже если живешь в деревне, где всегда можно хоть несколько облегчить участь бедного селянина, лучше пусть изведуют эти попытки на опыте, а потом уж рассуждают о скуке».

В этих условиях в сознании Пушкина вырисовывалась возможность иронического отношения к разочарованному герою или оценки этого персонажа глазами народа. С иронической перспективой связан был замысел комедии об игроке и первый (сатирический) замысел первой главы «Евгения Онегина», оценка же главного персонажа «со стороны» воплотилась в «Цыганах». В последние месяцы в Кишиневе и особенно в Одессе Пушкин напряженно размышлял над опытом европейского революционного движения, перспективами тайных обществ в России и проблемой бонапартизма. Он перечитывал Руссо, Радищева, читал (видимо, в воронцовской библиотеке) материалы по Французской революции. Ближайшим итогом этого были кризисные настроения

1823 г. (переживавшиеся в это время и наиболее активным ядром декабристского движения). Трагические размышления этого периода выразились в элегии «Демон», стихотворении «Свободы сеятель пустынный» и поэме «Цыганы». В этих произведениях в центре оказывалась, с одной стороны, трагедия безнародного романтического бунта, а с другой — слепота и покорность «мирных народов». При всем трагизме переживаний Пушкина в 1823 г., кризис был плодотворным, так как он обращал мысль поэта к проблеме народности.

Главным итогом творческих поисков 1822—1823 гг. было начало работы над романом в стихах «Евгений Онегин». Работа над этим произведением продлилась более семи лет (печатались главами с 1825 по 1832 г.). «Евгений Онегин» стал одним из центральных произведений Пушкина и вместе с тем одним из важнейших русских романов XIX в.

Особенность и значение «Евгения Онегина» заключались в том, что были найдены не только новый сюжет, новый жанр и новый герой, но и новое отношение к художественному слову. Изменилось самое понятие художественного текста. Роман в стихах — жанр, который автор отделяет и от традиционного прозаического романа («дьявольская разница»), и от романтической поэмы. Фрагментарности романтической поэмы «с быстрыми переходами» была противопоставлена манера, воссоздающая иллюзию непринужденного рассказа («забалтываюсь донельзя»). Эта манера связывалась в сознании Пушкина с прозой («проза требует болтовни»). Однако эффект простоты и бесхитростной непринужденности авторского повествования создавался средствами исключительно сложной поэтической структуры. Переключение интонаций, игра точками зрения, система ассоциаций, реминисценций и цитат, стихия авторской иронии — все это создавало исключительно богатую смысловую конструкцию. Простота была кажущейся и требовала от читателя высокой поэтической культуры.

«Евгений Онегин» опирался на всю полноту европейской культурной традиции — от французской психологической прозы XVII—XVIII вв. до романтической поэмы — и на опыты «игры с литературой» от Стерна до «Дон Жуана» Байрона. Однако, чтобы сделать первый шаг в мировой литературе, надо было произвести революцию в русской. И не случайно «Евгений Онегин» — бесспорно, самое трудное для перевода и наиболее теряющее при этом произведение русской литературы.

Одновременно роман был итогом всего предшествующего пушкинского пути: «Кавказский пленник» и романтические элегии подготовили тип героя, «Руслан и Людмила» — контрастность и иронию стиля, дружеские послания — интимность авторского тона, «Таврида» — специфическую строфу, без которой онегинское повествование немыслимо.

И все же как в мировом контексте, так и в перспективе собственного творческого пути Пушкина «Евгений Онегин» был не только продолжением, но и преодолением предшествующего опыта.

Поэтическое слово романа одновременно обыденно и неожиданно. Обыденно, так как автор отказался от традиционных стилистических характеристик: «высокие» и «низкие» слова уравниваются как материал, которым повествователь пользуется как бы по прихоти художественного произвола, создающего принципиально новую эстетику. Оставляя за собой свободу выбора любого слова, автор позволяет читателю наслаждаться вариативностью речи, оценить высоту высокого и просторечность простого слова. Сужение сферы стилистического автоматизма расширяет область смысловой насыщенности.

Одновременно контрастное соположение слов, стихов, строф и глав, разрушение всей системы читательских ожиданий, инерции, воспитанной предшествующим художественным опытом, придает слову и тексту произведения краски первоизданности. Неслыханное дотоле

обилие цитат, реминисценций, намеков до предела активизирует культурную память читателя. Но на все это накладывается авторская ирония. Она обнажает условность любых литературных решений и призвана вырвать роман из сферы «литературности», включить его в контекст «жизни действительной». Все виды и формы литературности обнажены, открыто явлены читателю и иронически сопоставлены друг с другом, условность любого способа выражения насмешливо продемонстрирована автором. Но за разоблаченной фразеологией обнаруживается не релятивизм романтической иронии, а правда простой жизни и точного смысла.

Отсутствие в «Евгении Онегине» традиционных жанровых признаков: начала (ироническая экспозиция дана в конце седьмой главы), конца, традиционных признаков романного сюжета и привычных героев — было причиной того, что современная автору критика не разглядела в романе его новаторского содержания. Основой построения текста стал принцип неснятых и нерешенных противоречий. Уже в конце первой главы поэт, как бы опасаясь, что читатель не заметит противоречивости характеристик, парадоксально декларировал: «Пересмотрел все это строго; // Противоречий очень много, // Но их исправить не хочу» (курсив мой. — Ю. Л.). Противоречие как принцип построения «пестрых глав» автор положил в основу художественной идеи романа. Принцип совмещения противоречий формирует новый метод: литературу, противопоставленную «литературности» и способную вместить противоречивую реальность жизни.

На уровне характеров это дало включение основных персонажей в контрастные пары, причем антитезы Онегин — Ленский, Онегин — Татьяна, Онегин — Заречский, Онегин — автор и другие дают разные и порой трудно совместимые облики заглавного героя. Более того, Онегин разных глав (а иногда и одной главы, например первой — до и после XLV строфы) предстает перед нами в разном освещении и в сопровождении противоположных

авторских оценок. Да и сама авторская оценка дается как целый хор корректирующих друг друга, а иногда взаимоотрицающих голосов. Гибкая структура онегинской строфы позволяет такое разнообразие интонаций, что в конце концов позиция автора раскрывается не какой-либо одной сентенцией, а всей системой пересечения смысловых напряжений. Так, например, категорическое, данное от лица повествователя, чей голос слит с голосом Татьяны, «начинающей понимать» загадку Онегина, осуждение героя («подражанье, ничтожный призрак», «чужих причуд истолкованье...») в седьмой главе почти дословно повторено в восьмой, но уже от лица «самолюбивой ничтожности», «благоразумных людей» и опровергнуто всем тоном авторского повествования. Но, давая новую оценку героя, Пушкин не снимает (и не отменяет) и старой. Он предпочитает сохранить и столкнуть обе (как, например, и в характеристике Татьяны: «русская душою», «она по-русски плохо знала... и изъяснялась с трудом // На языке своем родном»).

Построение текста на пересечении многообразных точек зрения легло в основу пушкинской «поэзии действительности», что было принципиально новым этапом по сравнению с романтическим слиянием точек зрения автора и повествователя в едином лирическом «я».

За таким построением текста лежало представление о принципиальной несовместимости жизни в литературу, о неисчерпаемости возможностей и бесконечной вариативности действительности. Поэтому автор, выведя в своем романе решающие типы русской жизни: «русского европейца», человека ума и культуры и одновременно денди, томимого пустотой жизни, и русскую женщину, связавшую народность чувств и этических принципов с европейским образованием, и прозаичность светского существования с одухотворенностью всего строя жизни, — не дал сюжету однозначного развития.

Пушкин оборвал роман, «не договорив» сюжета. Он не хотел неисчерпаемость жизни сводить к завершено-

сти литературного текста. Выносить приговор противоречило его поэтике. Но в «Евгении Онегине» он создал не только роман, но и формулу русского романа. Эта формула легла в основу всей последующей традиции русского реализма. Скрытые в ней возможности изучали и развивали и Тургенев, и Гончаров, и Толстой, и Достоевский.

«Евгений Онегин» задал тип «русского романа», в котором отношения героя и героини одновременно становятся моделью основных исторических и национальных коллизий русского общества XIX в. При этом героиня как бы воплощает в себе вечные или, по крайней мере, долговременные ценности: моральные устои, национальные и религиозные традиции, героическое самопожертвование и вечную способность любви и верности, а в герое отображены черты исторически конкретного момента, переживаемого русским обществом. И все это не превращает роман в историю конфликта двух условно-обобщенных фигур. Этот конфликт проступает в бытовом, наполненном чертами живой реальности повествовании. В образе Татьяны «глубинное» (нравственное, национальное) просвечивает сквозь поверхностный пласт личности (провинциальная барышня, светская дама). Сложность же характера Онегина заключается в том, что он в центральных и заключительных главах предстает перед нами и как герой последекабристской эпохи («все ставки жизни проиграл»), и одновременно как историческое лицо, еще далеко не исчерпавшее своих возможностей: он еще может трансформироваться и в Рудина, и в Бельтова, и в Раскольникова, и в Ставрогина, и в Чичикова, и в Обломова. Характерно, что при появлении каждого из этих типов менялось для читателей лицо Евгения Онегина. Ни один другой русский роман не проявил такой способности меняться в прочтениях новых поколений, т. е. оставаться современным.

Проблема народности включала для Пушкина в середине 1820-х годов два аспекта. Один касался отраже-

ния в литературе народной психики и народных этических представлений, другой — роли народа в истории. Первый повлиял на концепцию «Евгения Онегина», второй выразился в «Борисе Годунове» (1825, опубл. 1831).

Стремление к объективности, нараставшее в творчестве Пушкина, также могло реализовываться двояко: в игре «чужим словом», как в «Евгении Онегине», и в переходе к драматической форме. Оба пути вызревали уже в «Руслане и Людмиле» и «южных поэмах». Предпослав отдельному изданию первой главы «Евгения Онегина» поэтический диалог «Разговор книгопродавца с поэтом», Пушкин подчеркнул принципиальное единство этих путей.

Пушкин задумал «Бориса Годунова» в качестве историко-политической трагедии. Как историческая драма «Борис Годунов» противостоял романтической традиции с ее героями — рупорами авторских идей и аллюзиями на современность; как политическая трагедия он обращен был к современным вопросам: роли народа в истории и природы тиранической власти. «Шекспиризм» «Бориса Годунова», о котором сам Пушкин охотно говорил, напоминал «шекспиризм» Стендаля: он заключал в себе противостояние театру классицизма и — объективно — романтической драме. Если в «Евгении Онегине» стройная композиция проступала сквозь «собрание пестрых глав», то здесь она маскировалась собранием пестрых сцен. Это живое разнообразие сталкивающихся характеров и колоритных исторических эпизодов не имело орнаментального характера, присущего «историзму» романтиков. Пушкин порвал с поэтикой «тезиса», при которой автор клал в основу доказанную и законченную мысль, которую надо было лишь украсить «эпизодами». С «Бориса Годунова» и «Цыган» начинается новая поэтика: автор как бы ставит эксперимент, исход которого не предрешен. Смысл произведения — в глубине постановки вопроса, а не в однозначности ответа. Позже, в сибирской ссылке, Михаил Лунин записал афоризм:

«Одни сочинения сообщают мысли, другие заставляют мыслить». Сознательно или бессознательно, он обобщал пушкинский опыт. Предшествующая литература «сообщала мысли». С Пушкина «заставлять мыслить» сделалось как бы неотъемлемой сущностью искусства.

В «Борисе Годунове» переплетаются две трагедии: трагедия власти и трагедия народа. Имея перед глазами одиннадцать томов «Истории» Карамзина, Пушкин мог избрать и другой сюжет, если бы его целью было декларативное осуждение деспотизма, как этого требовал от него Рылеев в письме от 5—7 января 1825 г. Современники были потрясены неслыханной смелостью, с которой Карамзин изобразил деспотизм Грозного, и именно здесь, полагал Рылеев, Пушкину следует искать тему. Пушкин избрал Бориса Годунова — правителя, стремившегося снискать народную любовь и не чуждого государственной мудрости. Именно такой царь позволял выявить не эксцессы патологической личности, а закономерность трагедии власти, чуждой народу. Борис лелеет прогрессивные планы и хочет народу добра. Но для реализации своих намерений ему нужна власть. А власть дается лишь ценой преступления, ступени трона всегда в крови. Борис надеется, что употребленная во благо власть испробит этот шаг, но безошибочное этическое чувство народа заставляет его отвернуться от «царя Ирода». Покинутый народом, Борис, вопреки всем благим намерениям, неизбежно делается тираном. Венец его политического опыта — цинический урок: «Милости не чувствует народ: // Твори добро — не скажет он спасибо; // Грабь и казни — тебе не будет хуже». Деградация власти, покинутой народом, чуждой ему, — не случай, а закономерность («государь досужною порою // Доносчиков допрашивает сам»). Добрые намерения — преступление — потеря народного доверия — тирания — гибель. Таков закономерный трагический путь отчужденной от народа власти.

Но и путь народа трагичен. В изображении народа Пушкин чужд и просветительского оптимизма, и романтических жалоб на чернь. Он смотрит «взором Шекспира». Народ присутствует на сцене в течение всей трагедии. Более того, именно он играет решающую роль в исторических конфликтах.

Однако и позиция народа противоречива: обладая безошибочным нравственным чутьем (выразителями его в трагедии являются юродивый и Пимен-летописец), он политически наивен и беспомощен, легко передоверяет инициативу боярам («то ведают бояре // Не нам чета...»). Встречая избрание Бориса со смесью доверия и равнодушия, народ отворачивается, узнав в нем «царя Ирода». Но противопоставить власти он может лишь идеал гонимого сироты. Именно слабость Самозванца оборачивается его силой, так как привлекает к нему симпатии народа. Негодование против преступной власти перерождается в бунт во имя Самозванца (тема эта в дальнейшем приведет Пушкина к Пугачеву). Поэт смело вводит в действие восставший народ и дает ему голос — Мужика на амвоне. Народное восстание победило. Но Пушкин не заканчивает этим своей трагедии. Самозванец вошел в кремль, но, для того чтобы взойти на трон, он должен еще совершить убийство. Роли переменялись: сын Бориса Феодор, который в предыдущей сцене был «Борисов щенок» и как царь вызывал ненависть народа, теперь «гонимый младенец», кровь которого с почти ритуальной фатальностью должен пролить подымающийся по ступеням трона Самозванец. Жертва принесена, и народ с ужасом замечает, что на престол он возвел не обиженного сироту, а убийцу сироты, нового царя Ирода. Финальная ремарка: «Народ безмолвствует» — символизирует и нравственный суд над новым царем, и будущую обреченность еще одного представителя преступной власти, и бессилие народа вырваться из этого круга.

«Борис Годунов» завершает трудные раздумья Пушкина, которые овладели им в Одессе в 1823 г. и касались

перспектив политической борьбы в России, безнародной революционности декабристов и трагической судьбы «мирных народов». Сама история перевернула страницу: произошло восстание декабристов.

Реакция Пушкина на события на Сенатской площади и на то, что последовало за ними, была двойственной. С одной стороны, остро вспыхнуло чувство солидарности с «братьями, друзьями, товарищами». На задний план отступили сомнения и тактические разногласия, мучившие поэта с 1823 г., критика Рылеева как поэта или Кюхельбекера как пропагандиста оды. Чувство общности идеалов продиктовало «Послание в Сибирь», «Арион», обусловило устойчивость декабристской темы в позднем творчестве Пушкина. С другой стороны, не менее настойчивым было требование извлечь исторические уроки из поражения декабристов. В феврале 1826 г. Пушкин писал Дельвигу: «Не будем ни суеверны, ни односторонни — как фр[анцузские] трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира». «Взгляд Шекспира» — взгляд исторический и объективный. Пушкин стремится оценить события не с позиций романтического субъективизма, а в свете объективных закономерностей истории. Интерес к законам истории, историзм сделаются одной из доминирующих черт пушкинского реализма. Одновременно они повлияют и на эволюцию политических воззрений поэта. Стремление изучить прошлое России, чтобы проникнуть в ее будущие пути, и иллюзорная надежда найти в Николае I нового Петра I продиктуют «Стансы» (1826) и определяют место темы Петра в дальнейшем творчестве поэта. Нарастающее разочарование в Николае I выразится, наконец, в дневнике 1834 г. записью: «В нем много от прапорщика и немножко от Петра Великого».

Плодом первого этапа пушкинского историзма явилась «Полтава» (1829). Сюжет позволил столкнуть драматический любовный конфликт и одно из решающих событий в истории России. Не только сюжетно, но и стилистически поэма построена на переплетении и контра-

сте лирико-романтической и ориентированной на поэтику XVIII в. одической струй. Для Пушкина это было принципиально важно, так как символизировало столкновение эгоистической личности с исторической закономерностью. Современники не поняли пушкинского замысла и упрекали поэму в отсутствии единства.

Конфликт романтического эгоизма, воплощенного в образе Мазепы (ассоциативно связанном с одноименными героями Байрона и Рылеева), и законов истории, «России молодой», персонифицированной в лице Петра, безоговорочно решен в пользу последнего. Более того, в исторической перспективе не сила страстей и даже не величие личности, а слитность с историческими законами сохраняет имя человека в народной памяти: «Прошло сто лет — и что ж осталось // От сильных гордых сих мужей, // Столь полных волею страстей?» «Забыт Мазепа с давних пор». «Но дочь преступница... преданье // Об ней молчит». «В гражданстве северной державы, // В ее воинственной судьбе, // Лишь ты воздвиг, герой Полтавы, // Огромный памятник себе».

Торжество эпико-одической стихии над лирической придает и Истории, и ее воплощению — образу Петра — характер героический и поэтический. Общая структура поэмы включает, однако, еще два элемента, вносящих в этот образ художественные коррективы. Поэма снабжена сухим документальным комментарием — рядом с голосом исторической поэзии звучит голос исторической прозы. А посвящение, с трагической силой говорящее об утаенной любви и превращающее этот уже ставший банальным романтический миф в страстную исповедь автора, звучит как оправдание романтизма, утверждение права человеческого сердца любить и страдать, не справляясь с историческими законами. Современники не поняли, почему Пушкин соединил эпический сюжет из истории Северной войны с романтически-любовной историей дочери Кочубея. Для Пушкина это имело принципиальный характер: лирическое повествование вносило

ноту трагизма в рассказ о торжестве исторических законов. В «Полтаве» потенциально был заключен уже путь, который потом приведет к «Медному всаднику».

Хотя в «Полтаве» верховное право Истории было торжественно провозглашено, в глубинах творческого сознания Пушкина уже зрели гуманистические коррективы этой идеи. Еще в 1826 г. в черновиках шестой главы «Евгения Онегина» мелькнула формула: «Герой, будь прежде человек». А в 1830 г. она уже обрела законченность и афористичность формулировки: «Оставь герою сердце! Что же // Он будет без него? Тиран...» («Герой»). В дальнейшем конфликт «бессердечной» истории и истории как прогресса гуманности совместится с конфликтом «человек — история» (и шире: «человек — стихия»), что придаст самому вопросу многоплановую глубину.

В конце 1820-х годов отчетливо обозначился переход Пушкина к новому этапу реализма. Одним из существенных признаков его явился возрастающий интерес к прозе. Проза и поэзия требуют принципиально различного художественного слова. Поэтическое слово — слово с установкой на особое, вне искусства невозможное его употребление. Новаторство Карамзина-прозаика состояло в том, что он начал употреблять в прозе поэтическое слово, этим ценностно «возвышая» прозу до поэзии. После него понятие «художественной прозы» отождествлялось с прозой поэтической, пользующейся непрозаической значимостью слова. Обращение Пушкина к прозе связано было с реабилитацией прозаического слова как элемента искусства. Сначала эта реабилитация произошла в сфере прозы. А затем «простое», «голое» прозаическое слово отождествилось с самим понятием художественной речи и было перенесено в поэзию. Это был следующий шаг от перенасыщенного смыслом слова «Евгения Онегина». В более широком эстетическом плане об этом писал Белинский: «Мы под «стихами» разумеем здесь не одни размеренные и заостренные рифмою строчки: стихи бывают и в прозе, так же, как и проза

бывает в стихах. Так, например, «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» Пушкина — настоящие стихи; «Онегин», «Цыганы», «Полтава», «Борис Годунов» — уже переход к прозе, а такие поэмы, как «Сальери и Моцарт», «Скупой рыцарь», «Русалка», «Галуб», «Каменный гость» — уже чистая, беспримесная проза, где уже совсем нет стихов, хоть эти поэмы писаны и стихами».

Время с начала сентября до конца ноября 1830 г. Пушкин провел в Болдине. Здесь помимо двух последних глав «Евгения Онегина» он написал «Повести Белкина», «маленькие трагедии» («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы»), «Домик в Коломне», «Историю села Горюхина», «Сказку о попе и о работнике его Балде» и «Сказку о медведихе», ряд стихотворений, критических статей, писем... Период этот вошел в историю русской литературы под названием Болдинской осени. Здесь новые принципы пушкинского реализма получили полное раскрытие.

При всем разнообразии тем и жанров, произведения болдинского периода отличаются единством: поисками нового построения характера человека, нового прозаического слова. Завершение «Евгения Онегина» символизирует окончание предшествующего этапа творчества, «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» — начало нового. Онегинский опыт не был напрасным: от него осталась игра «чужим словом», многоликость повествователя, глубокая ирония стиля. Но, переведенные в прозу, растворенные в простоте и точности повествовательного слога, эти качества давали художественной речи совершенно новый облик. Еще в 1822 г. Пушкин писал: «Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе? — Ответ: Карамзина». Новый период русской прозы должен был «свести счеты» с предшествующим: Пушкин собрал в «Повестях Белкина» как бы сюжетную квинтэссенцию прозы карамзинского периода и, пересказав ее средствами своего нового слога, отделил психологическую

правду от литературной условности. Он дал образец того, как серьезно и точно литература может говорить о жизни и иронически-литературно повествовать о литературе.

Наиболее полным выражением реализма болдинского периода явились так называемые «маленькие трагедии». В этом отношении они подводят итог всему творческому развитию поэта с момента разрыва его с романтизмом. Стремление к исторической, национальной и культурной конкретности образов, представление о связи характера человека со средой и эпохой позволили ему достигнуть психологической верности характеров. На это указывал еще Достоевский в речи о Пушкине, говоря, что, «обращаясь к чужим народностям, европейские поэты чаще всего перевоплощали их в свою же национальность и понимали по-своему. Даже у Шекспира его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане. Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность». Достоевский видел в этом проявление «всемирной отзывчивости»; современники, а за ними и ряд исследователей говорили о «протеизме» таланта Пушкина. Г. А. Гуковский увидел в этом черту пушкинского реализма, основанного, по его мнению, на детерминировании характеров окружающей их средой. Исходя из этой концепции, исследователь вскрыл в «маленьких трагедиях» исторические конфликты между характерами людей различных эпох (рыцарский и денежный век в «Скупом рыцаре», классицизм и романтизм в «Моцарте и Сальери», Ренессанс и средние века в «Каменном госте» и Ренессанс и пуританизм в «Пире во время чумы»). Хотя подобная интерпретация наиболее глубока из всего сказанного до сих пор об этих пьесах и во многом справедлива, она невольно заставляет считать, что всю моральную ответственность за творимое зло Пушкин переносит на среду, освобождая отдельную личность, как несвободную в своих поступках, от нравственной ответствен-

ности: «Барон и Сальери... не осуждены и не прославлены, но сформировавшие их исторические системы Пушкин осуждает» (Г. А. Гуковский). Между тем гуманистический дух пушкинского историзма покоился на иных основаниях. Один «ужасный век» сменяется другим, но человек может или застыть в своем веке, полностью раствориться в среде, утратив и свободу суждений и действий, и моральную ответственность за поступки, или же встать выше «железного века», прославить, вопреки ему, свободу и быть свободным. Свобода — закон жизни, растворение в любой безличности и несвободе — окаменение и смерть.

Столкновение любых форм окостенения (от камней памятника Командора до догматизма Сальери) с жизнью несет смерть, но вызов, отчаянный и безнадежный, который жизнь бросает чуме, могильным монументам, мертвящей зависти, всегда поэтичен. Зависимость от внешней среды — это лишь обязательный низший уровень человеческой личности, борьба со средой за духовную свободу и отказ принимать ее бесчеловечность за норму — удел высокой личности. Поэтому, например, ограничение характера пушкинского Моцарта историческими рамками романтизма выглядит натяжкой. Но если ядро цикла («Моцарт и Сальери» и «Каменный гость») дает столкновение жизни, бьющей через край, с жизнью окаменевшей и превратившейся в смерть, то обрамление построено несколько иначе. В «Скупом рыцаре» и Барон и Альбер — люди определенных эпох, Барон не лишен адского величия, Альбер — рыцарских добродетелей, но оба они растворены каждый в своей эпохе и оба жестоки, как их среда («ужасный век, ужасные сердца»). В «Пире во время чумы» и Председатель, и Священник — оба в трагическом положении: они оба враги и жертвы чумы и оба выше автоматического следования обстоятельствам. Председатель борется с чумой погружением в безудержную свободу, а Священник — призывом к нравственной ответственности. Но свобода и ответст-

венность — две нераздельные стороны единого, и «Пир во время чумы» — единственная из пьес цикла, где борьба враждующих героев заканчивается не гибелью одного из них, а нравственным их примирением.

Итак, зависимость от среды — лишь одна сторона бытия пушкинских героев. Другая — это стремление «подняться над жизнью позорной» (Пастернак). Свойственная лучшим из героев Пушкина, эта черта в высшей мере присуща и самому поэту. Особенно это проявилось в 1830-е годы, когда и жизнь, и творчество Пушкина вступили в новый — последний — этап и когда трагическая борьба за независимость сделалась столь важной в жизни поэта, а все более глубокое понимание свободы — главным направлением его размышлений.

Общественная обстановка 1830-х годов характеризовалась растущим напряжением. Победа общеевропейской реакции, начавшаяся разгромом испанской революции 1820 г. и завершившаяся пушечными залпами на Сенатской площади, оказалась недолговечной. В 1830 г. Европа вступила в новую фазу революций, под ударами которых порядок, установленный Венским конгрессом, разлетелся в прах. Одновременно по России прокатилась волна народных беспорядков, напомнивших о том, какой непрочной и зыбкой была почва крепостничества. В этих условиях исторические размышления Пушкина приобретали особенно напряженный характер. Стремясь разглядеть в прошлом те исторические силы, которым предстоит сыграть решающую роль в будущем, Пушкин видел три таинственных образа, загадочное поведение которых могло определить грядущую судьбу России: самодержавную власть, высшие возможности которой казались воплощенными в Петре, просвещенное дворянство, размышляя о котором надо было решить, исчерпало ли оно свои исторические возможности на Сенатской площади или способно заполнить еще одну страницу в истории России, и народ, образ которого все больше

принимал черты Пугачева. Так завязался узел основных тем творчества 1830-х годов.

Самодержавная власть в ее высших возможностях мыслилась Пушкиным как сила реформаторская и европеизирующая, но деспотическая. Готовность ее беспощадно ломать сложившиеся формы жизни придавала ей в глазах Пушкина черты, роднящие ее с революционностью. Сказав великому князю Михаилу Павловичу: «Все Романовы революционеры и уравнители», Пушкин выразил свое глубокое убеждение. Сила эта творческая и разрушительная одновременно, в зависимости от того, куда она направлена. Воплощая разумную волю, она одновременно представляет собой и бесконтрольное насилие. Размышления о конструктивной роли этой силы в грядущей истории России связывались с надеждами на то, что удастся «поднять» реальных носителей самодержавия до идеального эталона Петра Великого. Это та мерка, которой измеряются достоинства и недостатки власти.

Однако этот «эталон» демонстрировал неустраняемые нравственные пороки даже лучших образцов деспотической государственности. Если одни указы Петра «суть плоды ума обширного», то другие «нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом» (курс. Пушкина). Таким образом, если определенные пороки правящей власти коренятся в ее неспособности возвыситься до своего идеала, то другие присущи этому идеалу как таковому. Основной состоит в том, что, лишённая поддержки народа, самодержавная власть висит в пустоте и вынуждена укреплять себя чиновниками-иностранцами, аппаратом доносчиков, тайной канцелярией. Преступление коренится в самой ее природе, и поэтому она фатально чужда этическому чувству народа. Хотя в царствование Бориса Годунова «правительство впереди народа», Годунов для последнего «царь Ирод»; «народ почитал Петра антихристом». Отсюда сочетание воли и

бессилия, безграничной власти и порой ничтожных результатов.

Дворянство в целом, и особенно лучшая часть его — образованное дворянство, воспринималось Пушкиным прежде всего как сила, противостоящая самодержавию. Многовековое противостояние власти выработало в нем чувство человеческого достоинства, а непрерывное разорение сблизило с народом. Таким образом, в России возник класс людей, образованием сближенных с Европой, традицией — с русской деревней, материальным положением — с «третьим сословием» и унаследовавших от предков вековое сопротивление власти и чувство собственного достоинства. Эта среда закономерно порождает бунтарские настроения, в частности декабризм. Родовое дворянство противостоит, по мнению Пушкина, русской аристократии, которая вся составлена по прихоти деспотизма из безродных выскочек и вместе с бюрократией представляет собой опору власти. В черновой заметке он писал: «Освобождение Европы придет из России, т. к. только здесь абсолютно не существует аристократических предрассудков». Ср. запись в дневнике 1834 г.: «...что же значит наше старинное дворянство с именными, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью против аристократии... Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто был на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько ж их будет при новом возмущении? Не знаю, а кажется, много».

Уже в одной из заключительных сцен «Бориса Годунова» Пушкин показал народный бунт. Народные волнения 1830 г. поставили тему восстания в повестку дня. Она впервые появляется в «Истории села Горюхина» и уже не сходит со страниц пушкинских произведений.

В целом получается парадоксальная картина: «Петр I — Робеспьер и Наполеон в одном лице (воплощенная революция)», дворянство — «страшная стихия мятежей», народ — бунтарь. А между тем силы эти или враж-

дебны друг другу, или идут различными путями, к разным целям. Именно соотношение действующих в России социальных сил становится объектом изучения Пушкина и как художника, и во все возрастающей степени как историка.

В начале 1830-х годов Пушкин склонен был считать старинное дворянство, уже утратившее свои сословные привилегии и имущество, естественным союзником народа. Так родился замысел «Дубровского». Переворот 1762 г., с которого Пушкин ведет отсчет окончательного падения старинного дворянства («Попали в честь тогда Орловы, // А дед мой в крепость...»), — время разорения и отставки отца Дубровского (как позже и отца Гринева), в то время как «Троекуров, родственник княгини Дашковой, пошел в гору». Пути расходятся: Троекуров, опираясь на власть чиновников, становится самодержцем в миниатюре, а сын Дубровского — вождем крестьянского восстания. Однако реальность такого сюжета вызывала у Пушкина сомнения: 6 февраля 1833 г. он дописал XIX главу «Дубровского» (на которой работа остановилась), а 7 февраля обратился за разрешением ознакомиться с архивными документами по делу Пугачева. Необходимо было проверить свои идеи на реальном историческом материале.

31 января 1833 г. Пушкин начал «Капитанскую дочку» (опубл. 1836). Первоначальный замысел развивался в русле сюжета «Дубровского»: в центре сюжета должна была быть судьба дворянина Шванвича, врага Орловых, перешедшего на сторону Пугачева. Однако документальный материал разрушил эту схему. 2 ноября 1833 г. Пушкин окончил «Историю Пугачева». В предназначенных для Николая I «Замечаниях о бунте» Пушкин дал исключительно четкий социологический анализ восстания: «Весь черный народ был за Пугачева... Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком

противуположны». Когда 19 октября 1836 г. Пушкин поставил точку на рукописи «Капитанской дочки», он уже не думал о крестьянском восстании под руководством дворянина. Шванвич был превращен в предателя Швабрина, а центральным персонажем сделался верный долгу и присяге и одновременно гуманный человек «жесточкого века», странный приятель вождя крестьянского бунта Гринев.

Изучая движение Пугачева по подлинным документам и собирая в заволжских степях и Приуралье народные толки, Пушкин пришел к новым выводам. Прежде всего он убедился, что, самозванец для дворянско-правительственного лагеря, Пугачев был для народа законной властью. Пушкин записал речи пугачевцев солдатам: «Долго ли вам, дуракам, служить женщине — пора одуматься и служить государю». Д. Пянова, крестьянина, на свадьбе которого «гулял» Пугачев, Пушкин попросил рассказать о Пугачеве. «Он для тебя Пугачев, отвечал мне сердито старик, а для меня он был великий государь Петр Федорович».

«Противуположность выгод» — непримиримость наиболее глубоких интересов дворянства и крестьян — делает конфликт между ними фатально неразрешимым, ибо каждая сторона отстаивает коренные и со своей точки зрения

самые справедливые свои права. Только способность возвыситься над ними может решить противоречие между добротой отдельных участников событий и жестокостью социального конфликта. Добрый капитан Миронов приказывает пытать, чтобы заставить заговорить пленного башкирца, у которого вырезан язык (этот же башкирец позже вешает капитана Миронова), а казаки, подталкивая Гринева в петлю, повторяют «не бось, не бось», «может быть, и вправду желая меня ободрить». Но жестокая логика борьбы может отступать перед душевной широтой, гуманностью и поэзией, поскольку исторические закономерности проявляются через лю-

дей, а людям свойственна спасительная непоследовательность. Когда Белобородов обвиняет Гринева в шпионаже в пользу «оренбургских командиров» и предлагает прибегнуть к пытке, Гринева не может не признать, что логика его «показалась мне довольно убедительною». Но Пугачев руководствуется не только логикой ума, но и «логикой сердца»: «Казнить так казнить, жаловать так жаловать: таков мой обычай». Это та же способность к спасительной непоследовательности, благодаря которой Петр «виноватому вину // Отпуская, веселится», а Дук прощает сурового законника и преступника Анджело («...и Дук его простил»). В конечном счете это приводит к итоговой строке: «И милость к падшим призывал».

Художественный метод, к которому все чаще прибегает Пушкин в 1830-е годы: рассказ от чужого лица, повествовательная манера и образ мыслей которого не равны авторским, хотя и растворены в стихии авторской речи, — позволял автору избежать дидактизма. Чехов писал Суворину: «Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос, но... все вопросы поставлены в них правильно». Это подлинно пушкинский подход.

Эволюция, параллельная движению от «Дубровского» к «Капитанской дочке», привела Пушкина от замысла поэмы о Езерском, петербургском потомке старинного рода, к «Медному всаднику» (1833; опубл. посмертно — 1837).

Идейно-философские и художественные искания Пушкина 1830-х годов вылились в систему образов, повторяющихся и устойчивых в своей сути и одновременно подвижных и вариативных. Речь идет не об однолинейных аллегориях, а о гибких, многозначных образах символического характера, смысл которых варьируется от сочетаний и переакцентировок. Чехов писал, что то, что

в сфере искусства «нет вопросов, а сплошную одни только ответы, может утверждать только тот, кто никогда не писал и не имел дела с образами». Пушкинский реализм 1830-х годов сочетает, с одной стороны, постановку наиболее глубоких вопросов, а с другой — показ возможности неоднозначных ответов на них. Произведение его заключает не ответ, а поиски ответов, многообразие которых отражает неисчерпаемое многообразие жизни. Созданная им в этот период система образов представляла собой гибкий инструмент художественного поиска, поскольку была суггестивна, давая возможность ставить вопросы в самом обобщенном плане, и одновременно высказана на языке образов, позволявших широкое варьирование логических интерпретаций.

Сквозь все произведения Пушкина этих лет проходят, во-первых, разнообразные образы бушующих стихий: метели («Бесы», «Метель», «Капитанская дочка»), пожара («Дубровский»), наводнения («Медный всадник»), чумной эпидемии («Пир во время чумы»), извержения вулкана («Везувий зев открыл...» — одно из стихотворений 1834 г.); во-вторых, группа образов, связанных со статуями, столпами, памятниками, «кумирами»; в-третьих, образы человека, людей, живых существ, жертв или борцов — «народ, гонимый страхом» или гордо протестующий человек.

Первым компонентом образной структуры могло быть все, что в сознании поэта в какой-то момент могло ассоциироваться со стихийным катастрофическим взрывом. Второй — отличается от него различительным признаком «рукотворности», принадлежности к миру цивилизации в антитезе «сознательное — бессознательное». Третий противостоит первому как личное безличному и второму как человеческое над- или бесчеловечному. Остальные признаки могут разными способами перераспределяться в зависимости от конкретной исторической и сюжетной интерпретации целостной системы.

Истолкование каждой из образных групп зависит от формулы отношения ее с другими двумя. Первой приписываются признаки стихийного движения, размаха, неукротимости, силы и одновременно разрушительности, иррациональности и неуправляемости; второй — воли, разума, рациональности, созидательности и вместе с тем жестокой неуклонности, «каменности». Образ «кумира», памятника неизменно вызывает представление о направленной, цивилизаторской («культурной», а не стихийной) силе, рукотворной и имеющей человекоподобный облик, но внутренне мертвой. Человекоподобие статуи лишь подчеркивает ее отличие от живого, трепетного человеческого существа. В антитезе третьей группе первые две обнаруживают величие (каждая в своем роде) и бесчеловечность.

Они таят для человека смертельную угрозу. Бесмысленная гибель от разбушевавшейся стихии или смерть, обусловленная каким-то бесчеловечным замыслом сверхчеловеческой воли, — разница для жертвы невелика. Но человек в этом конфликте может выступать не только жертвой, но и героем, возвышаясь до величия тех сил, которые ему противостоят.

Возможность автора встать на точку зрения любой из этих сил, соответственно изменяя конкретную смысловую ее интерпретацию, демонстрируется тем, что каждая из них для Пушкина не лишена своей поэзии. Ему понятна и поэтичность разбушевавшейся стихии: «Есть упоение в бою, // И бездны мрачной на краю, // И в разъяренном океане, // Средь грозных волн и бурной тьмы, // И в аравийском урагане, // И в дуновении Чумы». Даже чума предстает хранительницей грозной поэзии! Особой, но бесспорной поэзией овевая и дух Разума, и бесчеловечной Воли не только в своей зиждательной силе (начало «Медного всадника»), но и в губительной непреклонности («Ужасен он в окрестной мгле! // Какая дума на челе! // Какая сила в нем сокрыта!»). Даже физическая мощь и пространственная протяженность имеют свою

поэзию. Поэзия третьей группы образов дает широкую гамму оттенков от идеала частной жизни частного человека до гордой независимости и величия личности. Этой поэзией напоен так называемый «каменноостровский цикл» — заключительный цикл пушкинской лирики, не случайно увенчанный «Памятником» — торжеством творческой личности, вознесшейся «главою непокорной» выше памятника из камня и металла.

Образы стихии могут ассоциироваться и с природно-космическими силами, и со взрывами народного гнева, и с иррациональными силами в жизни и истории («Пиковая дама», «Золотой петушок»). Статуя — камень, бронза — прежде всего «кумир», земной бог, воплощение власти, но она же, сливаясь с образом Города, может концентрировать в себе идеи цивилизации, прогресса, даже исторического Гения. Бегущий народ ассоциируется с понятием жертвы и беззащитности. Но здесь же — все, что отмечено «самостоянием человека» и «наукой первой» — «чтить самого себя».

Испытание на человечность является в конечном счете решающим для оценки участников конфликта. Здесь обнаруживается разница между безусловной бесчеловечностью природных или потусторонних стихий и потенциальной человечностью стихии народного мятежа (Архип, Пугачев). Исторические и государственные начала второй группы могут также реализовываться в бесчеловечной абстрактной разумности и в человечности человеческой непоследовательности («Пир Петра Великого»). Наконец, и образы третьей группы не всегда реализуют семантику униженности и обреченности. Они могут, противостоя абстрактной Воле, возвыситься до бунта (Евгений) или, не признавая иррациональной разрушительности стихий, героически противопоставить ей волю и творческую энергию Человека (Вальсингам) и бескомпромиссность нравственной стойкости (Священник).

Картина усложняется наличием образов, входящих в несколько основных образных полей. Таковы образы

Дома и Кладбища. Дом — сфера жизни, естественное пространство Личности. Но он может двоиться в образах «домишки ветхого» и дворца. Оклеенная золотыми обоями изба Пугачева парадоксально соединяет эти два его облика. «Кладбище родовое» — «животворящая святыня», естественно связанная с Домом, и место, где уродливо сконцентрированы жалкие статуи — «дешевого резца нелепые затеи». Пугачев в «Капитанской дочке» и Петр в «Пире Петра Великого» неожиданно демонстрируют спасительное проникновение человечности в чуждые ей образные группы.

Создаваемые в этом смысловом поле сюжеты состоят в нарушении стабильного соотношения образов: стихия вырывается из плена, статуи приходят в движение, униженный вступает в борьбу, неподвижное начинает двигаться, движущееся камнеет. Однако если движение входит в сущность и стихии и человека и воспринимается как возврат их к естественному состоянию, то противоестественное движение камня и металла (пассивное: «кумиры падают» — или активное в «Каменном госте», «Медном всаднике» или «Золотом петушке») производит зловещее впечатление. Это связано с тем, что за всеми столкновениями и сюжетными конфликтами этих образов для Пушкина 1830-х годов стоит еще более глубокое философское противопоставление Жизни и Смерти. Все динамическое, меняющееся, способное «мыслить и страдать», принадлежит Жизни, все неподвижное, застывшее — Смерти. И человеческая и космическая жизнь — постоянное рождение, оживление, одухотворение или окаменение, застывание, механическое мертвое движение, безумное повторение одного и того же цикла.

Творческий мир Пушкина един в своем удивительном разнообразии. При всем богатстве тем и жанров (в последнем отношении творчество Пушкина энциклопедично — охватывает все жанры современной ему литературы) центральным стержнем его всегда остается ли-

рика. И если в последние периоды уделяемое ей относительное количество строк сокращается, то тем заметнее повышается ее идейно-философская значимость. Так, несколько стихотворений «каменноостровского цикла» по праву считаются вершиной и поэтическим завещанием Пушкина.

Переход Пушкина к реализму отразился в лирике, как и в других жанрах. Романтизм создал общий для всей европейской поэзии канонический образ лирического повествователя. Противоречие между устойчивостью этого образа и причудливым варьированием его интерпретаций в связи с личностью, судьбой и темпераментом того или иного поэта создавало многочисленные контрастные художественные возможности. Новый этап пушкинской лирики начинается с расширения национально-культурных обликов повествователя: интерес к поэзии и фольклору разных народов и эпох приводит к практически безграничному расширению точек зрения лирики, что еще современники определили как «протеизм» Пушкина. Такое построение лирического образа, смыкаясь с идейными поисками в области историзма и народности, получало в лирике и специфический смысл. Лирика разрабатывает те же проблемы, что и остальное творчество поэта, но разрабатывает их в особых формах. Лирическая поэзия, с одной стороны, предельно конкретна, биографична, связана со случайностями изменчивых жизненных обстоятельств, а с другой — предельно обобщена, философична, просматривает сквозь пестроту событий, вызывавших то или иное стихотворение, самую глубину жизни.

В основе всей зрелой лирики Пушкина лежит конфликт жизни и смерти, тайна смысла бытия. Этот взгляд, брошенный в глубину, не снимает остроты злободневных переживаний, не уменьшает их масштабов, а придает им смысл («смысла я в тебе ищу» становится как бы эпиграфом пушкинского отношения к жизни).

Жизнь, в сознании Пушкина, имеет своими признаками разнообразие, полноту, движение, веселье; смерть — однообразие, ущербность, неподвижность, скуку. Жизнь стремится расширяться, заполняя все новые и новые пространства, смерть — схватить и унести к себе, замкнуть, спрятать: «Смерть... Свою добычу захватила» («Какая ночь! Мороз трескучий...»). В «Послании к Дельвигу» череп выносят из склепа, и поэт советует превратить его «в увеселительную чашу» или сделать собеседником поэтических раздумий о тайне жизни: «О жизни мертвых проповедник, // Вином ли полный иль пустой, // Для мудреца, как собеседник, //

Он стоит головы живой». В этом контексте этническое, историческое и культурное разнообразие лирических повествователей, непредсказуемость лица, от имени которого заговорит поэт, становятся проявлением полноты и разнообразия жизни. Поэзия и жизнь — как бы два названия одной сущности.

Жизнь в лирике Пушкина всегда причастность, смерть — выделенность. Причастность чувству другого человека, дружбе, любви, включенность в толпу, поэзию, пейзаж, природу, историю, культуру. Смерть — уход в одиночество, вниз, «в холодные подземные жилища» («когда сойду в подвал мой тайный»). Образным выражением причастности в лирике Пушкина будет круг (друзей), пир («содвинем бокалы!») или цепь, связующая поколения, «отеческие гробы» и «младую жизнь». Любовь и радость получают в этом контексте глубокий смысл приобщения к сверхличностной жизни. Это придает стихотворениям «на случай», альбомным мадригалам и другим, казалось бы, «незначительным» мелким стихотворениям глубокий смысл.

Борьба жизни и смерти отражается в образах движения, застывания, в конфликте текучего и неподвижного. Одновременно возникают противоположные образы: мертвого движения («топот бледного коня») и устойчивости жизни («нет, весь я не умру»). Образы эти могут

варьироваться в сложных переплетениях смыслов. Так, могила («отеческие гробы», «гробовой вход»), включенная в непрерывность жизненного, исторического круговорота, воспринимается как образ жизни; творческая мысль подвижна и жизненна — «слова, слова, слова» («Из Пиндемонти») государственной бюрократии мертвы. Пушкина привлекают трагические конфликты проникновения смерти в пространство жизни и героические попытки силой любви, творчества, страсти отвоевать у смерти ее жертву («Заклинание», «Как счастлив я, когда могу покинуть...»). Это вызывает интерес к пограничной сфере, где любовь и смерть переплетаются. Давнее для Пушкина отождествление любви и свободы приводит к включению свободы — неволи и всего подчиненного этому образу семантического поля в смысловое пространство жизни — смерти.

Тема жизни и смерти вызывает вне их лежащую, но неразрывно с ними связанную тему бессмертия. Жизнь противостоит бессмертию как включенное во время вневременному, смерть — как небытие бытию. Смерть — отсутствие существования, бессмертие — вечное бытие. Бессмертие, заключающее в себе внутренний конфликт, имеет противоречивые признаки яркости, гениальности личного существования, расцвета личности и связанной с этим «науки первой» — «читать самого себя» и растворения личного бытия в «равнодушной природе», в бессмертии народной исторической жизни, искусстве и памяти поколений.

Насколько тесно связана лирика с другими жанрами, видно на примере «Памятника». Обилие связей с непосредственными жизненными впечатлениями и глубоко усвоенной литературной традицией организуется уже рассмотренной нами эпической схемой: народ — кумиры — личность. Здесь нерукотворный памятник поэта возносится выше александрийского столпа («кумиры падают» «с шатнувшихся колонн»), а народ и личность выступают как союзники («не зарастет народная тропа»,

«долго буду... любезен я народу») — ситуация, совпадающая с замыслом «Сцен из рыцарских времен». Но одновременно, на еще более глубоком уровне, просматривается конфликт бессмертия, которым награждается труд гения, вошедший в народную память, и смерти, воплощенной в каменном «кумире».

Здесь выразился основной пафос поэзии Пушкина — устремленность к жизни.

Имя Пушкина рано сделалось известным европейскому читателю: в 1823 г. вышли две антологии русской поэзии К. фон дер Борга (Рига и Дерпт) на немецком языке и Дюпре де Сен-Мора в Париже на французском (в двух типографских вариантах). Обе антологии давали лестные оценки таланту молодого поэта и знакомили читателей с отрывками из «Руслана и Людмилы». Однако прижизненные переводы были немногочисленны и не отличались высоким качеством. На немецкий язык, кроме фон дер Борга, Пушкина переводил А. Вульферт в немецком «Санкт-Петербургском журнале» (1824—1826), опубликовав «Кавказского пленника», отрывок из «Руслана и Людмилы» и «Бахчисарайский фонтан». В 1831 г. К. фон Кнорринг перевел «Бориса Годунова». Наиболее удачными прижизненными переводами на немецкий язык следует считать опыты Каролины Яниш-Павловой.

На французский кроме Дюпре де Сен-Мора Пушкина переводили малодаровитые поэты, в основном служебно связанные с Россией, например Ж. Шопен и Лаво. Переводы их выходили в России и во Франции остались незамеченными. Этого нельзя сказать про переводы пушкинской прозы П. Мериме. Не будучи всегда точными, они вводили Пушкина в мир «высокой» литературы. Хотя, как указано М. П. Алексеевым, первое упоминание имени Пушкина на английском языке относится к 1821 г., количество английских прижизненных переводов было невелико и роль их незначительна.

Мировое признание к Пушкину пришло позднее, когда зарубежные читатели познакомились с рожденной

им великой литературой — литературой Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, Чехова...

В свое время Достоевский в связи с выходом «Анны Карениной», когда Гончаров сказал ему, что с этим произведением русская литература может показать Европе свое самобытное лицо, отвечал на страницах «Дневника писателя»: «Мы, конечно, могли бы указать Европе прямо на источник, то есть на самого Пушкина, как на самое яркое, твердое и неоспоримое доказательство самостоятельности русского гения».

В этом разгадка все увеличивающегося числа переводов Пушкина на языки мира, растущего интереса к его творчеству.

Глава 8

ПОЭЗИЯ ПУШКИНСКОГО КРУГА

(В. Э. Вацуро)

На протяжении нескольких лет в русской поэзии определяется новое поколение, вырастающее на литературных достижениях Батюшкова и Жуковского, но уже далеко не тождественное им.

Жуковский и Батюшков открыли в поэзии эмоциональное содержание слова. Поэтическое словоупотребление разнилось с прозаическим; нормой поэтического языка становится метафоричность. В контексте поэтической строки слово начинает приобретать новые оттенки значений, не улавливаемые обычным толковым словарем; эти дополнительные оттенки могли даже вступать в противоречие с формально-логическим, понятийным содержанием слова в обиходной речи и даже языке художественной прозы. Притом речь идет не о метафоре XVIII в., привычной искусственному уху почитателей по-

эзии: появляется нечто новое. Когда Державин писал о водопаде «алмазна сыплется гора», то смелость здесь заключалась в выборе члена сравнения, а не в его внутренней структуре: неожиданно сопоставление водопада с горой, а не описание горы, состоящей из алмазов и обрушивающейся. Каждый ряд понятий предстает здесь как внутренне однородный, логически выдержанный. Жуковский смешал обе сферы. В его метафорах родство со сравнением почти не ощущается. «Прохладная тишина» неосознаваема логически; однородность понятий устанавливается по эмоциональной окраске, поверх логического значения слов. Этот принцип метафоризации был величайшим завоеванием поэзии, расширившим сферу поэтических значений. Он не был изобретением одного Жуковского: он опирался на литературную реформу карамзинистов. Когда Батюшков писал «все сладкую задумчивость питало», он прибегал к тому же по существу метафорическому эпитету, но уже канонизированному литературным употреблением в прозе и поэзии и потому слабо ощутимому. Метафоры Батюшкова, вообще довольно редкие, были приняты спокойно; следующий шаг, сделанный Жуковским, вызвал критическую бурю. Она была тем сильнее, что поэтическая система Жуковского, как казалось, посягала и на твердые нормы грамматики; он писал «минута ему повелитель», нарушая привычные формы уподобления главных членов (или приложений) в роде («минута-повелительница»). Наконец, он сделал попытку ввести в поэзию простонародную речь, — но об этом несколько далее. Все эти отклонения от привычных поэтических норм были восприняты литературными «староверами» как аномалия; последователи Жуковского (и заодно — Батюшкова) были иронически объединены в «новую школу поэтов».¹

Ядро этой группы — лицейские друзья Пушкина Дельвиг и Кюхельбекер; к ним примыкают Баратынский и Плетнев. Пушкин венчает эту плеяду, хотя занимает в ней особое место — как в силу своей мощной поэтиче-

ской индивидуальности, так и по скорости и диапазону поэтического развития: его средой были не только Лицей и «Арзамас», но и литературно-театральные кружки типа «Зеленой лампы». Кроме того, он общается с петербургскими литераторами только до мая 1820 г. и не успевает принять непосредственное участие в последующей литературно-общественной борьбе.

Тем не менее в 1817—1819 г. Пушкин, Баратынский, Дельвиг, Кюхельбекер осознают себя как некую единую группу, связанную общностью литературного воспитания, учителей, бытовых и дружеских уз. Эта общность обособляет их от других стихийно складывающихся групп. Она не означает тождества взглядов и позиций, но облегчает коммуникацию и формирует некий единый фронт в полемических столкновениях. При всех последующих разногласиях поэтов это ощущение «своей группы» будет оставаться. В интересующий же нас период оно закрепляется в целой серии дружеских посланий членов кружка. Еще в 1815 г. Дельвиг приветствовал восходящую звезду Пушкина посланием «Пушкину» («Кто, как лебедь цветущей Авзонии»); в печать проникают послания Баратынского к Дельвигу, несколько посланий и посвящений Кюхельбекера Дельвигу и т. д. Присяжным автором посланий к друзьям считался Плетнев, писавший Дельвигу, Пушкину, Баратынскому, Вяземскому, Жуковскому и др.

По большей части послания эти были стилизованы в античном духе, — и здесь сразу сказывалась ориентация на эпикурейскую батюшковскую традицию. Беспечный гедонист, ищущий духовной свободы в дружбе, любви, вине и поэтической праздности, стал лирическим героем молодых поэтов; условные наименования друг друга «Горацием», «питомцем Феба» стали отличительными чертами их посланий; стилизованность иногда еще подчеркивалась воспроизведением античной метрики. С другой стороны, в стилизованной форме представляли поэтические автобиографии с конкретно узнаваемыми

реалиями; в стихах звучали подлинные имена. Читательское и литературное сознание, не привыкшее к этой форме преобразования быта, отождествляло авторов и адресатов с лирическим героем, подлинные биографии — с поэтическими. В дальнейшем на этом отождествлении будут строиться полемические выпады противников «новой школы».

В посланиях кружка уже обозначался в опосредованной форме и один из принципов романтической поэзии — культ поэтического творчества и поэтической индивидуальности. Это было свойственно уже лирике Жуковского и Батюшкова; молодые поэты и здесь продолжали их традиции. «Гений» противопоставляется у них «толпе»; однако тип «гения» лишен канонических черт: ему не противопоказано приобщение к жизни во всей ее чувственной прелести. Это было новостью и «вольностью».

Античный гедонизм Батюшкова получает в стихах молодых поэтов дальнейшее развитие. Он достигает степеней языческого упоения жизнью. Отсюда — характерный мотив «пира» с «античными» атрибутами: в венках из роз, со стуком сдвигаемых чаш, с юными подругами-гетерами. Мы находим эти сцены во многих стихах Дельвига («К Евгению», 1819; «Евгению», 1820; «Дифирамб», 1821), Баратынского и др. «Пир» Баратынского, получившие широкую известность, были как бы завершением этой традиции. Молодые поэты подхватывают и «батьюшковскую» трактовку смерти — юный герой уходит в Элизиум с пира, в благоухании венков и в окружении «веселых, добрых» теней наполняет бокалы тенью Аи. Это вступление в литературу в условном облике античных вакхантов в известной мере напоминало декларации «бурных гениев» в Германии. Едва ли не от Шиллера и раннего Гете идет и представление об античности как о веке радости, полноты жизненных сил. От Клопштока, Шиллера, Гете приходят и образцы античной метрики, которые мы находим у Дельвига, Кюхельбекера, Плетне-

ва. Такая трактовка классической древности уже значительно удаляется от традиций русского XVIII века — она окрашена в преромантические (а для русской литературы — романтические) тона.

Античные мотивы проникают и в элегию — один из основных жанров русской лирической поэзии 1810—1820-х гг., которому поэты «новой школы» отдали обильную дань. Они культивируют любовную (или «унылую») элегию, образцы которой дали широко популярные в России Парни, Мильвуа и позднее Ламартин. В русской сентиментальной и преромантической литературе была распространена и иная разновидность этого жанра, получившая значительно меньшее развитие у поэтов «новой школы»: так называемая «кладбищенская элегия» типа «Сельского кладбища» Грея — Жуковского, где лирический герой среди руин или надгробий предавался размышлению о быстротекущем и все уносящем времени. Почти не находим мы у молодых поэтов пушкинского круга и «оссианических» мотивов, также широко распространенных у Батюшкова, Жуковского, юного Пушкина; только в «финских» элегиях Баратынского на короткий срок возрождается эта тема. Элегики 1820-х гг. предпочитают жанр «унылой элегии» — медитации от лица лирического героя, не локализованного в пространстве и времени, но ощущаемого как современный. Нередко это предсмертный монолог, иногда вставленный в обрамление, т. е. снабженный экспозицией и концовкой. Содержание его составляет так называемая «элегическая ситуация» — воспоминание об ушедших радостях, прощание с молодостью или жизнью, сожаление об исчезнувшей любви; нередок и руссоистский мотив бегства в природу от порочного и докучного общества. В существе своем монолог этот статичен; внешнего действия элегия лишена. Статичность увеличивается и дескриптивными элементами — например, лирическим пейзажем, который иногда служит целям контраста: так, пробуждение весны в природе вызывает воспоминание об увядании

чувств и молодости героев («весны жизни»). Однако основной причиной статичности традиционной элегии было единство эмоционального тона: чувство героя не развивалось и не анализировалось, оно демонстрировалось читателю как качественно однородное и взятое в одной точке своей эволюции.

Соединение элегии с античными мотивами было художественным экспериментом, несколько расширившим ее диапазон. Прежде всего, она как бы проецировалась на свои классические образцы — Тибулла, Проперция, Горация; далее, в нее входили уже знакомые нам мотивы гедонистического отношения к смерти и черты сложившегося облика «вакхического» героя (элегии 1819—1822 гг.: «Когда, душа, просилась ты...» (1821—1822) Дельвига; «Весна» (1820), «Уныние» (1821), «Дельвигу» (1821) Баратынского; «Мечта» (1819), «Ночь» (начало 1820-х гг.), «Седой волос» (начало 1820-х гг.) Кюхельбекера и др.). Однако молодые поэты этим не ограничиваются. Они меняют внешние признаки жанра, сокращая элегию в объеме и разрабатывая элегическую ситуацию в разнообразных «малых жанрах» — «романсе», небольшом стихотворении с неопределенными жанровыми признаками. Этот процесс деформации особенно показателен у Баратынского — наиболее ярко выраженного «элегика» во всей группе. Баратынский конкретизирует элегию, создавая промежуточные жанры между элегией и дружеским посланием и сокращая дистанцию между традиционно элегической формулой и автобиографической реалией. Таков цикл его «финских» элегий, где совершенно иначе, чем ранее, воспринимается фигура «изгнанника» в чуждой стране; изгнанник этот приближен к реальному автору, а элегический пейзаж получает конкретные признаки суровой финской природы («Финляндия», 1820; «Послание к барону Дельвигу», 1820). Но в еще большей степени новаторство молодых элегиков 1820-х гг. заключалось в психологизации жанра.

Психологизация начиналась со стилистической системы. «Новая школа» обращается к метафорическому психологизму Жуковского. Она широко использует не только эмоционально-психологический эпитет, но и психологический символ. Таково «Видение» Дельвига (1819—1820) или особенно «Видение» В. Туманского (1822), где воспоминание о близких символизируется в явлении поэту их крылатых душ. Все это — не мистика, а поэтическая образность; мистическим тенденциям Жуковского и Дельвига, и Туманский были чужды. Еще в большей мере влияние Жуковского испытывает Кюхельбекер. В 1820 г. Пушкин в «Руслане и Людмиле» окончательно закрепляет в русской поэзии эту систему метафорического поэтического языка.

Главное же открытие «новой школы» в области элегии — открытие, принадлежащее преимущественно Баратынскому, — заключалось в аналитическом расчленении лирической эмоции. Этот новый тип элегии укрепляется на протяжении 1820-х гг.

Элегия Баратынского уже далеко отходит от того жанра, который получил развитие в конце 1810-х гг., — от так называемой «медитативной элегии» Мильвуа и затем Ламартина. Связанный с преромантической традицией жанр в эпоху романтизма обогащается новыми чертами: он приобретает внутреннюю конфликтность и лирический сюжет, разрушающий изнутри традиционную элегическую ситуацию.

Менялся и самый характер эмоции лирического героя — она становилась напряженной; на место «уныния» приходила «страсть». Еще в 1818 г. в элегии «Мечтателю» Пушкин почувствовал внутреннюю фальшь в психологии элегического героя и почти демонстративно противопоставил типу сентиментального вздыхателя, лелеющего свои горести, страстного любовника, «сохнувшего в бешенстве бесплодного желанья». Пушкин ориентировался при этом на совершенно определенные образцы элегического творчества, которые стояли несколько

особняком в момент своего появления и приобрели новую актуальность в период кризиса «унылой элегии».

Образцы эти были созданы Денисом Васильевичем Давыдовым в 1814—1817 гг.

Начав писать еще в первые годы XIX в., Давыдов уже тогда определяется как поэт дружеского военного кружка, отчасти развивая ту линию «домашней» полупрофессиональной поэзии, которая была представлена его старшими товарищами и сослуживцами — Мариным, Аргамаковым и другими. Уже в его ранние стихи входит грубоватое просторечие, элементы пародии и сатиры, приобретающие иной раз даже антиправительственную окраску: его басни 1803 г. «Река и зеркало», «Голова и ноги» и, по-видимому, принадлежащая ему басня «Орлица, Турухтан и Тетерев» (1804) были в это время заметным явлением вольной поэзии и даже испортили ему успешно начавшуюся военную карьеру. Однако в отличие, например, от Марина ранний Давыдов уже принадлежит новой поэтической формации; он в гораздо большей степени открыт сентиментальным и романтическим веяниям и гораздо «профессиональнее» кружковых поэтов. Его учителя — Парни и анакреонтики, русские и французские; через десять лет он демонстративно определит свою поэтическую ориентацию, войдя в «Арзамас». Особый, индивидуальный характер его поэзии заключается именно в сочетании традиционной анакреонтики с домашней поэзией кружка, в профессионализации этой последней — или, если угодно, в снижении, «одомашнивании» и бытовой конкретизации первой. Его героем становится «гусар гусаров» Бурцов — хорошо известный тогда кутила и бретер; предметный мир его стихов — это мир пуншевых стаканов, гусарской амуниции, неприятельской обстановки походного бивака. В сущности его поэтическая работа идет в том же направлении, что и у Батюшкова, — и при всей внешней непохожести оба поэта внутренне близки друг другу: недаром же Давыдов в 1815 г. прямо перелагает «Мои пенаты» на

язык своей поэзии («Другу-повесе»). Разница заключается в тех внешних признаках, которыми наделен лирический герой. В отличие от батюшковского «ленивого мудреца» он ищет свободы от условностей общества не в скромном домике на лоне природы, а в дружеской пирушке или в сражении, которое составляет и его ремесло, и его искусство, — однако, как и у Батюшкова, он обретает здесь мир естественных чувств и страстей и демонстративно противопоставляет его «неестественному», сковывающему и фальшивому «свету». На этом контрасте строятся многие стихи Давыдова, и часто намеренная «грубость» его стихов имеет именно этот смысл:

Так мне ли ударять в разлаженные струны
И петь любовь, луну, кусты душистых роз?
Пусть загремят войны перуны,
Я в этой песне виртуоз!
(«В альбом», 1811)²

Между тем Давыдов «пел» и любовь, и луну, и розы — и это очень характерно. В его военной поэзии была своя мера автобиографичности, как и у Батюшкова, но если Батюшков подчеркивал постоянно, что реальная биография его не тождественна поэтической, то Давыдов сознательно строил свою биографию в соответствии с тем обликом «казака-партизана», умеющего сражаться, любить и кутить с друзьями, но презирающего парады и паркеты, какой он сам же создавал в поэзии. Недаром злые языки уверяли, что Давыдов «не столько вырубил, сколько выписал» свою славу.

Тот же тип лирического героя является и в элегиях Давыдова. «Гусарские песни» заслонили собою его любовную лирику, и у самого Давыдова мы найдем иной раз легкое пренебрежение к элегической ипостаси своего творчества, — между тем это несправедливо.

Цикл из 9 элегий 1814—1817 гг. (не говоря уже о поздней лирике, где есть подлинные шедевры) резко вы-

деляется среди «унылой элегии» 1810—1820-х гг. своим динамическим характером. Ни у кого, кроме Давыдова, элегия не строится по нормам ораторско-декламационного стиля — для него это характерно:

Возьмите меч — я недостойн брани!
Сорвите лавр с чела — он страстью помрачен!
(«Элегия I», 1814; с. 91)

Эмоциональное содержание давыдовской элегии — именно страсть, ревность, не «охлаждение», не медитация. Пушкинское «бешенство желанья» — прямая реминисценция из давыдовской VIII элегии (1817):

Но ты вошла... и дрожь любви,
И смерть, и жизнь, и бешенство желанья
Бегут по вспыхнувшей крови,
И разрывается дыханье!
(с. 104)

Элегии Давыдова не попали в свое время на магистральную линию развития русской поэзии, — они были не ко времени в период господства медитаций. Однако их поэтический опыт был учтен — Пушкиным, Языковым, поэзией 1830-х гг.

1820 год в некоторых отношениях оказался переломным для русской поэзии. На протяжении нескольких месяцев определяется литературное и даже политическое размежевание литературных групп.

В марте этого года В. Н. Каразин, общественный деятель и экономист, член «Вольного общества любителей российской словесности» («соревнователи») выступает с проектом реформ. Он ополчается против новых течений в поэзии в защиту общественно значительной литературы, воспитывающей верноподданных граждан и независимой от иностранных образцов. Молодая поэзия, с его точки зрения, не только не удовлетворяет этим

требованиям, но и несет с собой опасные либеральные идеи.

Устами Каразина говорил литературный и общественный консерватизм, который обнаружился в полной мере, когда определились партии его сторонников и противников. К первым принадлежало основное ядро «Общества любителей словесности, наук и художеств» и сотрудников его журнала «Благонамеренный» (1818—1826); ко вторым — либеральная часть старших литераторов (Греч, Ф. Глинка, Гнедич) и молодые поэты, активные сотрудники «Соревнователя просвещения и благотворения». Противники одержали победу: Каразин был исключен из числа «соревнователей». Он успел, однако, обратить внимание министра внутренних дел графа В. П. Кочубея на вольнодумные стихи «новаторов», прежде всего Пушкина, — и это сыграло свою роль, ускорив ссылку Пушкина на юг. 6 мая 1820 г. он покидает столицу.

Почти одновременно уезжает за границу Кюхельбекер. С начала года в Петербурге не было и Баратынского: он служит в Финляндии рядовым — следствие его юношеского проступка, лишившего его права служить иначе.

Накануне отъезда, 22 марта 1820 г., на собрании общества «соревнователей» Кюхельбекер читает стихотворение «Поэты», которое наряду с «Поэтом» Дельвига (1820) явилось своего рода общественно-эстетической декларацией, послужившей Каразину в качестве примера поэтического «либерализма». В нем утверждался культ поэта-избранника, отвергнутого «толпой» и гонимого, который, однако, выполняет свою историческую миссию, возвещая божественные истины. В условиях 1820 года все это наполнялось совершенно конкретным политическим смыслом. Позиция группы оборачивалась неожиданно общественно-активной стороной.³ Она прямо соотносилась с теми тенденциями, которые уже вызре-

вали в среде «соревнователей» и выражением которых стала известная речь Гнедича 13 июня 1821 г.

Гнедич, избранный председателем «Общества» в результате победы «левого крыла», произнес слово об общественном назначении поэта. Утверждая независимость и «самодержавие» поэта, несущего людям «божественный» глагол, он видел его задачу в том, чтобы сражаться с «пороком могущим» и воспламенять любовь к человечеству. Эти идеи, в полной мере соответствовавшие программным установкам Союза Благоденствия, не были для Гнедича чем-то новым: еще в 1816 г. в поэме «Рождение Гомера» он создал образ безродного слепца, силою внутреннего зрения познавшего божество; с этих пор Гомер

Стал другом мудрецов, сопутником царей;
Наставники людей в нем ищут просвещенья,
Герои — образца, поэты — вдохновенья...⁴

Архаик по литературным убеждениям, субъективно противостоявший новым, романтическим веяниям, Гнедич в это время включается своим творчеством в общеромантическое движение и оказывается на гребне поднимающейся волны общественных настроений. Он переводит гимн восставших греков К. Ригаса и «простонародные песни» повстанцев-клефтов, сыгравшие важную роль в формировании декабристской фольклористики. Его тяготение к «простонародной» поэзии, сказавшееся и в переводах, и в оригинальных опытах «русской идиллии» («Рыбаки», 1821), вполне соответствовало декабристской ориентации на самобытную народную культуру. Он стремится воздействовать на поэтов-современников и своим личным влиянием и авторитетом, призывая Баратынского обратиться к сатирическим обличениям, а Дельвига — писать в жанре национальной «народной элегии». Сам он уже более десятка лет самоотверженно трудился над переводом «Илиады», не стяжав себе никаких жизненных благ. Таким образом, не только его

творчество, но и самая биография накладывалась на идеальный тип поэта и создавала предпосылки для символического расширения. Нет ничего удивительного, что в поэзии гражданского романтизма начинает складываться поэтическая легенда о Гнедиче; Гнедичу адресуются послания как «поэту-учителю»; с общественными декларациями обращаются к нему Рылеев, Баратынский, Плетнев, даже Воейков. Мотивы «Рождения Гомера» подхватываются и декабристской литературой: мы найдем непосредственное отражение их у Катенина («Ахилл и Омир», 1828).

Вообще поэт-учитель становится излюбленным адресатом посланий; в качестве образца избирается Державин («Век Елисаветы и Екатерины» В. Туманского, 1823), даже Богданович (послание «Богдановичу» Баратынского, 1824). Выступления Дельвига и Кюхельбекера в 1820 г. стояли у истоков темы «поэта», одной из центральных для русского романтизма вплоть до начала 1840-х гг. Появление общественных тем в «новой школе поэтов» не было, конечно, случайным явлением. Оно отнюдь не противоречило содержанию их раннего анакреонтического творчества; более того, заложенная в нем идея внутренней свободы поэта и самоценности поэтического труда прямо подготавливала этот следующий шаг. Недаром А. Е. Измайлов нападал на «сладолюбивые, вакхические и даже либеральные» стихи «баловней-поэтов», ощущая здесь внутреннюю связь. С другой стороны, движение к гражданской поэзии должно было неизбежно сопровождаться и эволюцией поэтических форм и жанров с частичным отказом от ранее принятых позиций.

Эволюция эта шла с большой быстротой. В том же 1820 г. начинает разворачиваться критический поход так называемого «михайловского общества» против поэтической системы Жуковского. «Германский» стиль Жуковского отрицается в самых основах; критик и фольклорист кн. Н. А. Цертелев и будущий теоретик гражданского ро-

мантизма О. М. Сомов подвергают разбору и осуждению «темноту» стиля, усложненность метафор, «незначительность» содержания, — наконец, самую ориентацию Жуковского на немецкую романтическую поэзию. Это наступление на Жуковского своеобразно отразилось в конце года в серии критических разборов, посвященных «Руслану и Людмиле» Пушкина, где как бы совместились обвинения в «германском» метафорическом стиле, в «сладоэрастии» и в допущении «простонародных» сцен.

Поэтому, когда в 1821—1823 гг. творчество воспитавшейся на достижениях Жуковского «новой школы» поэтов становится постоянным объектом нападений из майловской группы, это было закономерным выражением оформившейся и уже проверенной нескольких полемических столкновениях общественно-эстетической позиции. В основе ее лежали нормативные поэтики, унаследованные от XVIII в. и закреплявшие в стихах жанровую иерархию и рационалистическую структуру поэтического понятия и поэтического слова. Противники Жуковского не принадлежали к «архаистам» в обычном понимании — они равным образом отвергали «Беседу» и, например, младоархаистические опыты Катенина. Однако «антиромантиками» они были. Настаивая на логической точности и определенности поэтического слова, они защищали традиционную просветительскую эстетику, к этому времени уже значительно устаревшую.

В 1820—1823 гг. к числу защитников «новой школы» принадлежат А. Бестужев и Кюхельбекер. В 1824—1825 гг. в их программных критических статьях (обзоры Бестужева в «Полярной звезде», статья Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последние десятилетия») объявляется война элегии — основному жанру школы. Оба критика нападают на «мечтательность», абстрактность и стереотипность современной поэзии и на ее уныло-элегический характер; оба требуют возвращения к самобытным истокам народной

национальной литературы. Бывший элегик Кюхельбекер, на первый взгляд, совершил ренегатство, уйдя в лагерь «Благонамеренного», однако это было вовсе не так. Его статья вызывает в стане его бывших друзей не столько полемику, сколько интерес; здесь уже шла переоценка ценностей. Пушкин в Михайловском пишет эпиграмму на элегиков («Соловей и кукушка», 1825); Баратынский еще ранее выступает против них же (и в том числе против себя самого) в послании к Богдановичу.

Сложность заключалась прежде всего в том, что ни «новая школа», ни ее противники не были однородными группами и разногласия их в каждом отдельном случае имели особый и конкретный смысл. Когда Сомов и Цертелев обвиняли последователей Жуковского в «германизме» и метафоричности стиля, они опирались на традицию поэтического рационализма XVIII в.; когда об этом начинали говорить Кюхельбекер — ученик Жуковского или А. Бестужев, они возражали против мистических устремлений Жуковского. Почти то же самое говорил и Баратынский, нападая на «унылых элегиков»:

Жуковский виноват: он первый между нами
Вошел в содружество с германскими певцами
И стал передавать, забывши божий страх,
Жизнехуленья их в пленительных стихах.
(«Богдановичу», 1824)⁵

С другой стороны, требуя «высокой», общественно значительной поэзии в противовес интимной и любовной, критика отнюдь не всегда руководствовалась критерием «гражданственности» в его декабристском понимании. «Высокой» поэзии требовали и Цертелев, крайне консервативный в своих общественных взглядах, и Измайлов, нападавший вместе с тем на «либерализм» «вакхических поэтов», и декабрист Кюхельбекер. Именно поэтому кризис элегии в начале 1820-х гг. не был победой «архаистов», но осознавался как закономерный и естественный процесс эволюции самой «новой школой».

Выступления Дельвига и Кюхельбекера в 1820 г. со стихами о значении поэта и поэзии были не результатом воздействия извне, но внутренне подготовленным поворотом к гражданским темам.

Этот процесс насыщения поэзии общественным содержанием сказывается в видоизменении как поэтической тематики, так и поэтических форм.

В элегии меняется не только эмоциональное содержание, о чем речь шла выше, но и самый тип лирического героя. У Рылеева это прямо «поэт-гражданин», обуреваемый стремлением «к благу общему людей». Элегия Рылеева декларативна; ее рациональная, идейная информативность выше, нежели эмоциональная, «поэтическая». Иное дело — новая элегия Пушкина, начавшаяся «изгнанническим» стихотворением «Погасло дневное светило» (1820), где раскрылся перед читателем субъективный мир добровольного (или вынужденного) беглеца, отрясшего прах порочного общества. Этот герой был русским вариантом «Чайльд-Гарольда»; байроновский же герой, накладываясь на личность своего творца, воспринимается в это время как бунтарь против общественных условий; он проходит по поэзии под знаком политического вольномыслия.

Еще более непосредственно с «духом времени» оказывается связанной историческая элегия. То, что намечалось, например, в подражательных элегиях Плетнева, — воспоминание об исторических и литературных деятелях («Миних», 1821; «Гробница Державина», 1819) — разворачивается Рылеевым в обширный цикл исторических стихотворений, по мере своей эволюции все более теряющих генетическую связь с элегией и получивших название «дум»; в них все более усиливается эпическое, «балладное» начало и вторгаются новые элементы, вплоть до трагического монолога.

Старые жанры переживают как будто второе рождение. Просветительские, рационалистические корни русского «гражданского романтизма» сказываются в обнов-

лении уже уходящих жанровых форм. В начале 1820-х гг. становятся обычны дидактическое послание и дидактическая сатира.

Поэзия П. А. Вяземского (1792—1878) была едва ли не самым ярким примером проникновения гражданских мотивов в традиционные жанры «легкой поэзии». Как поэт Вяземский сложился задолго до появления «новой школы»; когда Кюхельбекер, Пушкин и Дельвиг были в Лицее, Вяземского уже признавали крупной литературной величиной. Он был тесно связан с просветительской, доромантической традицией и сохранил ей верность до конца жизни. Подобно Д. Давыдову, он был захвачен либеральными веяниями 1810-х гг. и в конце десятилетия близок к будущим декабристам. Вместе с тем он вовсе не исключительно гражданский поэт; он карамзинист, «арзамасец», постоянный литературный боец на форпостах группы, автор эпиграмм, сатир, пародий, критических статей, анакреонтических стихов и дружеских посланий. Вяземский пишет и элегии: его «Первый снег» (1819) и «Уныние» (1819) принадлежат к лучшим образцам элегической поэзии своего времени. Вяземский — поэт кружка; он впитал традицию бытовой, шуточной и сатирической поэзии, и эта связь с «домашней», деканонизирующей литературой во многом определила оригинальность его поэтической физиономии. Его элегии не похожи на «унылую элегию» тем, что элегическая тональность не переходит в эмоциональную однотонность; лирический герой то и дело «оживляется», то в упоении описывая русский зимний пейзаж, то увлекаясь смелой и неожиданной метафорой или уподоблением, принадлежащими совершенно иному, не элегическому, а скорее сатирическому жанру. «Неканоничность» поэтического языка Вяземского также идет отсюда: он свободно смешивает различные стилевые пласты и иной раз производит сложные операции с синтаксисом, добываясь впечатления выразительной неправильности бытовой речи. Вместе с тем в жанровом отношении Вяземский — тра-

диционалист в гораздо большей степени, нежели молодые поэты. К началу 1820-х гг. жанровая природа его стихов может быть определена почти безошибочно; другое дело, что его жанровая система принадлежит уже не XVIII веку, а началу XIX — «батушковское» шуточное (или серьезное) дружеское послание, басня (часто сатирическая), сатирический «ноэль» и т. д. К началу 1820-х гг. все это наполняется новым содержанием и несколько деформируется, но в поэзию Вяземского входит органично, ибо его стилистическая система уже освобождена от многих тематических и лексических запретов. В элегии «Уныние» (1819) мы находим стихи:

Болтливыя молвы не требуя похвал,
Я подвиг бытия означил тесным кругом;
Пред алтарем души в смиреньи клятву дал
Тирану быть врагом и жертве верным другом.⁶

Все это для элегии 1820-х гг. совершенно не характерно.

Преобразуется и послание. В предшествующее десятилетие жанр был канонизирован как «дружеское послание» с подчеркнута камерным колоритом, противопоставленное учительному посланию XVIII столетия. Вяземский сам вложил немало в создание этого канона. Сейчас в послании вновь выступают черты дидактико-моралистического «серьезного» жанра с элементами сатиры — в ее расширительном понимании (инвективарассуждение). В 1819 г. Вяземский пишет такое послание — «Сибирякову», где противопоставляет духовную свободу крепостного поэта жалкому раболепию «бар», кичащихся социальным превосходством. В политическом отношении Вяземский здесь довольно умерен, но обличительные интонации дают себя знать:

...Все так в благом придумано совете,
Чтоб был немногим рай, а многим ад на свете.
(с. 129)

Вяземский в это время — вовсе не единственный автор дидактических посланий. У Баратынского литературные декларации находят себе место в посланиях к Богдановичу (адресату, конечно, условному) и к Гнедичу, «который советовал сочинителю писать сатиры» (1823). В 1823 г. левое крыло общества «соревнователей» восторженно принимает отрывок из послания к Державину, написанного В. Туманским. Общее движение от «домашнего» послания к учительному, пожалуй, наиболее ясно видно на творчестве Плетнева. Захваченный в 1822—1823 гг. общим подъемом, он пишет два послания — к Жуковскому и Вяземскому — с прямыми призывами к общественно активной поэзии; он даже склонен осудить чисто литературную полемику во имя «обширнейшего поля» исправляющей нравы сатиры.

На короткое время наступает расцвет одической поэзии. В 1822 г. Плетнев в заседании «соревнователей» читает свой разбор творчества В. Петрова, считавшегося одним из образцов одического стиля XVIII столетия. Интерес к Петрову симптоматичен как раз для начала 1820-х гг., когда гражданская поэзия настоятельно требует «высоких», декламационно-ораторских форм. Возвращение к оде прокламирует Кюхельбекер в статье 1824 г. «О направлении нашей поэзии...». Пушкин, скептически принявший эти призывы, все же пишет оду, обращенную к Н. С. Мордвинову («Мордвинову», 1826), символу «вельможи-гражданина», на которого возлагали надежды декабристы; одновременно к Мордвинову обращается с одой Плетнев. Рылеев в 1823 г. создает оду «Гражданское мужество». В поэзии Вяземского эти тенденции проявились и раньше, и ярче: одический характер приобретает его «Негодование» (1820), одно из лучших и наиболее популярных политических стихотворений «декабристской периферии». Оно выдержано в тонах прямой инвективы, с архаизированным лексическим строем, носящим печать «высокого», с риторическими обращениями, синтак-

сическими периодами, эмфазой, и характерными для декабристской литературы «словами-сигналами»:

Он загорится, день, день торжества и казни,
День радостных надежд, день горестной боязни!
Раздастся песнь побед вам, истины жрецы,
Вам, други чести и свободы!
Вам плач надгробный! вам, отступники природы!
Вам, притеснители! вам, низкие льстецы!
(с. 140)

Революционные события на Западе и Востоке давали новые стимулы развитию этой поэзии. Борьба греков за независимость становится поэтической темой. В жанре героической оды и гимна написаны «К Ахатесу» (1821) и «К Румью!» (1821) Кюхельбекера, переведенный Гнедичем гимн Ригаса (1821), наконец, «Греция» (Подражание Ардану) О. Сомова (1819) — одно из лучших стихотворений в русской филэллинистической лирике 1820-х гг. Рост популярности Байрона — защитника и певца греческой свободы — во многом связан с русским филэллинизмом, который предопределил и новый поэтический облик Байрона: в восприятии сентименталистов это прежде всего певец любовных страданий; новое поколение создает героический образ, закрепленный Пушкиным: порождение духа «свободной стихии» моря («К морю», 1824).

Переводы из Байрона начинают накладываться на русскую поэтическую традицию. Его «еврейские мелодии» находили аналогии в русской псалмодической лирике — «переложениях псалмов», широко распространенных в XVIII в.; в 1810—1820-е гг. эти «переложения» приобретают определенно выраженный гражданский и даже политический характер. Яснее всего он сказался в творчестве Федора Николаевича Глинки, разрабатывавшего в русской поэзии как раз этот жанр. Глинка во многом опирался на поэтический стиль Державина и даже Ломоносова; однако «классический» литературный пса-

лом испытал у него сильное воздействие сентименталистской и романтической поэтики, в частности поэтики школы Жуковского. Возникло новообразование — «элегический псалом», где стиль «высокой поэзии» был осложнен вторжением интимно-лирической интонации. Это иногда приводило Глинку к поэтическому эклектизму, однако самый жанр был им утвержден. В его пределах Глинка разрабатывал довольно широкий круг декабристских гражданских тем — возмездия «нечестивым» властям, грядущего очищения мира, обличения социальных грехов; наконец, в тех же псалмах мы находим уже известный нам образ пророка-поэта.⁷

«Мелодии» Байрона, частью сами являвшиеся вариациями библейских псалмов, были близки как раз к «элегическому псалму» и вошли в русскую поэзию естественно и органично. Даже обращаясь непосредственно к библейскому тексту, русские поэты нередко вплетают в него байроновские мотивы. Едва ли не чаще всего перелагали 136-й псалом — «На реках вавилонских», соединяя его с тремя байроновскими «мелодиями»: «By the rivers of Babylon...» («На реках вавилонских...»), «By the waters of Babylon»

(«У вод вавилонских») и «Oh! weep for those...» («О, плачь о тех...»); поэтическая идея молчания поэзии во время торжества врагов оказывалась очень созвучной времени. Эти мотивы мы находим у Ф. Глинки, В. Григорьева, позднее — у Языкова и др. После поражения восстания 14 декабря они приобрели скорбно-элегический характер.

Нота трагизма и жертвенности, которая звучит в этих стихах уже накануне восстания, не случайна. Поражение европейских революций, распад Союза Благоденствия не прошли бесследно для общественного сознания. Резкое усиление трагической темы, нашедшее отражение в пушкинских стихах периода «кризиса 1822—1823 годов», в стихах многих декабристских поэтов (В. Ф. Раевский, даже Рылеев), ощущается и в стихах поэтов «декабрист-

ской периферии». Оно сказалось не только в псалмодической лирике, но и в оживлении оссианических мотивов — в стихах сурового и скорбного колорита, с lamentациями о павших героях и утраченной свободе, которую уже некому вернуть. Эти стихи также получают особое наполнение после 1825 года; но самые мотивы возникают раньше.

Все эти процессы, общие для литературы начала 1820-х гг., в значительной мере определили собою творчество одного из наиболее значительных поэтов пушкинской поры — Н. М. Языкова (1803—1846).⁸

Языков вступает в литературу в 1819 г. Воспитанный на Ломоносове и Державине, он усвоил их уроки, как и уроки школы Батюшкова и Жуковского. Его первые дружеские послания во многом зависят от этой последней — в своей шуточно-камерной тональности, в образе повествователя — беспечного поэта, «лентяя-мудреца», преданного жизненным радостям. Несколько позднее, в 1823—1824 гг., он станет вводить в стихи и «вакхический» анакреонтизм молодых поэтов. Подобно Д. Давыдову, он не чуждается сниженно-бытового образа автора, но это образ не гусара, а кутилы-студента (с 1823 г. Языков учится в Дерптском университете); он поэтизирует студенческую пирушку, застольное веселье, буршество; все это идет рядом с прославлением вдохновения и высокой поэзии. В его элегиях нередко сочетаются оба эти начала — и он вносит свой ощутимый вклад в дело разрушения традиционной элегической системы; однако в целом языковский «поэт» гораздо менее монистичная фигура, нежели «поэт» кружка Баратынского — Дельвига. В нем ясно выражена гражданская ипостась, идущая от декабристской поэзии; мы найдем у него и «слова-сигналы», и ораторскую эмоциональную напряженность (Гоголь писал, что Языков рожден «для дифирамба и гимна»), и обращение к теме героического прошлого народа. Тема барда-воина в поэзии 1820-х гг., пожалуй, наиболее ярко представлена стихами Языкова («Песнь

барда во время владычества татар в России», 1823; «Баян к русскому воину...», 1823; две «Песни баяна», 1823). Он пишет и прямые политические элегии («Элегия», 1824), но еще чаще политическая формула возникает у него в дружеском послании или высоком одическом периоде с нарастающей эмоцией, где она образует своего рода эмоционально-семантический центр. В этом было своеобразие Языкова по сравнению с политической поэзией 1820-х гг., которая уже начала вырабатывать свой канон: Языков богаче и разнообразнее в интонационном, ритмо-мелодическом, семантическом и эмоциональном отношении; его поэзия, сохраняя одическое «парение», уже далеко отошла от дидактического рационализма. Поэтическое слово у него также не сводимо к логически-рациональному понятию, хотя все же ближе к нему, нежели слово у Жуковского и даже поэтов «новой школы». Языков — поэт слова и периода. Он обнажает этимологические значения, создает смелые неологизмы, сталкивает стилистические пласты и меняет контексты. Он воздействует интонацией, вовлекающей читателя в мелодический и эмоциональный поток экзотическим звучанием аллитераций, намеренно «неточными» и в силу этого выразительными образами:

Море блеска, гул, удары,
И земля потрясена;
То стеклянная стена
О скалы раздроблена,
То бегут через крутояры
Многоводной Ниагары
Ширина и глубина!
(«Водопад», 1830)⁹

Все это станет типичным позднее, в поэзии 1830-х гг.; сейчас это обеспечивает Языкову совершенно особое место в литературном движении. Тем не менее его поэзия непосредственно подготовлена поэтической традицией 1820-х гг.; открытие Языкова заключалось в со-

вершенно особом сочетании тех элементов, которые уже определились в стихах его предшественников — хотя бы Д. Давыдова.

Связанный с поэзией декабризма, Языков испытал и «кризис 1823 года». Его политические элегии тронуты нотой социального пессимизма — в них проскальзывает мотив «спящей России», безмолвной и покорной самовластию. Все это — не случайность, а симптом дифференциации в гражданской поэзии 1820-х гг.

К середине десятилетия дифференциация приводит к брожению в обществе «соревнователей». Здесь малопомалу складываются литературные группы — не враждебные, однако конкурирующие. Декабристы-литераторы во главе с Рылеевым и Бестужевым концентрируют силы вокруг альманаха «Полярная звезда» (1823—1825); дельвиговский круг начинает издавать альманах «Северные цветы». Поэты и прозаики «декабристской периферии» сотрудничают в обоих изданиях; обособление кружков происходит медленно и постепенно.

Разгром восстания 14 декабря резко нарушает расстановку литературных сил. Бестужев, Рылеев, А. Одоевский, Ф. Глинка, Кюхельбекер и другие виднейшие поэты декабризма оказываются вырванными из литературной жизни: «Полярная звезда» перестает существовать. На протяжении 1826 г. прекращаются — по тем или иным причинам — еще несколько изданий, на страницах которых выступали поэты 1820-х гг. Почти не печатает стихов «Сын отечества»; заканчивают свое существование «Благонамеренный» (1826), «Новости литературы» (1826). Приходит к своему концу и «ученая республика» — «Вольное общество любителей российской словесности». Его орган «Соревнователь просвещения и благотворения» прекратил свое существование в 1825 г.

Все это имело для развития поэзии существенное значение. После 1825 года меняется не только репертуар поэтических имен, но и литературная среда. Во второй половине десятилетия мы почти не найдем кружков

со сколько-нибудь ясно выраженной литературной ориентацией — кружков, которые были бы школой для молодых поэтов. Литературная жизнь становится на какое-то время аморфной, почти дезорганизованной. Единственным исключением, о котором приходится серьезно говорить, остается петербургский кружок Дельвига и кружок «любомудров» в Москве.

«Северные цветы» продолжают существовать как орган дельвиговского кружка. После разгрома восстания 14 декабря они остаются единственным альманахом-ежегодником, в котором находит себе место литературная периферия декабризма, а заодно и те декабристы-литераторы, которым удастся проникнуть в печать.

Прежний «союз поэтов» к этому времени уже не существует как сколько-нибудь целостный литературный фронт. Творчество каждого из его участников претерпевает эволюцию, затрагивающую иной раз глубины поэтического и эстетического мышления; ранний Кюхельбекер или Баратынский мало похожи на поздних. Пожалуй, в меньшей степени эта эволюция коснулась Дельвига, однако и в его творчестве она привела к появлению новых и чрезвычайно симптоматичных тем и поэтических форм.

Античные мотивы, под знаком которых вступал в литературу «союз поэтов», были, как мы старались показать выше, отнюдь не только стилизацией. В них находило себе выход новое мироощущение; эллинский поэтический репертуар появляется в поэзии уже переосмысленным и обновленным соответственно своему новому эмоциональному и философскому содержанию. Вместе с тем — и это характерно именно для романтических веений — он не являлся просто системой условных знаков-обозначений, переводимых на язык современных литературных и политических понятий, как это нередко случалось в «гражданской» аллюзионной поэзии 1820-х гг. Весьма показательна в этой связи та своеобразная «избирательность», с которой относились разные поэты к

древней истории. Политическая поэзия декабризма апеллировала к республиканскому Риму; имена Катона или Брута были почти политическими понятиями с закрепленным значением: «республиканец, цареубийца». У поэтов круга Дельвига арсенал образов принадлежит иной эпохе — эллинистической Греции, создавшей идиллию и антологическое стихотворение, в котором эстетическая ценность определяется гармоническим соотношением частей и образных элементов.

Обращение к антологии и идиллии вовсе не было удалением от общественно значительных тем. Еще в начале 1820-х гг. жанр идиллии стал ареной малозаметной внешне, но внутренне довольно напряженной борьбы. Идиллия еще в XVIII в. ставила проблему человека в его отношении к природе и социальной жизни; в 1820-е гг. русских идилликов начинает остро интересоваться душевный мир человека, приближенного к естественным, первобытным ценностям и не затронутого пороками цивилизации; вслед за демократическим крылом немецких идилликов (Фосс, Гебель и др.) Жуковский и Ф. Глинка, а затем и Гнедич (в «Рыбаках») пытаются создать русскую народную и даже простонародную идиллию. Вопрос о «народности» и становится одним из центральных для авторов «русских идиллий», и консервативное крыло поэзии, опираясь на Геснера, выступает с «очищенной» идиллией, изображающей «украшенную природу»; именно такого рода идиллию стремятся закрепить своим творчеством В. И. Панаев и Б. М. Федоров. Впрочем, и они полны интереса к русскому народному характеру, который представляют себе как патриархальный в своей основе и приближенный к якобы вневременным идеальным характерам героев Феокрита.

В отличие от других своих современников, Дельвиг приходит к «русской идиллии» довольно поздно. Ей предшествует целый ряд опытов — в области антологического стихотворения, пластичного и статического, посвященного нередко предмету искусства; сонета (Дель-

виг стал одним из первых систематически вводить эту форму в русскую поэзию); литературной песни. Дельвиг идет к воспроизведению русского фольклора через античную антологию — и это может показаться странным только на первый взгляд. Пытаясь воплотить в русских стихах «дух» древней Греции (причем не древней Греции вообще, а определенного периода ее культурного развития), Дельвиг тем самым приходил к освоению национально-исторических типов культуры, т. е. проделывал ту же самую поэтическую работу, которую делал и Пушкин, восхищавший потом современников своей способностью «перевоплощения». Неудивительно, что как раз за подобные же «перевоплощения» в «древнего грека» сам Пушкин ценил Дельвига.

Русская народная культура оказывалась одним из этих национально-исторических типов, и, по-видимому, Дельвиг ощущал народную лирическую песню как форму, поэтически близкую антологическому стихотворению. Его песни очень тонко и точно воспроизводят фольклорную поэтику, но в них сказывается и слабая сторона ориентации Дельвига на антологию. В них ощущается литературное происхождение — и в суженности сюжетно-тематического диапазона, и в слишком точной композиционной структуре, и в нейтрально-литературной лексике без специфических примет народного языка. Это — «русская антология», построенная по всем законам поэтической «школы гармонической точности».

Тот же путь приводит Дельвига и к «русской идиллии». Уже его стилизации «греческих идиллий» («Купальницы», 1824; «Изобретение ваяния», 1829) отличались, например, от панаевских идиллий своей «вещественностью», погруженностью в античный быт; при этом быт древних для Дельвига не экзотичен, а намеренно «естествен» и прост. В таком понимании античности Дельвиг опирался и на опыт Гнедича — недаром он печатно выражал свое согласие с заявлением Гнедича о сродстве греческой поэзии и «простонародной русской».

Обратившись к национальному материалу, он легко расширяет бытовую сферу, не чуждаясь «грубого» и «простонародного»: отставной солдат рассказывает пастухам о страшных боях 1812 г. («Отставной солдат», 1829). Все это грозило разрушить самый жанр; рамки идиллии оказывались слишком узкими для национально-героической батальной темы. Вместе с тем «Отставной солдат» оставался одним из вершинных достижений «народной идиллии» — события высокого драматизма были пропущены через бесхитростное восприятие рассказчика; наивная непосредственность его слушателей лишь подчеркивала эпический колорит всей сцены, сохранившей и статику, и принципы гармонического соотношения элементов. «Ничего напряженного в чувствах, тонкого, запутанного в мыслях» — так определил Пушкин поэтику античного фрагмента,¹⁰ и это определение целиком может быть отнесено к идиллиям Дельвига.

Тем не менее драматический конфликт проникает в дельвиговскую идиллию, и в первую очередь в наиболее «романтическую» из них — «Конец золотого века» (1828). Тема ее — вторжение городской цивилизации в мирную жизнь патриархальных героев; в среду людей «золотого века» занесены зло, измена клятвам, разврат. К началу 1830-х гг. этот мотив — в разных его модификациях — начинает звучать у многих поэтов. Еще Пушкин в «Цыганах» (1824) коснулся этого мотива; Баратынский в своих поздних стихах подхватит его и разовьет до идеи деградации духовной и прежде всего эстетической культуры в условиях «железного», «промышленного», т. е. буржуазного «века». Эта идея в творчестве позднего Баратынского приобретает социально-конкретное и поэтически завершенное выражение.

¹⁰ О стилистических принципах поэзии 1820-х гг. см.: Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965; Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1968 (гл. 1); Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.

² Давыдов Д. Полн. собр. стихотворений. Л., 1933. С. 89.
(Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

³ См.: Базанов В. Ученая республика. Л., 1964. С. 141 и сл.
— О литературно-общественных полемиках этого времени см.:
Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века.
М.; Л., 1959 (гл. IV—V).

⁴ Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 175.

⁵ Баратынский. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. Л., 1936.
С. 107.

⁶ Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1958. С. 134—135.
(Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

⁷ См.: Базанов В. Г. Поэтическое наследие Федора Глинки
(20-е — 30-е годы XIX в.). Петрозаводск, 1950.

⁸ См.: Азадовский М. // Языков. Полн. собр. стихотворений.
М.; Л., 1934. С. 12—80; Бухмейер К. Н. М. Языков // Языков
Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 5—52.

⁹ Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 297.

¹⁰ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 7. М.; Л., 1937. С. 63.

ГЛАВА 9

ПРОЗА И ДРАМАТУРГИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1820-х И 1830-х ГОДОВ

(Ю. В. Манн)

Во второй половине 20-х годов заметно возрастает популярность прозаических жанров — явление, которое воспринималось современниками чуть ли не как окончательное вытеснение стихов прозой. В 1836 г. Белинский в статье «Ничто о ничем...» констатировал: «Пора стихов миновала в нашей литературе; наступила пора смиренной прозы». Слова эти прозвучали, конечно, излишне категорично, что объяснялось и недооценкой многих поэтических явлений (лирика Пушкина 30-х годов, Баратынский, Тютчев, философская поэзия бывших любителей и т. д.), и незнанием полного объема русской по-

эзии. Тем не менее вывод об эффективном развитии прозаических жанров, о том, что проза — знамение времени, был справедлив.

Обычно переход к прозе отождествляется историками русской литературы с переходом к реализму, и это действительно так, если принимать в расчет логику художественного развития. Но логическое развитие не во всем совпадает с действительной полнотой живого процесса и многообразием его форм. Особенность прозы 20—30-х годов — в ее недвусмысленной романтической направленности, в том, что движение к реализму осуществлялось через развитие и углубление романтических моментов.

Говоря более конкретно, выработанное и открытое в других жанрах (прежде всего в лирической и лиро-эпической поэзии, в поэмах байроновского и пушкинского типа) проза переносила на новый материал. При этом некие романтические универсалии (какие — мы поясним позже) вступали в конфликт с новооткрытыми сферами жизни, и это взаимодействие имело далеко идущие последствия.

Вспомним, как обстояло дело раньше. В лирике романтическая коллизия разворачивалась во внебытовой, интимной сфере; в поэме — в экзотической колоритной сфере естественной национальной жизни (Кавказ, Крым, Бессарабия, Финляндия, стан волжских разбойников и т. д.) или в столь же экзотической колоритной сфере стилизованной истории (Украина периода русско-шведской войны; восстание уральских казаков и т. п.). Удаленность, окраинность, дистанция «предела» («Так муза, легкий друг мечты, к пределам Азии летала...» — Пушкин, «Кавказский пленник»), «предела» территориального или исторического, являлись непременным условием возникновения романтического мира. Впрочем, романтическая же поэма — в двух по крайней мере случаях — принялась за «одомашнивание», осовременивание, иначе говоря, изменение материала — «Чернец»

Козлова с центральным персонажем — крестьянином и «светские» поэмы Баратынского «Бал» и «Наложница»; последние уже близки к «светским повестям».

Проза решительно продолжила эти усилия. В прозе романтизм завоевывал себе новые «сферы влияния», новые жизненные пласты, как бы испытывая и удостоверяя свою универсальную действенность. В прозе тематический диапазон, новизна предмета изображения и его современность, знакомость, будничность — это факторы эстетические. Знаменательно, что широкая классификация русской прозы (повести и рассказа) по тематическому признаку начинается именно с конца 20-х годов, с периода романтизма: светская повесть, повесть о художнике, чиновничья повесть, народная повесть и т. д. Исполдволь складывалось и понятие «светская повесть» — то как тематический корректив («картина из светской жизни» — подзаголовок к «Елладию» Одоевского, 1824), то как указание на манеру, вкус («кажется... в светском вкусе», — писал Марлинский о своей повести «Испытание», 1830). Белинский, правда, в известном споре с С. П. Шевыревым в 1836 г. название «светская повесть» решительно отверг, но лишь потому, что опасался сужения литературы — этого общенародного, общенационального дела — до светской тематики, светской «эстетики», наконец, до одной светской избранной элитарной читательской аудитории. Но это не мешало ему видеть все значение светского материала для развития русской литературы — значение, вытекавшее из некоторых особенностей отечественной истории.

Свет — легкомысленный, пустой («и даже глупости смешной в тебе не встретишь, свет пустой» — Пушкин), лицемерный, завистливый, тщеславный, развратный и т. д. Но в то же время в дворянстве и в его верхушке — «свете» — в определенный период — «почти исключительно выразился прогресс русского общества» (Белинский). Пороки света порождены цивилизацией, но и достоинства его вытекают из того же источника. «Разнооб-

разие страстей, тонкие до бесконечности оттенки чувств, бесчисленно многосложные отношения людей, общественные и частные — вот где богатая почва для цветов поэзии...» Это сказано, правда, Белинским по поводу «Евгения Онегина». В романтической прозе внутрисветские отношения людей резче, определеннее, «грубее», поскольку они подчинены антитезе центрального персонажа и окружения, фона, в данном случае — светского. Это еще не внутрисветские «многосложные отношения», но противостояние одного или нескольких избранных людей косной массе. «Поставил ли ты его в контраст со светом, чтобы в резком злословии показать его резкие черты?» — с укором спрашивал Бестужев творца Онегина.

Сам А. А. Бестужев-Марлинский (1797—1837) как автор светских повестей поступал именно так: он ставил, скажем, Правина (во «Фрегате „Надежде“», 1833) или Стрелинского (в «Испытании») в «контраст со светом», проводил между ними резкую черту. Если романтические герои и порочны, то на свой лад: они не делят предрассудков и увлечения толпы; «холодность» (в которой был уличен Онегин) уступала место горячности и страстности, доводящей до конфликта со средой, порою до преступления и окончательного разрыва. Не было недостатка и в «резком злословии»: не только повествователь, но и сами герои сыплют эпиграммами, источают инвективы против света. «Ах, как мне надоели эти попугаи, с белыми и черными хохлами на шляпах... Они, кажется, покупают свои фразы вместе с перчатками...» — говорит княжна Вера во «Фрегате „Надежде“», передавая свои впечатления о великосветском маскараде.

И все же в повести «Фрегат „Надежда“» Марлинский заверял: «О, поверьте мне: светская жизнь имеет свою поэзию...» Заверение не ироническое: просто в слово «поэзия» вкладывается многообразный смысл. Ведь такие, как Правин, — тоже питомцы света — это поэзия отпадения и противостояния. Но поэзия света — это и «по-

эзия порока», в которой блеск и красота, женская красота в первую очередь, таят в себе подернутое дымкой порочности, но, увы, неотразимое очарование. Наконец, это и поэзия зла: разбуженные светским соперничеством, воспитанные цивилизацией гибельные страсти достигают такой сосредоточенности и постоянства, что превращаются почти в надличную inferнальную силу. Поэзию зла остро чувствовал В. Ф. Одоевский (1803—1869), создавший образ княжны Мими, героини одноименной повести (1834). Вдохновительница светских интриг, неумолимая в своей ненависти, неистощимая в искусстве преследования очередной жертвы, княжна Мими оказывается полномочным представителем того «безымянного общества», которое «держит в руках и авторов, и музыкантов, и красавиц, и гениев, и героев», которое «ничего не боится — ни законов, ни правды, ни совести». Словом, перед нами почти демоническая персонификация зла, его высшая — или одна из высших — инстанция.

Бывают описания, сквозные образы, особенно показательные для литературной эпохи. Для 20—30-х годов, прежде всего для светской повести, таким образом является бал. Образ этот имел свое прошлое и будущее: традиции его уходили в глубь мирового искусства, а развитие не оборвалось в 20-е или 30-е годы прошлого века. Но мы упоминаем этот образ, так как своей глубиной он обнажил различные пласты смысла, отличающие интересующую нас эпоху.

Бальзак, видевший в бале «отражение всего общества» («Супружеское согласие»), свет в миниатюре, с вдохновением поэта воспевал обаяние бальной стихии, с хладнокровием естествоиспытателя разлагал ее на составные части. «Атмосфера была накалена вином, наслаждениями и речами. Опьянение, любовь, бред, самозабвение были в сердцах и на лицах» — таков бал в «Шагренево́й коже», где круговорот и смешение тел, вещей и предметов вызывают к жизни новые, еще небыва-

лые существа, где таинственная пелена скрадывает обыденное и земное, где оживают сновидения, грезы; где над всеми, казалось, властвует неумолимая сверхъестественная сила...

Бал — образ глубокого, переливающегося смысла и у Марлинского, и у Одоевского, и у Н. А. Полевого (1796—1846), и у многих русских беллетристов 20—30-х годов. Бал — образ механического мельтешения, пустой формы, вылощенного этикета («выученная любезность дочерей, самоуверенное пустословие щеголей во фраках и мундирах...» — Марлинский, «Испытание»). Формальность и этикетность бала превращает его в символ архаичного и отжившего (бал — «английский сад»: «мы можем найти здесь не одну живописную развалину, не один обломок китайской стены...» — Марлинский, «Фрегат „Надежда“»). Но в то же время бал — и арена, почти знак острого соперничества, игры честолюбий и корыстных страстей под покровами приличия и любезности («под веселый напев контраданса свиваются и развиваются тысячи интриг и сетей...» — Одоевский, «Насмешка мертвеца»). Бал — холодная леденящая стихия, здесь «стынет грудь, мерзнет ум»; но здесь же «аккорд Моцарта и Бетховена и даже Россини проговорили утонченным чувствам яснее ваших нравоучений». Таков диапазон образа, чья фантастичность легко переходит в фантастику, а неистовство и эксцентрика движений граничат с безжизненностью: так возникает (разумеется, тоже имеющий вековые традиции) символ пляски смерти: «Если сквозь колеблющийся туман всмотреться в толпу, то иногда кажется, что пляшут не люди... В быстром движении с них слетает одежда, волосы, тело... и пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями...» (В. Ф. Одоевский, «Бал»).

Обращаясь к другим жизненным сферам — чиновничьей, купеческой, народной, романтическая повесть сохраняет экстраординарность центрального персонажа,

чей внутренний мир исполнен таинственных грез и высоких помыслов.

Конфликт с окружением неизбежен при такой конституции героя, ибо «юный Гений, которому сама благая мать-природа внушила великие вопросы, плод вековых трудов и опытов», принужден влачить «унылую жизнь среди всевозможных препятствий». Это сказано о главном персонаже повести М. П. Погодина «Черная немочь» (1829) — купеческом сыне Гавриле. Но подобные слова можно было бы отнести и к петербургскому чиновнику Антиоху (Н. А. Полевой, «Блаженство безумия», 1833), и к крепостному музыканту С. (Н. Ф. Павлов, «Именины», 1835), и к длинной галерее живописцев, поэтов, композиторов — героев так называемых повестей о художниках (Полевой, «Живописец», 1833; Одоевский, «Последний квартет Бетховена», 1830 и др.). Тернистый путь «гениальной натуры», отмеченный отчуждением, одиночеством, находящий исход в безумии или преждевременной смерти; сила и неотвратимость противостояния этой натуры окружению образовывали своего рода устойчивую конструкцию романтической повести, каждый раз прилагаемую (и поверяемую!) на новом материале.

Постоянство этой поверки указывает на историко-литературный смысл, выходящий за рамки одного какого-либо художественного течения (в данном случае — романтизма). По известной характеристике Гегеля, новейший роман имеет своей предпосылкой демифологизированный, лишенный волшебства мир, низведенный до законоупорядоченности реальной жизни. Отсюда ключевая роль сервантесовского «Дон Кихота», где ищущая свободы индивидуальная воля постоянно сталкивается с изменившимися обстоятельствами и терпит от них поражение. Новейший роман — продукт упорядоченной до прозы действительности, определяемой не идеалами, а соображениями полезности. В этой ситуации роман нашел свой исполненный задушевности конфликт — между поэзией сердца и противостоящей про-

зой отношений; нашел свой трагизм — трагизм утраты иллюзий, освобождения от теплых верований молодости, вплоть до примирения и отречения («Entsagung»). В перспективе генерального конфликта Нового времени занимает свое место и романтический дуализм высокой поэтической природы и прозаического, низкого окружения. Акцент здесь, правда, еще стоял на первой стадии конфликта — так сказать, на силе противостояния и борьбы, но не на примирении и приспособлении (это тема прошлого и будущего литературы — «романа воспитания», затем социального романа бальзаковского или флоберовского типа, а у нас, о чем мы еще будем говорить, диалогического романа натуральной школы). В определенном смысле герой русской повести находится еще на донкихотской стадии противостояния (апелляция к рыцарю Печального Образа показательна для романтизма), выражая ее постоянством своего умонастроения и неизбывной «странностью». Кстати, понятие это, столь характерное для типологии романтических героев, одним из первых применил Одоевский — в заглавии своего рассказа «Станный человек» (1822).

Но мы говорили, что и сам факт обращения к новой сфере, факт новизны материала оказывал свое воздействие на тип прозы. Суть процесса состояла в «высвобождении» материала, предъявлявшего свои права. То, что герой «Блаженства безумия» — чиновник, а «Черной немочи» — купеческий сын, еще почти условность; профессия или социальное положение — почти род одежды, при необходимости заменяемой на другую. Но в повести Погодина «Нищий» (1826) крестьянское происхождение персонажа — фактор значимый уже в своем фабульном развитии: и увод помещиком невесты крепостного Егора, и его безуспешная попытка отомстить обидчику, и последовавшая затем расправа, сдача в солдаты — все это ставило читателя лицом к лицу с русской крепостной действительностью, с ее живыми наболевшими вопросами. Еще дореволюционный исследователь отметил

заслуги Погодина: «...ученый повествователь был одним из первых, который попытался в „картину нравов“ включить описание быта низших слоев нашего общества» (Н. Котляревский). Фраза об «ученом повествователе» требует уточнения: в повести происходит знаменательная смена точек зрения. Автор-рассказчик встречает персонаж, которому «передоверяет» слово; персонаж из народа буквально ведет его за собой, открывая ему новые стороны жизни; читатель получает рассказ из его рук лишь при формальном посредстве «ученого повествователя».

Не менее широк взгляд на народную жизнь в «Рассказах русского солдата» (1834) Н. А. Полевого, где также происходит переключение повествовательной перспективы: крестьянин-инвалид, бывший солдат, рассказывает автору свою историю. Но и авторское повествование — непривычно-экстенсивное, освобожденное от привязи к романтической фабуле или к какому-либо центральному событию вообще. «Люблю широкий, просторный рассказ, где всякой всячине свободно лечь и потянуться». «Всякая всячина» накапливается, однако, не без задней мысли: продемонстрировать нравы низших слоев, например ямщиков, «где всего более сохранилось донине русской старины», вывести неброские картины русской природы: «Природа не являлась тут в грозном величии какого-нибудь Кавказа, какой-нибудь Сибири; но зато, как кокетка, наряжалась она в пестрые луга, тенистые рощи, убиралась живописными селениями, смотрелась в зеркальные речки и змеистые ручейки...» Несколькими годами раньше в трактате «О романтической поэзии» О. М. Сомов советовал художникам искать вдохновения в колоритном пейзаже окраин: на Дону, на Украине, в безлесных, безбрежных степях... Н. А. Полевой перемещает акцент на неэффектную, привычную природу средней полосы (правда, сохраняя при этом налет некой идиллической живописности). Произведения, подобные упомянутым рассказам Полевого или

Погодина, предвещали уже эстетические принципы натуральной школы, с ее интересом к любому материалу, в том числе «низкому» и «будничному», с пристрастием к повседневному обычному пейзажу, к жанру и быту.

Среди разновидностей прозы 20—30-х годов была и такая, которая именовалась не по тематическому признаку, не по материалу, а исключительно по структурной особенности: говорим о фантастической повести или рассказе. Фантастическая повесть или рассказ черпали свое содержание из различных сфер жизни, возводя его до некоего общего, философского смысла. Фантастичность настраивала на восприятие этого смысла, была в какой-то мере художественным знаком, указанием на высшее значение повести. Вместе с автором «Человеческой комедии» русский автор мог бы сказать, что фантастические повести образуют второй слой над первым (над «сценами» «политической», «военной жизни», т. е. над произведениями, классифицируемыми по тематическому признаку), так как в фантастических повестях жизнь изображена в своих коренных основах, «в схватке с Желанием, началом всякой Страсти» (слова Бальзака о «Шагреновой коже»).

При этом русская проза постепенно изменяет тип фантастики. Фантастическая поэма пред-романтической и романтической поры (Жуковский, Подолинский, а позднее — Лермонтов) была историко-мифологической: в качестве субъекта, или носителя фантастики, в них выступали мифологические персонажи, олицетворявшие субстанциональные силы бытия: Бог, отпавшие от него ангелы, прежде всего Демон и т. д., а их история, по крайней мере в первоначальных стадиях (гармонии и отпадения), отождествлялась с мифологизированной историей человечества. Отголоски историко-мифологической фантастики заметны и в прозе (например, в незаконченной повести В. Ф. Одоевского «Сегелиель, или Дон-Кихот XIX столетия» (1838), где главный персонаж — падший ангел), но это исключение. Как правило, фантастика рус-

ской прозы была современной. Это значит, что, отступая от всеобщего материала мифологической истории, повесть погружала фантастику в психологию, нравы и быт современного человечества. Мифологемы и мифологические представления сохранялись лишь в виде частных источников отдельных сюжетных ходов (например, представления о перевоплощении человека в животное, о возвращении умерших, о магической силе портрета и т. д.).

Осовременивание фантастики выражалось также и в том, что наряду с формами прямой фантастики, открытым вмешательством в сюжет ирреальных сил (черта, ведьмы, а также лиц, вступивших с ними в преступный сговор), активно развивались формы так называемой завуалированной или неявной фантастики. Чудесные события представлялись таким образом, что возникала возможность их двойной интерпретации — с одной стороны, как действия ирреальных сил, с другой — как результата недоразумения или странности, вытекающих из реального стечения обстоятельств. С этой целью завуалированная фантастика разработала серию искусно скомбинированных приемов, разветвленную технологию фантастического, включая сюда форму роковых совпадений и предсказаний, форму слухов и предположений, форму таинственной предыстории, сообщаемой не от лица автора, но от лица персонажа, за достоверность сообщения которого автор «не ручается», и т. д.

Примером может служить хотя бы «Уединенный домик на Васильевском» (1828) Тита Космокротова (Тит Космократов — псевдоним В. П. Титова (1807—1891), положившего в основу своей повести устный рассказ А. С. Пушкина). Коварный искуситель Варфоломей в авторском повествовании не аттестуется как черт; но странно то, что «его никогда не видали в православной церкви», что во время ссоры он бросает противнику: «Потише, молодой человек, ты не с своим братом связался» — и т. д. Роковая гибель «уединенного домика»

также предстает в отражении версий: «один полицейский капрал» видел, будто в доме «вдруг спрыгнула сверху образина сатанинская»; другие же считали, что это было лишь «упавшее бревно»; свидетельство же автора в финале еще более усиливает ноту неопределенности и иронической неуверенности: повесть, дескать, «дошла» до него, автора, по изустному преданию, и «почтенные читатели» должны сами решить, верить ей или не верить.

Бурно развивавшаяся в русской прозе завуалированная (неявная) фантастика несла в себе ту художественную мысль, что страшное и ирреальное скрываются в самой жизни, что действительность фантастичнее любой выдумки. В предисловии к «Пестрым сказкам» (1833) Одоевский писал: «...для одних читателей... сказки покажутся слишком странными, для других слишком обыкновенными; а иные без всякого недоумения назовут их странными и обыкновенными вместе». Это близко определению новеллы у Тика, писавшего о соединении, взаимозаменяемости в ней «чудесного» и «повседневного». Вообще развитие в русской прозе фантастического в сторону фантастики неявной, завуалированной отражало европейскую тенденцию — больше всего аналогий это явление находит в позднем немецком романтизме, особенно у Гофмана, встретившего в России в 20—30-е годы широкое понимание и признание.

При этом русская проза была вдохновлена идеей самобытности, что применительно к фантастике означало: найти свой собственный облик фантастики, так сказать, фантастический местный колорит (*couleur locale*). Бестужев-Марлинский советовал писателям заглянуть в деревни, в маленькие городки, чтобы найти «ключ прямо русский, самородный без примеси»: «Сколько ужасов схоронено в архивной пыли судебных летописей! Но во сто раз более таится их в самом блестящем обществе» («Латник. (Рассказ партизанского офицера)», 1832). Другими словами, история и быт какого-либо русского город-

ка, селения или семейства таят в себе не менее благодатные источники фантастического, чем какой-либо западноевропейский средневековый замок с привидениями. Это значит, что в противовес многим традиционным обликам фантастики: библейскому, с различной степенью ассимиляции восточного колорита; средневековому рыцарскому; колориту «готических романов»; колориту условно-осианистского севера и т. д. — русская литература искала национально-самобытные формы местного колорита. К последним можно отнести формы, основанные на отечественных фольклорных источниках и мифологии, особенно украинской (О. М. Сомов), с пышным цветением ее демонологии, с ее Лысой Горой, этакому восточнославянскому аналогу Броккена.

Но питательной почвой фантастики становились и города России, ее новая и старая столицы: Петербург, чья история, географическое положение и архитектурный облик порождали богатую новейшую мифологию, которой суждено было вдохновлять творчество и Гоголя, и Лермонтова, и Достоевского, и Лескова, и Блока, и многих других вплоть до А. Белого; становилась источником фантастики и Москва. Смелый опыт претворения «московского» материала в фантастическую повесть предпринял А. Погорельский (А. А. Перовский, 1787—1836) в «Лафертовской маковнице» (1825). Оказалось, что небольшой деревянный домик, стоявший лет за пятнадцать перед сожжением Москвы где-то около Проломной заставы, тихие московские дворики и улицы способны стать ареной действия ирреальных сил; оказалось, что скромный отставной почтальон Онуфрич с семейством могут подпасть под их влияние, что старая маковница оборачивается колдуньей или ведьмой, а ее черный кот — титулярным советником Аристархом Фалелеичем Мурлыкиным; и при этом все это происходит так естественно, легко (повесть обильно пользуется приемами завуалированной фантастики), с истинно московской патриархальной наивностью. «Лафертовская маковница»

вызвала восхищение Пушкина: «Я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Трифоном (описка у А. С. Пушкина, нужно: Аристарх – Ю. М.) Фалелеичем Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повертывая голову и выгибая спину».

К 30-м годам в русской литературе — и теоретически, и практически — был поставлен вопрос и об оригинальном русском романе. Различие между романом и нероманом, как известно, достаточно подвижное и условное, тем не менее в поисках более сложных и глубоких художественных решений русская литература требовала именно романа, видя в нем как бы венец поэтических усилий. Впрочем, единой формы или модели романа в то время не было; правильнее говорить о ряде направлений, на которых созидалась искомая форма.

Главное направление — романистика историческая. «...В наше время под словом „роман“ разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании», — писал в 1830 г. Пушкин в рецензии на роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или русские в 1612 году». Два момента обращают на себя внимание в этом заявлении. Современный роман — или, по крайней мере, современное понимание романа — отождествляется именно с романом историческим. Но не всякое изображение истории делает его романом; необходима некая мера, объем событийности, простирающийся до большого масштаба — до «исторической эпохи». В выборе эпох русский исторический роман и, как мы увидим потом, историческая драма обнаружили определенное пристрастие. Это были эпохи общенациональных кризисов, освободительных войн — 1612 или 1812 г.; но также эпохи междоусобной борьбы русских князей (Н. А. Полевой, «Клятва при гробе Господнем», 1832), или покорения Новгорода Москвой (М. П. Погодин, «Марфа, посадница новгородская», 1830), или борьбы с иноземным временщиком Бироном (И. И. Лажечников, «Ледяной дом», 1835), или восстаний и мятежей, вроде

выступления стрельцов (К. П. Масальский, «Стрельцы», 1832). Опыт двух крупнейших событий начала XIX в. — Отечественной войны и восстания декабристов — властно направлял художническое внимание к тем эпохам, когда во внутренних или внешних борениях решалась судьба страны. При этом проявлялись политические симпатии авторов: если, скажем, Полевой с сочувствием говорил о традициях новгородской вольности, то многие писатели (если не большинство) из факта международной борьбы и кризисов выносили идею пагубности смут и безначалия, благотворности централизованной монархической власти. Но было бы неправильно сводить значение исторической романистики 20—30-х годов лишь к какой-либо политической тенденции. Монархические идеи, причем в нарочито актуализированной форме, не исключая аллюзий на «злобу домашних врагов наших», звучали и в «Юрии Милославском» М. Н. Загоскина (1789—1852), а между тем приведенное выше пушкинское определение исторического романа высказано в связи с этим произведением. Художественный историзм существовал не в виде какой-либо политической тенденции, а как целая система признаков, сделавшая исторический роман — под пером Вальтера Скотта — ведущим жанром первой четверти прошлого века. У нас освоением этой системы занялась плеяда исторических беллетристов, не отличавшихся первостепенным дарованием, но все же сыгравших свою заметную роль. «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829) воплотил новые принципы художественного историзма, пожалуй, наиболее наглядно.

Как известно, чувство историзма, интерес к истории усилились в новое время под влиянием романтизма. Однако романтический историзм еще не вылился в дифференцированное и конкретно-бытовое и психологическое изображение прошлого. Вольное или невольное осовременивание минувшего особенно ощущалось в отечественной исторической беллетристике ввиду тесного пере-

плетения русского романтизма с традициями классицизма и Просвещения. Как писал Пушкин, наши авторы исторических произведений переселялись в прошлое «с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений». Другое дело Загоскин. «Г. Загоскин точно переносит нас в 1612 год. Добрый наш народ, бояре, казаки, монахи, буйные шиши — все это угадано, все это действует, как должно было действовать, чувствовать в смутные времена Минина и Авраамия Палицына». Пушкин, далее, считал достижением Вальтера Скотта то, что он знакомит с историей «домашним образом». Сходное намерение довольно отчетливо ощущается в романе Загоскина, ощущается не только во множестве картин и описаний, вводящих нас в закулисную домашнюю жизнь различных групп населения (например, описание «внутреннего устройства крестьянской избы», «домашнего простонародного быта»), но — главным образом — в тесной, почти нерасторжимой, то открытой, то таинственно-неясной переплетенности частных и домашних судеб персонажей с большими историческими событиями. От течения и исхода этих событий зависит любовь Юрия Милославского и дочери боярина Кручины-Шалонского Анастасьи, зависит их встреча, соединение, устройство семейного счастья и домашнего очага.

Характером связи персонажей и исторических событий предопределено принципиальное новшество скоттовского романа. Как показали исследования нового времени, в центре его повествования не выдающийся исторический герой, но так называемый герой «средний», находящийся между лагерями, между партиями, открытый их влиянию и воздействию и отражающий своим драматизмом и переменчивостью своей судьбы конфликтность эпохи. До некоторой степени аналогом такого персонажа служит заглавный и — что еще важно подчеркнуть — вымышленный герой романа Загоскина. К «среднему» персонажу, стоящему между лагерями, прибегает и И. И. Лажечников (1792—1869) в «Последнем

Новике» (1831—1833). До какой степени осознан был этот шаг, свидетельствует заявление К. Масальского, автора романа «Стрельцы» (1832), что всего лучше «избирать такое лицо, которого судьба достаточно не объяснена историею, дабы читателю не была наперед известна развязка романа». Помимо тайны занимательности и связанной с нею передачи драматизма истории «средний» герой выражал определенное изменение в господствующей типологии вообще, а именно: отказ от высокого и экстраординарного романтического героя, переход к менее ярким, более массовидным персонажам.

В целом, однако, русская историческая беллетристика конца 20-х — начала 30-х годов представляла довольно пеструю картину, в которой романтические краски не только не поблекли, но подчас сгущались, определяя общий характер жанра. Пример — уже упоминавшийся «Ледяной дом», одно из лучших достижений Лажечникова как исторического романиста. По общему строю «Ледяной дом» ближе не к романистике Скотта, а к произведениям на исторические темы французских романтиков, особенно к «Сен-Мару» А. де Виньи и в какой-то мере «Собору Парижской богородицы» В. Гюго (наблюдения Н. Н. Петруниной). В центре событий у Лажечникова — не вымышленный «средний» персонаж, а лицо историческое и притом поэтически преображенное (Волынский); большую роль приобретают персонажи (Мариула, Мариорица), приподнятые над бытом и воплощающие некие исконные стихии жизни; ключевое место занимают не повседневные, рядовые происшествия, но, говоря словами романиста, «самые блестящие, самые занимательные события» (пролог к роману «Бусурман», 1838).

Историческая романистика, однако, не единственный путь, на котором поэтическое овладение «сложностью жизни» достигало степени романа. Другой путь указывал плутовской роман, поскольку его конструкция, определяемая движением главного героя — пикаро, плута, или, как писал Н. И. Надеждин, «прошлеца», — сквозь

строй разнообразных событий, с его встречами со множеством людей, эта конструкция служила объединению нескольких сфер жизни: и дворянской, и чиновничьей, и крестьянской, и т. д. Один из интересных опытов русского плутовского романа — «Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» Нарезного (опубл. 1814), произведение, о котором уже говорилось в первом разделе. Однако воздействие «Российского Жилбазы» было искусственно ограничено: вскоре после издания в 1814 г. первые три части были запрещены, а остальные три не пропущены в печать.

Основа пикарески сохранялась и в других романах Нарезного: «Черный год, или Горские князья» (опубл. посмертно, 1829) и «Бурсак» (1824), хотя в целом эти произведения представляли собою весьма сложное жанровое образование: здесь и традиции приключенчески-авантюрного повествования, и политического романа, и «романа воспитания» (Нарежный был автором и более «канонического», так сказать специального, «романа воспитания» «Аристион, или Перевоспитание», 1822), и, наконец, традиции стилизованного этнографизма, как при изображении Кавказа и юга России в первом романе. Впрочем, и в «Бурсаке», описывающем жизнь родной Нарезному Украины, этнографизм изобилует подлинными, живыми красками. Не в меньшей мере подлинность этнографизма, живость бытописания, простодушная наивность юмора отличали произведение Нарезного «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825), предвосхитившее гоголевскую «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Споры о русском романе вообще и о роли традиции пикарески обострились в связи с выходом плутовского романа Ф. В. Булгарина «Иван Выжигин» (1829), имевшего огромный успех в средних и низших читательских слоях. Русская критика оценила опыт Булгарина скорее, так сказать, в потенции — как возможность современного романа, «почерпнутого из русской жизни» (Белинский),

чем в реализации, отмеченной мелодраматизмом и наивной верноподданнической назидательностью.

Еще один путь созидания романной формы был связан с выдвижением персонажа, идейно близкого автору и в то же время воплощающего в себе облик современного молодого человека. Тем самым мотивировалось свободное повествование с переходом от одной сферы к другой, от героя к рассказчику, от описаний к лирике, от настоящего к воспоминаниям прошлого и т. д. — короче, мотивировалась та манера, которую Пушкин шутливо называл «болтовней». Таков был роман «Странник» (1831—1832), принадлежащий перу А. Ф. Вельтмана (1800—1870). «В этой немного вычурной болтовне, — отозвался о «Страннике» Пушкин, — чувствуется настоящий талант» (письмо к Е. М. Хитрово от 8 мая 1831 г.). Этот отзыв связан с известным советом, который поэт несколько ранее дал А. Бестужеву: «Да полно тебе писать быстрые повести... Роман требует болтовни, высказывай все начисто», — словом, Пушкин явно противопоставляет «Странника» прозе Бестужева-Марлинского. Вельтмановский «Странник» потому нашел такой отклик у Пушкина, что и сам он в это время работал над романом в стихах «Евгений Онегин», построенным на объединении и взаимодействии близкого автору рассказчика с обликом современного персонажа.

Знаменателен факт почти одновременного (рубеж 20—30-х годов) выхода в свет всех трех произведений — исторического романа «Юрий Милославский», плутовского романа «Иван Выжигин» и «Странника», что свидетельствовало о назревшей задаче создания оригинального романа и о том, что разрешение этой задачи осуществлялось в различных направлениях.

Наконец, был еще путь циклизации, т. е. объединения внешне самостоятельных (и первоначально печатавшихся отдельно) произведений в группы. Таков «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) Погодельского, куда вошла «Лафертовская маковница»; та-

ково и самое полное и колоритное произведение этого рода — «Русские ночи» (1844) В. Ф. Одоевского. Обрамляющая все части цикла диалогическая форма, как это было и в западноевропейских циклах — «Фантазусе» Тика, «Серапионовых братьях» Гофмана и т. д., актуализировала содержание частей, объединяла их в некое новое произведение, подобное роману. Белинский словно предусмотрел такой путь образования романа, когда еще в 1835 г. в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» писал о разрозненных повестях: «...соедините эти листки под один переплет, и какая обширная книга, какой огромный роман...» Однако мысль эта скорее фигуральная. Объединение повестей («листочков») в циклы еще не создавало романа; и там, где это действительно имело место (как позднее в «Герое нашего времени»), необходимо было помимо соединения частей их сюжетно-фабульное и содержательное вхождение друг в друга.

В драматургии 20—30-х годов происходили процессы, напоминавшие аналогичное развитие прозы. Большая часть пьес строилась на главенствующей роли центрального персонажа, главным образом художника («Торквато Тассо» Н. В. Кукольника, 1833). Подобный структурный принцип сохранялся и в исторических пьесах на темы отечественного прошлого («Ермак», 1825—1826, опубл. 1832, и «Димитрий Самозванец», 1833, А. С. Хомякова). Но вместе с тем проявилась и крепла тенденция к экстенсивному историческому деписанию, подрывавшему монополию одного персонажа и представлявшему противоборство различных общественных лагерей и сил. Наиболее значительное явление (не считая пушкинского «Бориса Годунова») — это трагедия М. П. Погодина «Марфа, посадница новгородская». Пушкин, конечно, преувеличивал, говоря о том, что ей присуще «шекспировское» достоинство (письмо к Погодину от конца ноября 1830 г.); однако это преувеличение базировалось на перспективной художественной тенденции трагедии. В истории падения Новгорода действова-

ло, как писал Пушкин, «два великих лица»: с одной стороны, Иоанн III, с другой — Новгород; автор не должен «хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою», «не его дело оправдывать и обвинять», он должен быть беспристрастным, широким и объективным. Хотя и с ограничениями, но Погодин исполнил это требование, принципиально важное, с точки зрения Пушкина и — как мы можем теперь сказать — развивающегося реалистического направления.

Пример романтической самокритики в форме драмы представила трилогия В. К. Кюхельбекера «Ижорский» (1—2 части опубликованы в 1835 г.; 3 часть — лишь в советское время), в которой центральный романтический персонаж выступал в серьезном и одновременно иронически сниженном освещении. С точки зрения жанра «Ижорский» — оригинальный опыт современной мистерики, с ассимиляцией просветительских и классицистических традиций. Бытовые же, нравоописательные и комедийные тенденции концентрировались, главным образом, в водевильном жанре, получившем на рубеже 20—30-х годов широкое распространение и популярность (А. И. Писарев (1803-1828), Д. Т. Ленский (1805-1860), Ф. А. Кони (1809-1879) и др.).

Но драматургия в этот период значительно уступала прозаическим жанрам. «Не знаю, почему в наше время драма не оказывает таких больших успехов, как роман и повесть», — с некоторым недоумением писал Белинский. И объяснял этот факт все тем же «духом времени»: «Может быть, роман удобнее для поэтического представления жизни... Его объем, его рамы до бесконечности неопределенны...»

В целом массовая проза второй половины 20-х — 30-х годов не дала капитальных достижений. Но ее историко-литературная роль все же значительна. Опыт «светской повести» не прошел бесследно для «Героя нашего времени», а впоследствии — романов Л. Толстого. «Юрий Милославский» стимулировал твор-

ческую мысль автора «Капитанской дочки» (точки соприкосновения обеих повестей указаны Н. Н. Петруниной). Тот же «Юрий Милославский», а еще более другой роман Загоскина «Рославлев» послужили одним из предвестий «Войны и мира». Развитие фантастической повести, особенно укрепление в ней неявной фантастики, помогло оформлению художественной манеры Гоголя, элементы плутовского романа отозвались в жанровой конструкции «Мертвых душ», в то время как народные сцены и бытовые зарисовки в повестях Погодина или Полевого непосредственно прокладывали дорогу народным повестям и «физиологическим очеркам» натуральной школы. Таких параллелей можно привести еще много. Проза 20—30-х годов явилась большой лабораторией, в которой подготавливались многие последующие достижения русского реализма.

Глава 10

ПОЭЗИЯ 1830-х гг.

(В. Э. Вацуро)

На протяжении 1820-х гг. русская поэзия претерпевает значительную эволюцию. Направление и характер этой эволюции постепенно прояснятся для нас в ходе дальнейшего изложения; сейчас же отметим, что она носит не локальный, а общий характер, затрагивая и тематический репертуар, и жанровую систему, и глубинные пласты поэтического мышления и поэтического языка. Эти-то изменения дают нам право выделять «тридцатые годы» в качестве особого периода в истории русской поэзии, условно обозначая его как «лермонтовский», в отличие от «пушкинского» периода 1820-х гг.

Периодизация эта, конечно, столь же условна, как и самое обозначение. Как и всякая литературная периоди-

зация, она показывает лишь общую тенденцию развития и его фазы и лишь отчасти совпадает с хронологической, где под «тридцатыми годами» понимаются 1830—1839 гг., и исторической, где восстание 14 декабря 1825 г. открывает новую и последнюю фазу периода дворянской революционности, характеризуемую ее глубоким кризисом. Поэтому мы не можем указать сколько-нибудь точную дату, с которой в русской поэзии начались «1830-е гг.»; новая поэтическая система начинает оформляться к концу 1820-х гг. и продолжает в основных чертах сохраняться вплоть до первой половины 1840-х. Это совпадает приблизительно с датами творческого пути Лермонтова, который был поэтической вершиной этого периода и отразил в своем творчестве наиболее характерные его черты. В этот же хронологический отрезок укладываются и другие значительные и типологически близкие поэтические явления: бурное развитие русской «байронической» поэмы, творчество Полежаева, Бенедиктова, деятельность поэтов-любомудров и т. д.

Эти новые поэты, явления и школы, порожденные уже послепушкинским периодом, вступали в сложные и многообразные взаимоотношения с предшествующей традицией. Традиция же была

не только жива, — она продолжала создавать непреходящие эстетические ценности. Расцвет пушкинского творчества приходится на 1830-е гг.; в начале десятилетия появляются сборники Языкова; в 1842 г. — «Сумерки» Баратынского. По своему абсолютному эстетическому и идейному значению поэтическое наследие пушкинского периода было бесконечно больше того, которое оставило нам следующее литературное поколение, — исключая лишь Лермонтова. В то же время именно творчество Лермонтова, а затем Некрасова являют нам вехи дальнейшего движения поэзии. И то, и другое непосредственно опиралось на поэтическую базу пушкинского периода; однако ни то, ни другое не могло родиться в результате прямой преемственности. Чтобы они появи-

лись, нужно было не только усвоить то, что было сделано Пушкиным и его кругом, — необходимо было и преодолеть это — и, преодолевая, сознательно или стихийно отказаться от некоторых весьма существенных завоеваний предшествующего периода. Такого рода утраты — необходимое и неизбежное условие эстетической эволюции, и только учитывая их мы сможем объяснить, почему Лермонтов не «отменяет» для нас Пушкина, а Некрасов — Лермонтова. Заметим при этом, что в индивидуальном творчестве поэта, особенно столь значительного, как Лермонтов или Некрасов, общие черты и тенденции, свойственные всему периоду, не обязательно выступают в подчеркнутой форме; их отношение к поэтическим предшественникам может быть иным, нежели у их современников. Так, значение пушкинской традиции для Лермонтова бесконечно больше, нежели, например, для Полежаева или Бенедиктова; о «борьбе» Лермонтова с Пушкиным, конечно, не приходится говорить. Тем не менее самый характер преемственности в известной мере определялся теми общими тенденциями, которые возникли в поэзии 1830-х гг. и не были свойственны предшествующему периоду.

Характерным симптомом эволюции было, в частности, то, что внутри самой поэтической системы 1820-х гг. стали обнаруживаться кризисные явления. Одним из наиболее очевидных было появление эпигонства. К концу 1820-х гг. даже заурядные версификаторы легко усваивали внешние формы пушкинского стиха, технические приемы, некоторые особенности поэтического языка. То, что при своем возникновении было открытием, теперь стало многократно воспроизводиться; лирические ситуации, образный строй, метафорический язык теряли новизну, стирались, превращались в набор поэтических шаблонов. В начале 1830-х гг. Н. А. Полевой печатает в полемических целях пародии-памфлеты на поэтов пушкинского круга и самого Пушкина; как памфлеты они не

достигали своей цели, однако ясно показывали, насколько легким стало подражание:

Она прошла, бывая радость,
Он пролетел, мой счастья сон,
И потускнел твой небосклон,

Разочарованная младость!
Мои бывалые мечтанья,
Мои далекие мечты,
Ты, трепет счастья, упованья,
Ты, вольный гений красоты,
Где вы?..

и т. д.

(И. Пустоцветов.
Элегия «Разуверение», 1832)¹

Это — пародия, но она мало чем отличается от вполне серьезных подражаний, в изобилии наполнявших журналы и альманахи. Опасность вульгаризации «большой поэзии» оказывалась, таким образом, совершенно реальной. При общем высоком уровне стиховой техники понижался уровень поэтической содержательности: она не создавалась заново, а воспроизводилась по готовым образцам.

Существовал и другой симптом кризиса — не менее, а, может быть, более важный. Выше уже говорилось о том, что в творчестве поэтов пушкинского круга в 1830-е гг. начинает явственно звучать тема «конца поэзии», «последнего поэта», наступления нового, антипоэтического века. Тема имела некоторые реальные исторические основания. Уже в 30-е гг. начинается вытеснение поэзии прозаическими жанрами; с развитием буржуазных отношений, журналистики, литературного профессионализма литературная сфера меняется и расширяется; в ней возникают новые типы писателя и читателя. Этот процесс был двусторонним, и его диалектический характер ощущали наиболее дальновидные наблюдатели и участники (к числу их принадлежал Пушкин). С одной

стороны, его прямым следствием была демократизация литературы, расширение читательской аудитории и соответственно укрепление социального положения писателя. С другой стороны, расширившаяся и количественно, и социально аудитория в своей общей массе была мало подготовлена к восприятию интеллектуальных и эстетических ценностей, создаваемых пушкинским кругом. Возникал разрыв между нею и писателями прошлого поколения. Резко падает популярность Пушкина; его лучшие, наиболее зрелые произведения — начиная с «Бориса Годунова» — оказываются, за редким исключением, непонятыми. Близкие процессы происходят и в профессиональной писательской среде; в 1830-е гг. социальный состав литераторов гораздо более пестр и демократичен, нежели в 1820-е: выходцы из мещан, купечества, мелкопоместных дворян, представители театрально-художественной богемы в эти годы в литературной среде — не исключение, а скорее правило. Дело, конечно, было не в социальной принадлежности как таковой, а в том, что за плечами нового поколения поэтов стояла совершенно иная культурная традиция, нежели у большинства поэтов 1820-х гг. Их художественные поиски по неизбежности шли в ином направлении, и даже когда они подражали предшественникам, они сильно деформировали их поэтическую систему, которую они уже «не слышали», т. е. не улавливали с полной адекватностью ее внутренних законов. Как правило же, они не подражали, а производили более или менее сознательный отбор, продолжая и развивая совершенно определенные темы и идеи и оставляя без внимания другие; при этом они нередко вступали со своими предшественниками в отношения прямого идейного и литературного антагонизма.

Характер и причины этого антагонизма не могут быть объяснены только в пределах литературного процесса. Поражение восстания 14 декабря 1825 г. и последующая реакция наложили глубокий отпечаток на русскую обще-

ственную мысль и литературу и породили в них глубокие и необратимые изменения. Дело было не только во внешних факторах — усиление политического гнета, устранившем с литературной арены литераторов, связанных с декабристским движением; дело было еще и в быстрой эволюции просветительского сознания, которое было мировоззренческой основой движения. В гражданской поэзии 1820-х гг. в литературу проецировались политические доктрины философов и социологов XVIII в.; наследием XVIII в. была сохранявшаяся жанровая система; самые принципы пушкинской «школы гармонической точности» — логической ясности слова, композиционной симметрии, строго рассчитанного соотношения частей и целого — опирались на рационалистическую эстетику предшествовавшего столетия. Отнюдь не случайно все поэты пушкинского круга оказывались в большей или меньшей степени связаны с поэтической традицией XVIII в. — главным образом французской. Именно это ставилось им в вину новым поэтическим поколением, в сознании которого произошла переориентация — от рационализма к иррационализму, от деистического религиозного вольнодумства к ясно выраженным религиозным идеям, от стихийного поэтического «материализма» к идеалистическим, но в то же время и диалектическим тенденциям. Именно в 1830-е гг. появляется новый тип психологической и философской лирики, объектом которой становится личность в процессе самопознания.

Эта эволюция поэтического мышления, форм и тем шла постепенно; элементы нового поэтического стиля обозначаются уже в творчестве Пушкина и поэтов его окружения. Творчество Баратынского, Языкова и даже генетически более ранняя поэзия Жуковского оказывались в новую эпоху живыми литературными явлениями; что же касается Пушкина, то, «борясь» с ним, поэты 1830-х гг. нередко незаметно для себя развивали темы и мотивы, уже определившиеся в его творчестве.

Одной из первых литературных групп, сознательно готовивших литературную реформу, была группа «любомудров» (название — калька с греческого слова «философ»). Эта группа, куда входили Д. В. Веневитинов (1805—1827), С. П. Шевырев (1806—1864), А. С. Хомяков (1804—1860) и из которой потом вышли крупные деятели первого поколения славянофильства, образовалась в среде литературной молодежи Московского университета, формировавшейся в канун 1825 г. Почти все они испытали воздействие гражданской поэзии 1820-х гг. и традиций «высокой» поэзии XVIII в. (Ломоносов, Державин), входившей в систему университетского литературного воспитания. В творчестве Веневитинова декабристские мотивы прослеживаются особенно ясно; еще в 1826 г. он пишет стихотворение об угасшем величии древней новгородской вольницы («Новгород», 1826). В 1826 г. «любомудры» входят в непосредственный и близкий контакт с Пушкиным, только что вернувшимся из ссылки, и совместно организуют журнал «Московский вестник» (1827—1830).

К этому времени окончательно определяется направление их литературно-эстетических интересов. Они ориентируются на немецкую романтическую философию, в первую очередь на Шеллинга; они стремятся осмыслить все виды человеческой деятельности в пределах общей, целостной и закономерно развивающейся картины мира. Отсюда их повышенное внимание к синкретической философской эстетике, где устанавливается взаимная связь между разными областями искусства — поэзией, живописью, музыкой — и, далее, связь искусства в целом с историческим развитием человечества и с онтологическими проблемами творения и бытия. В этих последних они идеалисты, иногда религиозно-мистического оттенка. Философия — отправная точка их литературной деятельности; в своих критических статьях они стремятся осмыслить движение литературы и найти его детерминирующие факторы, в переводческой работе

— ознакомить русского читателя с наиболее значительными образцами романтической эстетики и литературы (трактат Вакенродера и Тика «Об искусстве и художниках», переведенный Шевыревым, Мельгуновым и Титовым, 1826). Как романтических поэтов они воспринимают Гете и Шиллера и впервые начинают систематически переводить и толковать «Фауста», которого рассматривают как образец философской поэзии.

Все это накладывает явственный отпечаток на их поэтическое творчество. В стихах Веневитинова прорисовывается новый облик романтического поэта — «истинного пророка»

С печатью власти на челе,
С дарами выпренных уроков,
С глаголом неба на земле.
(«Люби питомца вдохновенья»,
1827)²

Этот тип поэта генетически связан с «поэтами-пророками» гражданской поэзии 1820-х гг., но уже далеко не тождествен им.

Он не обличитель, а созерцатель и мудрец. Его удел — проникать в тайны мироздания:

Теперь гонись за жизнью дивной
И каждый миг в ней воскрешай,
На каждый звук ее призывный
Отзывной песнью отвечай!
Когда ж минуты удивленья,
Как сон туманный, пролетят
И тайны вечного творенья
Ясней прочтет спокойный взгляд;
Смирится гордое желанье
Весь мир обнять в единый миг,
И звуки тихих струн твоих
Сольются в стройные созданья.
(«Я чувствую, во мне горит...»,
1827)³

Все это очень близко к тому образу поэта-философа, каким предстает Гете в стихотворении Баратынского «На смерть Гете» (1832).

Самая биография Веневитинова — его многообразная одаренность (он был музыкален, хорошо рисовал), интеллектуализм, его драматическая неразделенная любовь к З. Волконской, наконец, его ранняя и неожиданная смерть от случайной простуды — в кругу Любомудров получила своеобразное эстетико-философское обобщение. Реальный облик Веневитинова как бы наложился на его лирику, отождествившись с ее героем; этому очень способствовали последние стихи Веневитинова, где речь идет о безвременной кончине поэта («Завещание», «Поэт и друг», 1827). Возникла биографическая легенда об идеальном романтическом поэте, аналогичная легенде о Новалисе в кругу иенских романтиков. Посмертный культ Веневитинова был очень характерен для романтических умонастроений Любомудров.

Любомудры пытались создать и чистый тип философской лирики, где содержанием была бы абстрактно-философская идея, воплощенная в конкретно-образной форме. Предметный мир их стихов постоянно тяготел к символическому расширению; более того, символический смысл образа на каждом шагу подавлял, а иногда уничтожал его чувственную оболочку. Вещи становились знаками идей, стихи превращались в прямые аллегории. Аллегорическая природа поэзии Любомудров нередко подчеркивалась и логически-рассудочным композиционным строением, заключавшим в себе сравнение или антитезу. Так построены «Три розы» (1826) Веневитинова и многие стихи Шевырева («Лилия и роза», 1825; «Две чаши», 1826; «Звуки», 1827, и др.). На этом пути Любомудры не добились больших поэтических успехов, однако культивируемые ими принципы получили дальнейшее развитие у Тютчева и раннего Лермонтова, у которых мы

также нередко находим сравнения-аллегии и строго логические, даже двухчастные композиции.

Сближение поэтической мысли с философией в известной мере предопределило обращение Любомудров к одической традиции. К концу 1820-х гг. наследие ее — «высокий» стиль, изобилующий архаизмами и славянизмами, синтаксическая и метро-ритмическая затрудненность — культивируется ими совершенно сознательно. Это реакция на техническую легкость эпигонов пушкинской школы и одновременно ревизия пушкинского поэтического языка. Любомудры упрекают Пушкина в недостаточной философской и интеллектуальной насыщенности творчества; поэзия мысли, по их мнению, должна и говорить затрудненным, метафизическим языком:

И сотряслись мои составы,
И зазвучали, как тимпан;
Мне долу вторил океан,
Горé мне вторили перуны,
Мои все жилы были струны,
Я сам — хваления орган.
(С. П. Шевырев. «Мудрость»,
1828)⁴

Любомудры были союзниками Пушкина в журнальной и литературной борьбе и никогда не выступали против него открыто; более того, они прекрасно понимали роль и значение Пушкина для русской литературы. Они неоднократно делали попытки в программных стихах направить творчество Пушкина в русло своих эстетических и стилистических исканий; Веневитинов еще в стихотворении «К Пушкину» (1826) пытался обратить Пушкина к творчеству Гете; в «Послании к А. С. Пушкину» 1830 г. Шевырев намечал для него целую программу обновления поэтического языка в духе «поэзии мысли», как она понималась Любомудрами, и рекомендовал ему в «сотрудники» Н. М. Языкова. Вместе с тем литературный антагонизм ощущался обеими сторонами; Пушкин не

принял предлагаемую ему программу «философской поэзии»;любомудры в частной переписке и дневниковых записях прямо говорили, что время Пушкина ушло в прошлое. Их попытки реформы поэзии, однако, остались безрезультатными, и когда Шевырев в конце 1830-х гг. попытался привить русскому стиху формы итальянской ритмики и строфики, эксперимент этот вызвал почти единодушное ироническое отношение.

Вместе с тем деятельность любомудров отнюдь не прошла бесследно. И созданный ими тип романтического поэта, и их философская лирика, проникнутая религиозно-мистическими мотивами, и, наконец, обращение их к фольклору как выражению специфического «народного духа», — все это оказало влияние на поэзию 1830-х гг. Оживление у любомудров «архаических» традиций

также не было простым лабораторным экспериментом. «Высокая» лексика, как ясно уже из приведенного маленького отрывка, служила целям создания эмоционального напряжения стиха, «лирического восторга», как выражались в XVIII в. Поэт-пророк, орган божественного вдохновения, говорил языком экстатического лиризма.

Эти поиски эмоционального обновления поэзии, вполне соответствовавшие романтическим представлениям о сущности поэтического творчества вообще, обусловили и широкое развитие на русской почве так называемой «байронической поэмы». Поэзия Байрона проникает в русскую литературу уже в начале 1820-х гг.; «Кавказский пленник» и особенно «Бахчисарайский фонтан» Пушкина были первыми образцами русской байронической поэмы, вызвавшими поток подражаний. К середине 1820-х гг. они были для самого Пушкина преодоленным этапом, однако для русских «байронистов» оставались вполне живыми явлениями и даже предпочитались более поздним произведениям Пушкина. Характерно, что юный Лермонтов пишет свои первые поэмы под прямым влиянием именно «Кавказского пленника», следы воз-

действия которого ощущаются даже в последней редакции «Демона».

Байроническая поэма отличается ярко выраженным субъективно-лирическим началом. В центре ее — личность, наделенная страстями исключительной силы, из которых одна обычно направляет ее поведение. Как правило, это любовь, иногда любовь и месть. Эта личность противопоставлена обществу как «изгой» или «преступник» и находится с ним в непримиримой войне. Судьба такого «байронического героя» всегда трагична; его предыстория — цепь тяжелых утрат, сформировавших его духовное существо; он является перед читателем ожесточенным, отчаявшимся и страдающим. Именно этот характер, в котором совмещены страдание и преступление, любовь и ненависть, интересует автора в первую очередь; событийная канва биографии героя остается на заднем плане и нередко просматривается лишь в самых общих чертах; характерной особенностью байронической поэмы является тайна, облекающая прошлое героя. Соответственно такой концепции строятся сюжет и композиция поэмы: стремительное действие сосредоточивается в ряде кульминационных эпизодов — «вершин», между которыми — сюжетный эллипсис, оставляющий простор воображению читателя; иногда эпизоды смещены во времени, что еще более разрывает единую линию повествования. Значительное место в такой поэме занимает монолог героя, его исповедь, обращенная к случайному слушателю; эти исповеди, достигающие кульминации лирического напряжения, нередко определяют общий стилистический тон целого.

Одним из наиболее значительных достижений русской байронической поэмы, весьма популярной в 1830-е гг., была поэма «Чернец», написанная еще в 1824 г. И. И. Козловым (1779—1840). По возрасту Козлов мог бы быть участником сентименталистских изданий 1790—1800-х гг.; однако он вступил в литературу очень поздно, в эпоху развития «элегического направления». В конце 1810-х гг.

тяжелая болезнь лишает его зрения и затем до самой смерти (на 22 года) приковывает к постели. Он начинает писать и переводить; меланхолия, религиозная резиньяция пронизывают его стихи, в которых он выступает как прямой последователь Жуковского. Однако его творчество принадлежит уже поэтической эпохе 1820-х гг., времени широкой популярности английского романтизма — Байрона, Т. Мура — и периоду борьбы за национальные элементы в литературе. Эти веяния он усваивает. В знаменитом вплоть до нашего времени стихотворении «Вечерний звон» (1828) как будто собрались в едином фокусе основные тенденции творчества Козлова: выбор английского источника (Т. Мур), ориентированного на русский «национальный колорит» (в подлиннике подзаголовков «Колокола Санкт-Петербурга»), меланхолическая тональность, музыкальная романсная форма. Эти же тенденции сказываются и в «Чернеце»: байронический конфликт (убийство жены и ребенка героя поэмы, его месть, его одиночество и страдание) осложняется мотивом религиозного раскаяния. Бунтарское начало приглушается; возникает тема «искупления». Это одна из интерпретаций Байрона в русской романтической поэзии 1830-х гг.

Вместе с тем в «Чернеце» уже совершенно очевидны и другие признаки лирического стиля, которые станут преобладающими в 1830-е гг.:

Здесь на соломе, в келье хладной,
Не пред крестом я слезы лью;
Я вяну, мучуся, люблю,
В печали сохну безотрадной;
Весь яд, все бешенство страстей
Кипят опять в груди моей,
И, жертва буйного страданья,
Мои преступные рыданья
Тревожат таинство ночей.⁵

Это еще пушкинский язык, сохраняющий и логическую точность слова, и плавность движения поэтической мысли. Вместе с тем это язык повышенной экспрессивности, и самая ситуация — монах, обуреваемый бешеными страстями, — тяготеет к «неистойой» литературе. Именно эти внутренние потенции, заложенные в «Чернеце», обеспечили ему популярность в 1830-е гг. Фрагменты из «Чернеца» и «Абидосской невесты» Байрона в переводе Козлова юноша Лермонтов прямо перенесет в свои первые поэмы, чтобы драматизировать ситуации, заимствованные из Пушкина.

Поздние поэмы Баратынского также обнаруживают стремление к драматизации сюжетных ситуаций, и это сказывается тем яснее, что Баратынский избегает лирической напряженности поэтического языка. Плавное, эпическое разворачивание рассказа, рационалистическая упорядоченность описаний в «Бале» (1828) или «Наложнице» («Цыганке») (1831) как бы контрастируют с бурными страстями героинь и почти мелодраматическими развязками обыденных драм обманутой и оскорбленной любви. «Бал» заканчивается самоубийством героини, «Наложница» — случайным убийством; цыганка, возлюбленная героя поэмы Елецкого, оставленная им, пытается вновь привязать его к себе при помощи приворотного зелья, отравляет его и сходит с ума. Эта поэма вызвала резкие нарекания критики: ее обвиняли в «безнравственности». Тем не менее самый конфликт очень соответствовал литературным исканиям 1830-х гг.

Прямое продолжение и развитие этих тенденций мы находим в творчестве А. И. Подолинского (1806—1886), как бы знаменующем переход от 1820-х к 1830-м гг. Его первая поэма «Див и Пери» (1827), во многом отправлявшаяся от Жуковского как от поэтического образца, была сдержанно благосклонно принята в пушкинском кругу и восторженно — в кругах адептов новой романтической школы (Н. Полевой). Критика пушкинского направления (Дельвиг) упрекала его в небрежности языка,

и упрек этот характерен. «Небрежность» эта в дальнейшем станет одним из поэтических принципов. Гармоническое течение рассказа разрушается; он изобилует вне-сюжетными отступлениями, неожиданными сюжетными разрывами, образами, возникающими вне видимой логической необходимости и несущими преимущественно эмоциональную нагрузку. Иногда такого рода фрагменты энергичны и выразительны, как отступление о Тамерлане в самом начале поэмы:

Он промчался — и повсюду
Нивы кровью напоил;
Грады в каменную гряду,
В пепел храмы обратил!
Но свершилось! — Меч Некира,
Меч судеб неумолим:
Он сверкнул — и в лоне мира
Пепел грозного храним!..
Стихнул вихрь опустошенья,
Битвы смолкли — и один
Мрачный дух уединенья
Ходит в сумраке долин.
Он задумчив и печален —
Часто зрим во мгле ночной,
Над громадою развалин,
Озаряемых луной.⁶

Весь этот фрагмент сюжетно излишен, но он создает эмоциональную атмосферу и своеобразную ритмическую инерцию «стремительности». На протяжении шестнадцати строк перед нами — ряд калейдоскопически сменяющихся картин, контрастно сопоставленных и заключенных образом «духа уединенья» с неопределенным предметным значением, может быть, аллегорическим. Это уже не пушкинский язык. Он близок к языку поэм Лермонтова. Здесь иная мера «точности» слова; она определяется тем, что весь приведенный отрывок представляет собою единое целое, не подлежащее членению, единый эмоциональный контекст, в котором только

и осмысляются его составные элементы.⁷ Он несет на себе все внешние признаки импровизации — вне зависимости от того, насколько длительная работа ему предшествовала. Подобным же «импровизационным» характером отличаются многие поэтические произведения 1830-х гг.

Лирическая стихия, определившая «импровизационный» стиль, становилась и основой лирического характера. Уже в поэме Подолинского мы находим некоторые существенные черты такого стиля. Отметим пока одну из них — экзотичность. «Див и Пери» пронизан ориентальной экзотикой. Интерес к условно-литературному Востоку — характерная особенность русской поэзии 1830-х гг.: он был в значительной мере навеян Байроном, Т. Муром и — позднее — знаменитыми «Восточными мотивами» В. Гюго (1829), принятыми русской поэзией как своего рода манифест нового французского романтизма. Восток воспринимался как арена действия «естественных», не тронутых цивилизацией характеров, неистовых и пылких страстей, уже недоступных эмоционально стареющему европейскому обществу. В русской литературе так воспринимались «Цыганы» и «Кавказский пленник» Пушкина; в прозе эту концепцию Востока (Кавказа) поддерживали повести А. А. Бестужева-Марлинского и его последователей. На протяжении 1830-х гг. мы встречаем постоянные обращения поэтов к восточной теме; в них вырисовывается образ «гурии», «вакханки», жрицы любви; стихи эти отличаются иногда напряженным эротизмом («Цыганская пляска», «Цыганка» (1828) С. П. Шевырева; «Гурия» (1830) А. И. Подолинского; «К черноокой» (1835) В. Г. Бенедиктова и пр.). Лексика их отличается сгущенностью «восточного колорита»; поэты иногда даже культивируют экзотические звучания:

Остановись, Вазантазена!
На миг помедли, жрица нег...
(Д. П. Ознобишин. «Вазантазена»,
1832)⁸

Все это было прежде всего средством увеличить напряженность лирической ситуации. В поэме Подолинского «Борский» (1829) неистовые страсти разыгрываются не на Востоке, а в провинциальной помещичьей среде. Эмоциональная гиперболизация сочеталась с образной; стихотворение приобретало характер театральной сцены с резкими контрастами, с эффектным мелодраматичным внутренним жестом:

Твой ум, твою красу, как злобный демон, я
Тогда оледеню своей усмешки ядом;
В толпе поклонников замрет душа твоя,
Насквозь пронзенная моим палящим взглядом.
Тебя в минуты сна мой хохот ужаснет,
Он искры красные вокруг тебя рассеет...
(В. Г. Тепляков. «Любовь и ненависть»,
1832)⁹

Этот «эмоциональный бунт», изменивший тип героя, естественно приводил и к изменениям в жанровой системе. Разрушается традиционная элегия; место ее занимают более свободные жанры с неопределенными признаками: романс, «мелодия», стансы. Дидактическая сатира уступает место инвективе типа «ямбов» Барбье или Гюго. Зато расцветает баллада, приобретающая черты сгущенного экзотизма; в ней оживают мотивы народной демонологии и увеличивается мрачная, трагическая атмосфера (ср., например, балладу А. Тимофеева «Колыбельная песенка», 1832 или 1833, с характерной для «неистовой» поэзии темой инцеста). Наконец, широкое распространение получают мистерии или небольшие аллегорические поэмы мистериального типа, содержащие уже прямо эсхатологические мотивы. К теме конца мира особенно охотно обращался А. В. Тимофеев (1812—1883) — в мистериях «Последний день» (1835), «Последнее разрушение мира» (1838) и т. д. А. Г. Ротчев (1806—1873) создает цикл переводов из Апокалипсиса;

мотив всеобщего владычества смерти пронизывает гротескную мистерию В. С. Печерина «Potrouggi» (1833; известна современникам также под названием «Торжество смерти»).

Некоторые из этих примеров особенно интересны: они показывают, что мотивы и образы поэзии 1830-х гг. легко наполнялись социальным и политическим содержанием. И Ротчев, и позднее Печерин были проникнуты оппозиционными настроениями, сохранившимися в студенческих кружках Московского университета, где еще держались традиции аллюзионной декабристской поэзии. Тема «Страшного суда» и грядущего обновления мира принадлежала к характерным образным «сигналам» гражданской псалмодической лирики. Сгущение ее трагического колорита и космическая масштабность образов (также отчасти подсказанная Байроном — его «Мрак» и «Сон» в эти годы получают особенную популярность) были отражением общественного пессимизма, порожденного разгромом восстания 14 декабря. В подекабрьской гражданской поэзии мотивы поражения, гибели героя-бунтаря, сетований об утраченной вольности выдвигаются на первый план. В этих стихах мы находим тот же тип лирического героя, который характерен для лирики 1830-х гг. в целом, но лирическая ситуация конкретизирована — это либо канун неизбежной гибели, либо плач над телами павших. Об образе барда-воина, оплакивающего поражение, речь шла выше, теперь к нему добавляются и другие излюбленные образы, например пловца, обреченного волнам:

Мирно гибели послушный,
Убрал он свое весло...
(Н. М. Языков. «Водопад»,
1830)¹⁰

Море стонет —
Путь далек...
Тонет, тонет

Мой челнок!
(А. И. Полежаев.
«Песнь погибающего пловца»,
1832)¹¹

Творчество Александра Ивановича Полежаева (1804 (1805?) — 1838) наиболее ярко представляет эту линию в поэзии 1830-х гг. Он был самой заметной фигурой из числа московских поэтов университетского круга, связанных с гражданской традицией; он вошел в историю литературы и своей драматической личной судьбой: в 1826 г. за поэму «Сашка», в которой был усмотрен дух «разврата и вольномыслия», он был отдан в солдаты, уже солдатом привлекался к следствию по делам политических кружков, был подвергнут заключению и телесному наказанию и умер от развившейся чахотки. Его поэзия проникнута автобиографическими мотивами, придающими особенно личный, интимный характер его лирическому герою, вместе с тем общему для всей поэзии 1830-х гг. В монологах этого отверженного, преследуемого людьми и судьбой изгнанника своеобразно сочетались элегически-медитативное и активное бунтарское начала; он является в обличи «погибающего пловца», обманутого жизнью и без сожаления идущего навстречу гибели, или «пленного ирокезца», поющего предсмертную песнь в ожидании последней пытки:

Я умру! на позор палачам
Беззащитное тело отдам!
Но, как дуб вековой,
Неподвижный от стрел,
Я недвижим и смел
Встречу миг роковой!
«Песнь пленного ирокезца»,
1826—1828)¹²

«Песнь пленного ирокезца» представляет гражданскую ипостась лирики Полежаева. У него есть и прямые антиправительственные стихи с резко выраженным са-

тирическим и инвективным началом («Александру Петровичу Лозовскому», 1828; «Четыре нации», 1827, и др.). Вместе с тем и в мировоззренческом, и в тематическом, и в стилистическом отношении творчество Полежаева представляет собою картину гораздо более пеструю, нежели творчество любого из поэтов пушкинского периода. Мы находим у него антиклерикальные стихи и религиозные медитации, элегические интонации сменяются пылким эротизмом стихов с восточными темами, «поэтизмы» контрастируют с намеренно огрубленными сатирическими пассажами. Он свободно вводит в свои стихи народную и даже вульгарную лексику, увеличивая экспрессивное звучание стиха. Подобно самому поэту, его лирический герой демократичен в манере поэтического изъяснения; единство поэтической системы достигается не однородностью стилевых элементов, а единством лирического героя с присущей ему импровизационной и исповедальной формой лирического самовыражения.

Все это делает Полежаева довольно характерным представителем поэзии 1830-х гг. В его творчестве обнаруживаются и такие мотивы и образы, которые сближают его с философскими течениями в русской лирике десятилетия и получают полное развитие в творчестве Лермонтова. К ним относится, например, образ демона («Демон вдохновенья», 1833; «Духи зла», 1834) в разных его разработках, введенный в русскую поэзию еще «Демоном» Пушкина.

Как уже говорилось выше, поэтическое мировоззрение 1830-х гг. в значительной степени противостояло рационализму предшествующего десятилетия, являясь своего рода романтической реакцией на него. Усиление лирического начала, примата «страсти», чувства над разумом было лишь одной стороной этого процесса. Другой стороной было стремление к самоанализу, к погружению в глубины человеческого сознания и духа, к осмыслению всеобщих законов природы и бытия. Это был всеобщий процесс, охвативший все роды романтическо-

го творчества — философию, эстетику, историю, литературу. В русской поэзии он сказался оживлением философских и религиозных мотивов. Противопоставление «существенности», материальности — идеальному; внешней, чувственной оболочки — духовным сущностям; «прозы» жизни — ее «поэзии» типично для лирики 1830-х гг. Новое поэтическое поколение меняет ориентацию — резко падает популярность французской поэзии XVIII в., зато входит в моду поэзия немецкая, вплоть до преромантической: ранний Шиллер, Гете, Клопшток. Воскресают библейские мотивы, но уже не только с аллюзионными целями; тема «греха» и «искупления», как мы видели, вне всякой политической окраски появлялась в эсхатологических стихах Тимофеева, у Козлова и Подолинского. Философско-религиозная аллегория выдвигается как особое жанровое образование; в 1830-е гг. одним из популярнейших стихотворений становится «Море» Жуковского с его мотивом одушевленности природы и ее тайного, недоступного разуму языка. Ср. у Бенедиктова:

Но не дано силы уму-исполину
Измерить до дна роковую пучину;
Мысль кинется в бездну, она не робка,
Да груз ее легок и нить коротка.
(«Море», 1838)¹³

В этот мир, познаваемый через интуицию и веру, погружен «поэт», который является воплощением идеального, «небесного» начала. Он — «отчужденный»; он поднят над житейской обыденностью и противопоставлен ей. Очень часто борьба с земной «существенностью» составляет основное содержание поэтического конфликта. Акт творчества — общение поэта с божеством; но душа его тоскует в своей земной оболочке. Смерть поэта — его разрешение от земных, временных уз; он возвращается в «отчизну душ», к своей небесной прародине. Эта мистико-религиозная поэтическая концепция так или

иначе отражается в большинстве произведений «массовой лирики» 1830-х гг.; в ее основе лежат эклектически соединенные поэтические и философские идеи, восходящие к платонизму, пифагореизму, к разным поэтическим образцам — «Поэту и толпе», «Демону» Пушкина, Жуковскому, Любомудрам. Столь же эклектичной оказывается и стилистическая система: в общем экспрессивном потоке поэтической речи улавливаются стилистические ряды и элементы, восходящие к самым различным и иногда противостоящим друг другу поэтическим школам и индивидуальным стилям. Из этого брожения вырастает творчество Владимира Григорьевича Бенедиктова (1807—1873) — явление яркое и симптоматичное, внутренне подготовленное и обусловленное поэтической эволюцией десятилетия. В поэзии Бенедиктова мы находим все — или почти все — перечисленные мотивы, характеризовавшие «поэзию мысли», как она понималась не только читательской, но и в значительной мере писательской средой. Ему свойственны и эклектичность поэтического мировоззрения и стиля, и всепроникающая, захватывающая читателя стихия лирической экспрессии, которая вызывала естественную ассоциацию с прозой А. А. Бестужева-Марлинского и заставила потом Белинского объединить эти два имени. Добавим, что по своему литературному воспитанию Бенедиктов принадлежал к той полуразночинной-полудворянской среде, которая, как уже было сказано выше, не имела за собой устоявшейся литературной традиции. В этом отношении он был близок, например, к Полежаеву. Его читательская аудитория — это та же среда образованного чиновничества, литературно-театральной богемы, провинциального и мелкого столичного дворянства, на которую ориентировался журнал «Библиотека для чтения», печатавший опыты самого Бенедиктова и его последователей.

Есть своя закономерность в том, что в начале своей литературной деятельности Бенедиктов тесно общался с театральными кругами Петербурга. В его лирике явст-

венно ощущается театральнo-декламационная природа. Очень часто это лирический монолог с характерными ораторскими интонациями, с гиперболическим подчеркиванием основной идеи или образа, иногда настойчиво варьируемого, с невниманием к смысловым оттенкам, которое поэт пытается компенсировать эмоциональным тоном целого. Отсюда — обычная для Бенедиктова стилистическая какофония, «безвкусица», нефункциональное использование отдельного слова, образа, поглощаемого общим экспрессивным потоком; отсюда сочетание одических или элегических формул с бытовым и даже мещанским языком; отсюда и почти плеонастические нагромождения эпитетов и сравнений, и тяготение к разрастающимся стиховым массам, разрушающим лирическую композицию. Примером стилистической какофонии являются, например, «Наездница» (1835) или пародированные Козьмой Прутковым «Кудри» (1838), где гиперболическое варьирование основного образа в конце концов приводит к комическому и не предусмотренному поэтом оживлению метафоры:

Ваши волны укатились
В неизведанную даль.
(с. 52)

Однако на путях поэтического экспериментаторства Бенедиктова ждали и несомненные удачи. В «Черных очах» (1835) те же образы облечены в стихи, полные энергии и лирического движения:

Вам — кудрей руно золотое,
Други милые! Для вас
Блещет пламя голубое
В паре нежных, томных глаз, —
Пир мой блещет — в черном цвете,
И во сне и наяву
Я витаю в черном свете,
Черным пламенем живу.
(с. 38)

Бенедиктов был, конечно, не столько поэтом «мысли» (как его пытался представить, например, Шевырев), сколько поэтом звучащего слова. Основа его образности рационалистична в своем существе. Не связанный какой-либо органически усвоенной поэтической традицией, он экспериментирует с лексикой, создавая неологизмы, с тропами, добиваясь оживления метафорических значений, с поэтическим синтаксисом, ища эффектных пуантирующих формул:

Звучат часов медлительных удары,
И новый год уже полувозник...
Шумы, толпа, в рассеянии тревожном,
Ничтожествой, волнообразный мир...
 ...следя мгновений быстротечность,
Мой верный стих, мой пятистопный ямб,
Минувший год проталкивает в вечность.
(«31 декабря 1837», 1838; с. 196)

Ремесленник во славу красоты.
(«Пиши, поэт! Слагай для милой девы»,
1838; с. 89)

Техническое мастерство Бенедиктова было незаурядно. Его метроритмические эксперименты, прихотливая строфика, неожиданные и звучные рифмы привлекли к себе внимание в 1900—1910-е гг., в эпоху поисков новых форм поэтического языка; в это время воскресла его поэтическая декларация:

Изобретай неслыханные звуки,
Выдумывай неведомый язык!
(там же, с. 88)

Поэт переходной эпохи, Бенедиктов оказался примечателен и своей литературной судьбой. В короткое время он приобрел необыкновенную популярность, причем не только среди малоискушенных в литературном

отношении читателей, но и в высокопрофессиональной среде. Его приняли такие поэты как Вяземский, Жуковский, Тютчев, Шевырев; в нем искали истинное воплощение «поэзии мысли», он предстал как своеобразный символ воскресающей поэзии в эпоху ее упадка, в начавшуюся эру безраздельного господства прозы, в «железный век», уничтожающий «последнего поэта». Литературная репутация Бенедиктова была разрушена Белинским; в блестящей статье «Стихотворения Владимира Бенедиктова» (1835) критик вскрыл декламационно-риторическую основу его поэзии; не отрицая «твердости и упругости языка, великолепия и картинности выражений», Белинский решительно отказывал Бенедиктову в творческом начале. Статья Белинского определила последующую литературную судьбу Бенедиктова; начиная с 1840-х гг. волна подражаний ему спадает, и сам он сходит с литературной сцены. Однако и его появление, и его успех были закономерны; они были подготовлены романтическим движением 1830-х гг.

Значение Бенедиктова в русской поэзии было более негативным, нежели позитивным. Его творчество обозначило кризис поэтической

системы «гармонической точности» и явление на литературной арене новых поколений. Самая эклектичность и внутренняя неустойчивость его эстетики были явлением исторически плодотворным; в ее пределах рождались новые тенденции, которым предстояло еще развиться. П. П. Ершов, автор «Конька-горбунка», начал как поэт «бенедиктовской школы»; ее прошли Кольцов и Некрасов. Эта демократическая тенденция в поэзии, расширявшая сферу эстетического, проявилась, между прочим, и в позднем творчестве самого Бенедиктова; что же касается ораторского, декламационного пафоса, принявшего в его творчестве индивидуальную гиперболическую и риторическую форму, то ему предстояло вновь явиться в поэзии Лермонтова в преображенном качестве целостной поэтической системы.

- ¹ Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX века). Л., 1960. С. 328.
- ² Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. М., 1934. С. 123.
- ³ Там же. С. 107.
- ⁴ Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939. С. 51.
- ⁵ Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 327.
- ⁶ Козлов И., Подолинский А. Стихотворения. Л., 1936. С. 157—158.
- ⁷ См.: Эйхенбаум Б. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, Л., 1924.
- ⁸ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 88.
- ⁹ Там же, т. 1. Л., 1972. С. 677.
- ¹⁰ Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. М., 1964. С. 297.
- ¹¹ Полежаев А. И. Стихотворения и поэмы. Л., 1957. С. 90.
- ¹² Там же. С. 57.
- ¹³ Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1939. С. 54. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

Глава 11

Е. А. БАРАТЫНСКИЙ

(В.Э. Вацуро)

Е. А. Баратынский (1800—1844) был одним из первых поэтов «новой» пушкинской «школы» и стал одним из ее последних поэтов. В «союз поэтов» он входит в 1819 г. Исключенный из Пажеского корпуса за неподобающую мальчишескую шалость, он появляется в Петербурге осенью 1818 г., знакомится с Бестужевым и Дельвигом, с которым и поселяется вместе; их беспечная полунищая поэтическая жизнь была описана ими в пышных гекзаметрах:

Шли они в дождик пешком, в панталонах трикотовых тонких,

Руки спрятав в карман (перчаток они не имели!).

(«Там, где Семеновский полк...»,

1819)¹

Дельвиг и приобщил Баратынского к профессиональной литературе, — по преданию, напечатав его ранние опыты без ведома автора. Много лет спустя Баратынский вспоминал, каждый раз с новым беспокойством, о мучительном ощущении, которое он пережил, узнав о своем посвящении в цеховые поэты. Вместе с тем он сохранял и благодарность Дельвигу. «Ты ввел меня в семейство добрых муз», — писал он ему («Дельвигу» — «Дай руку мне, товарищ добрый мой», 1822). Дельвиг познакомил Баратынского с Кюхельбекером, Плетневым и Пушкиным. Сближение происходит быстро; уже в феврале 1819 г. связи Баратынского с лицейским поэтическим кружком довольно тесны.

Эти связи сказываются в поэтическом творчестве Баратынского появлением «античных» эпикурейских мотивов. Баратынский воспекает «пиров веселый шум» и «пыл вакхической отваги» («Моя жизнь», 1818—1819). Тема гедонистического упоения жизнью с ее скоропреходящими радостями в его ранних стихах звучит настолько сильно, что через три-четыре года пародисты «Благонамеренного» изберут его в качестве своей главной мишени в борьбе против романтической школы. Однако отправлялся Баратынский не от романтиков. Еще в 1824 г. Дельвиг писал Пушкину о «холоде и суеверии французском» в его дидактических стихах. «Что делать? Это пройдет! Баратынский недавно познакомился с романтиками, а правила французской школы всосал с материнским молоком».² В самом деле, из всей группы ранний Баратынский был, пожалуй, наиболее «классичен». Он воспринял от французской «легкой поэзии» и элегии XVIII в. виртуозное изящество композиции, ее рассчитанную замкнутость, с пуантирующими концовка-

ми, с антитезами и парадоксальным течением поэтической мысли. Все это — признаки «антологической поэзии», как ее понимал французский XVIII век. Если Дельвиг в своей «антологии» чем дальше, тем больше стремился воспроизвести строй поэтического мышления древних, то для Баратынского античный реквизит — скорее поэтическая условность, метафора, факт стиля, а не культурной типологии, к которой он довольно безразличен. Современный лирический герой со строем мыслей и чувств 20-х гг. XIX в. постоянно просвечивает сквозь античный или «оссианический» флёр его ранних стихов, иногда обнаруживая свое присутствие почти пародийно-демонстративно:

Марс, затянутый в штиблетах,
Обегает уж ряды...
(«Дельвигу», 1819; с. 48)

Эти строки пишутся уже в Финляндии, где Баратынский служит в армии в чине унтер-офицера (всякая иная служба была ему запрещена). «Штиблеты» контрастируют не только с аллегорическим «Марсом», но и с «северной» экзотикой финляндских стихов. Но и самая экзотика не выдерживается с этнографической точностью, — и здесь принцип, а не небрежность. Когда позднейшая критика упрекала Баратынского за смешение разных культурных комплексов — «финского», «оссианического», «скандинавского», — упрек был не вполне справедлив. Для Баратынского не было существенным то, чему придавала большое значение романтическая поэзия, — единство местного и исторического колорита.

Связи с классической традицией явственно обнаруживались и в жанровой принадлежности его ранних стихов. Именно к нему обращает Гнедич свой призыв писать сатиры, и Баратынский отвечает ему посланием в александрийских стихах — совершенно в духе классических посланий-сатир вольтеровского толка, обычных для русской поэзии 1810-х гг. («Гнедичу, который советовал со-

чинителю писать сатиры», 1823). В подобной же сатире «в дидактическом роде» — знаменитом впоследствии послании «Богдановичу» (1824) — Дельвиг и находит воздействие «французских» образцов.

Вместе с тем — и здесь противники «новой школы» были правы — «классичность» Баратынского уже приобретала новые качества, не свойственные его предшественникам. В послании «Н. И. Гнедичу» (1823) он писал:

То, занят свойствами и нравами людей,
Поступков их ищущи прямые побужденья,
Вникаю в сердце их, слежу его движенья
И в сердце разуму отчет стараюсь дать!
(с. 94)

Баратынский очень точно определил те принципы, которым он следовал, — более всего в своих элегиях, которые в начале 1820-х гг. создали ему литературную репутацию и явились новым словом в развитии жанра. Аналитизм Баратынского вырос на рационалистической основе; он действительно «в сердце разуму отчет старался дать», и это придавало его элегиям некоторую рассудочность, свойственную, например, французским моралистам типа Вовенарга, Ларошфуко или Паскаля. Многие он почерпнул и в девяти книгах элегий Парни, который в его интерпретации превращался из поэта эротического (так его воспринимал, в частности, Батюшков) в поэта психологического. Баратынского интересует становление и динамика психологических состояний, фазы любовного чувства. Эмоция его героя изменчива и противоречива. «Охлаждение», «разочарование» оказываются понятиями сложными и внутренне неоднородными. В его знаменитом «Разуверении» (1821) эмоция героини взята по меньшей мере в третьей «фазе» (любовь или увлечение — охлаждение или равнодушие — «возврат нежности»); ответное чувство героя — также в третьей, но «неполной» (любовь — разочарование — «волнение», напоминающее об утраченной любви и именно по-

этому особенно тягостное): «В душе моей одно волнение, А не любовь пробудишь ты». Конкретное сопоставление двух понятий оживляет оттенки значений.

Разнообразной становится и мотивировка состояний. Традиционная элегия вообще избегала мотивировать ситуацию: она задавалась изначально, и предыстория ее, как правило, была для поэта несущественна. У Баратынского художественный акцент ложится на психологическую мотивировку, которая иной раз изменяет не только традиционно сложившуюся ситуацию, но и самый жанровый канон. Состояние героя рассматривается в некоей временной перспективе; оно есть следствие закономерной духовной эволюции. Элегия перестает быть статичной; она превращается в своего рода биографию героя в миниатюре. Одним из наиболее совершенных образцов такой биографии является «Признание» (1823), о котором Пушкин писал: «„Признание“ — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий...» (13, 84). В этой элегии Баратынский обращается к традиционной теме любовного охлаждения, — но в отличие от «унылых элегиков» не столько описывает, сколько объясняет его. Угасание любовного чувства не есть следствие «вины», «измены» или даже «утраты молодости»; оно происходит само собой, силой времени и расстояния, потому что самая духовная жизнь подчиняется действию фатального и всеобщего жизненного закона. Это ощущение надындивидуального и непреодолимого начала — «судьбы», властвующей над личностью, придает элегиям Баратынского особую окраску философской медитации. В самом же тексте элегий эта идея сказывается в почти парадоксальном перемещении традиционной шкалы ценностей духовного мира. Своеобразное «рассудочное оправдание» получают не только охлаждение героя, но и «моральные преступления»: нарушение любовных клятв, измена первой любви, брак по расчету, — наконец, полное забвение. Все это — «победа судьбины» над героем и его мучительное эмоциональное уми-

рание. Лирическая тема болезненно сопротивляющейся, но уступающей и угасающей эмоции сопутствует «голосу рассудка», элегия становится внутренне драматичной; резиньяция окрашивается в тона скорбного сожаления. В поздний период Баратынский вернется к осмыслению этой ситуации — уже на уровне философского рассуждения — в превосходном стихотворении «К чему невольнику мечтания свободы» (1835), где идея надличной закономерности будет осмыслена не только как закономерность покорности, но и как закономерность эмоционального бунта:

...Не вышня ли воля
Дарует страсти нам? и не ее ли глас
В их глазе слышим мы? О, тягостна для нас
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною
И в грани узкие втесненная судьбою.
(с. 161—162)

Все это было литературным открытием. Внутренний мир элегического героя Баратынского решительно не соответствовал традиционным образцам; «классическая» основа деформировалась, на ней вырос романтический психологизм. В этом была особенность эстетической эволюции Баратынского, которая далеко не сразу и не полностью была понята русскими романтиками разных поколений; и Бестужев, и позднее Любомудры прочно связывали раннего Баратынского с наследием XVIII в.: диалектический анализ чувства представлялся им не новаторством, а скорее традиционализмом.

Расцвет элегического творчества Баратынского приходится на начало 1820-х гг. Вынужденное пребывание в Финляндии воспринимается им как изгнаничество, своего рода ссылка, подобная южной ссылке Пушкина; мотивы «унылой» элегии окрашиваются автобиографическими чертами:

И я, певец утех, пою утрату их,

И вокруг меня скалы суровы,
И воды чуждые шумят у ног моих,
И на ногах моих оковы.
(«Послание к б<арону> Дельвигу»,
1820; с. 60)

В этих строчках звучат уже и ноты общественной оппозиции. Баратынский отдает дань гражданской поэзии преддекабристского периода. До нас дошли сведения о политических стихах Баратынского начала 1820-х гг.; в большинстве своем они не сохранились, однако уже одна известная нам эпиграмма на Аракчеева «Отчизны враг, слуга царя» (1825) достаточно ясно характеризует его настроения в этот период. 1824 год — время наибольшей близости его к Рылееву и Бестужеву, и это сближение имеет и идейную основу. Однако «гражданским романтиком» Баратынский не стал; его мировоззрению был свойствен общественный скептицизм, который сказался и в его творчестве. На протяжении 1824—1825 гг. наступает взаимное охлаждение между ним и поэтами декабристского крыла Вольного общества. В 1825 г. Бестужев писал Пушкину, что «перестал верить» в талант Баратынского (13, 150).

Отзыв Бестужева касался «Эды» — «финляндской повести», которую Баратынский пишет на протяжении 1824—1825 гг. и на которую Дельвиг возлагал надежды как на произведение этапное, знаменующее поворот Баратынского к романтической поэзии. Эти ожидания были симптоматичны: после первых пушкинских «южных поэм» именно большая поэтическая форма воспринималась как показатель романтической ориентации автора.

Расчет Дельвига оказался верен, хотя и не до конца. В исследовательской литературе о Баратынском было отмечено очень точно, что поэт избрал для «Эды» не столько «романтический», сколько «сентиментальный» сюжет, несколько напоминающий «Бедную Лизу» Карамзина. Однако самая коллизия — вторжение цивилизованного обольстителя в патриархальный мир естествен-

ных чувств и отношений — была живой для русского романтизма; проблема «цивилизованного» и «естественного» мира в усложненном и модифицированном виде сохранялась и в южных поэмах Пушкина. При этом если Пушкин открывал для русской поэзии Кавказ, то Баратынский создавал поэтический образ Финляндии. И «Эда», и «финские» элегии расширяли культурно-географический ареал русской литературы, создавая совершенно специфический «местный колорит»: суровый «гранитный край» с нависающим небосклоном, валунами и водопадами получил литературное гражданство более всего через творчество Баратынского.

Подобно первым пушкинским южным поэмам, «Эда» была во многом связана с элегической традицией — в той ее форме, какую придал ей Баратынский. Не случайно поэтому образ самой Эды оказался в поэме наибольшей удачей; постепенное зарождение ее чувства к гусару, перерастающего в нежную и робкую привязанность, а затем в чувственную страсть, изображено Баратынским тонко и точно. Вместе с тем образ и объективирован: Баратынский сумел найти и адекватный «литературный жест», выразительные и психологически значительные черты ее внешнего поведения. Действие развивается на бытовом фоне, почти прозаическом. Эти особенности поэмы сразу же отметил Пушкин, оценивший «Эду» очень высоко.

Вместе с тем успех поэмы Баратынского не был безусловным. Мы уже упоминали об отзыве Бестужева. Еще важнее, что сам Баратынский не был вполне удовлетворен; существует предположение — по-видимому, справедливое, — что он сам соотносил «Эду» с поэмами Пушкина и убедился в невозможности конкуренции.

Работая над поэмой, он сознательно отталкивался от Пушкина, стремясь проявить самостоятельность. Может быть, и отмеченные нами выше особенности «Эды» были в известной мере обусловлены этим заданием.

Тем не менее по отношению к поэмам Пушкина «Эда» неизбежно оказывалась явлением вторичным.

Баратынский, однако, не отказался от опытов в жанре поэмы. Более того, он приходит к переоценке жанровых возможностей иных поэтических форм и прежде всего элегии, в которой он до сих пор занимал одно из первых мест. В послании «Богдановичу» (1824) он посвящает несколько пренебрежительных строк «маракам» — подражателям Жуковского и в письме к Пушкину от 5—20 января 1826 г. с удовольствием присоединяется к пушкинским нападкам на унылых элегиков: «Тут и мне достаётся, да и по делу; я прежде тебя спохватился и в одной ненапечатанной пьесе говорю, что стало очень приторно

Вытье жеманное поэтов наших лет»
(13, 254)

Конечно, Баратынский (как и Пушкин) не отказался от элегии полностью, однако роль субъективно-лирического начала с середины 1820-х гг. у него заметно ослабевает. Отходя от жанровых форм сатиры, дружеского послания, наконец, элегии как таковой, он вслед за Батюшковым и одновременно с Пушкиным культивирует новый для русской поэзии жанр — медитации, поэтического размышления, куда свободно входят философские мотивы, сильно расширившие сферу поэтических тем.

Подобные мотивы намечаются уже в его ранних элегиях; они начинают явственно звучать в стихах 1823 г., — напомним, что в этом году пишется и «Признание», где элегические темы и мотивы перерастают в общую идею жизненного закона. В 1823 г. Баратынский создает «Стансы» (получившие потом название «Две доли») и «Истину» — произведения уже прямо философской лирики, возникающие на поэтическом субстрате его элегий; тема «охлаждения страстей» преобразуется здесь в антитезу «волненье страсти иль покой», которая станет одним из лейтмотивов его поздних стихов. В послании

«Богдановичу» (1824) мы находим уже прямую декларацию:

Желаю доказать людских сует ничтожность
И холодной мудрости высокую возможность.
Что мыслю, то пишу...
(с. 111)

Послание «Богдановичу», где настоящему противопоставлено минувшее, было программным и во многом уже стояло в преддверии позднего творчества Баратынского. Внешне оно еще было традиционным как по форме, так и по теме; в 1820-е гг. противопоставление «века минувшего» и «века нынешнего» было нередким (ср. «Два века» А. Родзянки (1822) или «Век Елисаветы и Екатерины (отрывок из послания к Державину)» В. И. Туманского (1823)). Однако у Баратынского противопоставление эпох оказывалось возведенным на уровень философско-исторической концепции, и именно эта концепция составляет содержание стихотворения. Так реализовалась декларация, согласно которой предметом поэзии может быть идея высокой степени абстракции. Что касается самой концепции — старения общества, то она получит широкое распространение в романтической историографии и поэзии (мы найдем ее, например, у Лермонтова). Более того, в послании Баратынского уже намечается одна из центральных тем его позднего творчества — тема «железного века», века наступающих буржуазных отношений; она возникает одновременно у него и у Пушкина («Разговор книгопродавца с поэтом», 1824), но у Баратынского окрашивается в типично романтические, негативные и трагические тона. В эпоху всеобщего меркантилизма искусству придется замыкаться в себе и искать идеала в прошлом.

Послание Баратынского, написанное в 1824 г., было напечатано только три года спустя и приобрело еще большую актуальность, так как к этому времени черты «железного века» обозначились еще яснее. В знамени-

том пушкинском «К вельможе» (1830) мы находим явственную переключку с посланием Баратынского к Богдановичу.

В 1825 г. после настойчивых ходатайств друзей Баратынскому удается, наконец, получить офицерский чин. В следующем году он выходит в отставку и поселяется в Москве. Домашние обстоятельства удерживают его вдали от петербургского литературного круга.

По косвенным свидетельствам мы можем уловить следы душевной драмы, пережитой Баратынским после декабрьских событий. В его письмах 1826 г. слышатся жалобы на одиночество. «Часто думаю о друзьях испытанных, о прежних товарищах моей жизни — все они далеко! и когда увидимся? Москва для меня новое изгнание», — пишет он Путяте в январе 1826 г.³ В стихотворении «Стансы» (1827) он, перефразируя относящиеся к декабристам пушкинские строки, за год до этого процитированные Вяземским в «Московском телеграфе», скажет:

Я братьев знал; но сны молодые
Соединили нас на миг:
Далече бедствуют иные,
И в мире нет уже других.
(с. 133)

В первые годы московской жизни Баратынский общается с Вяземским и другими сотрудниками «Московского телеграфа» во главе с его издателем Н. А. Полевым и — недолгое время — с Пушкиным. Сложнее складываются его отношения с «любомудрами», составившими редакционное ядро «Московского вестника»; несмотря на попытки Пушкина привлечь его к сотрудничеству в этом журнале, Баратынский и «любомудры» не сразу находят общий язык. Это становится особенно

очевидным, когда в 1827 г. выходит сборник Баратынского, подведший итог его раннему творчеству; среди в общем благожелательных откликов резким диссонансом прозвучал отзыв С. П. Шевырева, объявившего Баратынского «скорее поэтом выражения, нежели мысли и чувства».

Между тем Баратынский явно эволюционировал к поэзии преимущественно философской. Последекабрьская эпоха сказалась в его лирике глубоким пессимизмом поэтического мироощущения, постоянно звучащим мотивом одиночества и обреченности всего высокого и прекрасного. Эта тема начинает принимать у него универсальный характер. В 1827 г. он создает стихотворение «Последняя смерть», открывающее собою новый период его творчества.

«Последняя смерть» включается в круг стихов на эсхатологические темы, получающих широкое распространение в русской поэзии начиная с 1820-х гг. Однако трактовка темы у Баратынского глубоко своеобразна. Гибель мира приходит не как воздаяние за порочность общества, а в результате естественного закона, — и потому она фатальна и неотвратима. Концепция старения человечества получает здесь наиболее полное и развернутое выражение. Покорив себе природу, человек добился полного благоденствия, но тем самым порвал с ней естественные связи. «Телесная природа» человека уступила «умственной» — и он обречен на вымирание. В последней строфе круг замыкается: «державная природа» вступает в свои права на обезлюдившей земле.

Мотив смерти возникает теперь у Баратынского постоянно — в разных поэтических обличьях. Она — упорядочивающее и организующее начало в мире, «всех загадок разрешение», «разрешенье всех цепей» земного мира («Смерть», 1829). Социальное бытие есть «хаос нравственный»:

Презренный властвует; достойный
Поник гонимую главой;

Несчастлив добрый, счастлив злой...
(с. 151)

— и только замогильное бытие способно оправдать мудрость божества («Отрывок», сначала «Сцены из поэмы „Вера и неверие“», 1829). И здесь вновь обнаруживается отличие Баратынского от поэтов последующего поколения, обращавшихся к этой теме. Его мировоззрение тронато религиозным скептицизмом, доставшимся ему в наследство от просветителей XVIII в., которых он в свое время усердно читал. В конце 1820-х гг., в эпоху всеобщей ревизии просветительских идей, он переводит Вольтера («Телема и Макар», 1827). В «Вере и неверии» проблема смерти перерастает в проблему целесообразности мироустройства. Если загробное блаженство не восстановит мирового равновесия, значит создатель не прав и не благ. Он нуждается в «оправдании» перед «сердцем и умом» человека. Через три года в стихотворении «На смерть Гете» Баратынский бросит кощунственную мысль:

И ежели жизнью земною
Творец ограничил летучий наш век,
И нас за могильной доскою,
За миром явлений, не ждет ничего, —
Творца оправдает могила его.
(с. 157)

Баратынский готов допустить, что царство «нравственного хаоса» безраздельно и абсолютно, — и это еще более увеличивает трагическую безнадежность его поэтического мировосприятия. В 1840 г. он создает одно из самых пессимистических стихотворений во всей русской лирике — «На что вы дни! Юдольный мир явленья...» — стихи об умирании заживо, когда перегоревшая душа погружена в вечно повторяющийся сон.

Он разрабатывает и другие мотивы и темы, которые потом будут подхвачены новым поколением романтиков.

Он отдает дань «ночной лирике», получившей столь широкое распространение в немецкой романтической поэзии и занявшей важное место в творчестве Тютчева («Толпе тревожный день приветен, но страшна Ей ночь безмолвная...», 1839). В «Приметах» (1839) и стихотворении «Предрассудок! он обломок...» (1841) возникает тема первобытной, природной мудрости человека, утраченной с появлением наук, примата интуиции над рациональным познанием, — идея, получившая развитие в романтических философских повестях В. Ф. Одоевского и в тютчевском стихотворении

«А. Н. М.» («Нет веры к вымыслам чудесным...», 1828). В поздних стихах Баратынского мы можем уловить постепенное выветривание конкретно-чувственного образа, его символизацию, даже приближение к аллегории, занимающей подчиненное положение по отношению к общей философской идее. Вместе с тем, выученик школы «гармонической точности», он окончательно не порвал с ней до конца жизни, хотя сам способствовал ее смене новыми поэтическими течениями. Сближаясь с «поэзией мысли», как ее понимали «любомудры», он в то же время ставит в своих стихах проблему соотношения мысли и чувственной формы, разрушаемой вторжением интеллекта («Все мысль да мысль! Художник бедный слова...», 1840).

Все эти процессы, захватив лирику Баратынского, лишь в очень небольшой степени сказались на его поздних поэмах, где эволюция шла более плавно. Еще не окончив «Эды», Баратынский начинает работу над новой поэмой — «Бал», — которую оканчивает уже в Москве осенью 1828 г.; на протяжении последующих двух лет он пишет «Наложницу» (позднее получившую название «Цыганка»).

Как и «Эда», обе новые поэмы Баратынского во многом опирались на опыт его элегического творчества, и это сказалось прежде всего в методе разработки характеров. «Бал» и «Наложница» близки к «Эде» и по кон-

флику и сюжетной ситуации: в центре всех трех поэм — героиня и «обольститель», связанные временными, «незаконными» узами; измена героя (отъезд, женитьба) порождает трагическую коллизию. Наконец, во всех поэмах действие разворачивается на прозаизированном бытовом фоне. Это последнее обстоятельство было для Баратынского важно: он избегал композиционных форм, сложившихся в лирической «байронической» поэме, предпочитая эпическую форму рассказа, в то же время достаточно свободную, совмещающую лирические отступления с широким диапазоном авторских интонаций — от элегической ламентации до сатирической шутки. Зарисовки общественного быта и авторские рассуждения, придававшие иной раз рассказу тон непринужденной «болтовни» (пользуясь выражением Пушкина), вызвали естественную ассоциацию с «Онегиным», — но как раз против этого Баратынский решительно возражал. В Онегине он видел героя «охлажденного»; его же интересовал герой «страстный», чья мятущаяся натура до времени скрыта и проявляется в кризисные моменты его существования. Поэтому и роль бытовой сферы у него иная, чем у Пушкина: она не формирует характер героя, а является как бы производной, вторичной по отношению к герою, который сам «действует и создает обстоятельства» («Антикритика», 1831).

Баратынский опирался на общие принципы романтической эстетики. Характеры, выбранные им, необычны и исключительны, и это в первую очередь относится к героиням поэм. Княгиня Нина («Бал») — демоническая жрица чувственной страсти, пренебрегающая условиями общественной морали. В ее взаимоотношениях с Арсением она — активное начало. Нина — своего рода антипод Эды. Показательно, однако, что эта служительница «беззаконной страсти» погибает, подобно Эде, как жертва любви; самоубийство ставит ее на уровень трагической героини. Еще в элегиях, прослеживая диалектику чувства, Баратынский пришел к выводу о двойственно-

сти человеческого характера вообще: «...одно и то же лицо является нам попеременно добродетельным и порочным, попеременно ужасает нас и привлекает» («Антикритика», 1831). Художественное исследование продолжается в «Наложнице», где создается уже целая полифония характеров и взаимоотношений: «страстный» герой связан с двумя женщинами, сопоставленными и одновременно противопоставленными друг другу: цыганка Сара с ее неистовыми, «естественными» и в то же время примитивными страстями как будто контрастирует с Верой Волховской, светской девушкой, связанной приличиями и условиями цивилизованного общежития. Вместе с тем в них есть и нечто общее: любовь Веры столь же безудержна и жертвенна, и ее внешняя холодность и спокойствие после гибели возлюбленного скрывают душевную драму той же глубины и силы, которая привела к безумию «нецивилизованную» цыганку. Разница заключается в социальных формах поведения, — и здесь Баратынский, как и в своих элегиях, уже открывал пути к психологическому реализму.

В целом же поэмы Баратынского при всех их индивидуальных особенностях включались в общее русло развития романтической поэмы 1830-х гг. с ее напряженным драматизмом и мелодраматизмом, неистовством чувств и исключительностью ситуаций. «Наложница» вызвала критическую бурю — ее обвинили в прямой безнравственности, и Баратынский должен был выступить с «Антикритикой», в которой изложил свой взгляд на построение драматического характера и решительно отверг моралистический дидактизм. Впрочем, байроническая поэма 1830-х гг. также не вызвала у него особого сочувствия: он упрекал ее в несоблюдении логики характеров и ситуаций, которую стремился строжайшим образом соблюсти в своем собственном творчестве.

Творчество позднего Баратынского во многом соответствовало художественным исканиям 1830-х гг., но его индивидуальная поэтическая судьба складывалась дра-

матично. Как автора поэм его постоянно сопоставляли с Пушкиным, находя у него черты подражательности. Именно в силу внешней близости поэтических принципов Баратынский стремился всячески отделить себя от Пушкина, и это приводило к внутренней борьбе, которая позднейшей критикой истолковывалась иногда как «зависть» младшего поэта к великому сопернику. О «зависти», конечно, говорить не приходится, но взаимное внутреннее охлаждение было. Баратынский менял свою литературную среду, связи его с петербургским литературным кружком ослабевали, а после смерти Дельвига почти вовсе порвались. Зато укрепился его альянс с поздними «любомудрами», искавшими «поэзии мысли»; с конца 1820-х гг. ближайшим его другом и литературным confidentом становится И. В. Киреевский, — впрочем, занимавший среди любомудров особую позицию, в наибольшей мере приближенную к пушкинской. При всем том в московских литературных кружках Баратынский никогда не чувствовал себя полностью «своим». Пишет он мало и в начале 1830-х гг. готов даже декларативно заявлять о своем отказе от поэтического творчества («Бывало, отрок, звонким кликом...», 1831).

Декларация эта имела отнюдь не только биографические, но и глубокие социальные корни. Романтическое неприятие буржуазного «железного века» становится к середине 1830-х гг. устойчивой чертой мировоззрения Баратынского. Век «насущного» и «полезного» окончательно предстает ему как век конца поэзии. В 1835 г. он пишет своего «Последнего поэта».

«Последний поэт» прямо продолжает и развивает концепцию «Последней смерти». «Дряхлеющий мир» близок к своему концу; предвестие его — расцвет рационалистического «просвещения» и торговли и умирания духовного, интуитивно-поэтического, беспокойного начала. Любви, красоты и поэзии нет более в человеческом обществе, — и последний поэт появляется как неожиданная вспышка духовных сил человечества накануне их

иссякновения. Он зовет собратий к исконным началам природы и духа, но призыв его не встречает ответа. Последний поэт бросается в море со скалы Левкада, освященной именем Сафо, — и этот акт самоуничтожения есть для него одновременно и возвращение в породившую его природную стихию, ибо море оказалось неподвластным усилиям человека. Гибель поэта символизирует смерть самого искусства в бездуховном мире. Шестью годами позднее в стихотворении «Что за звуки? Мимходом...» (1841) почти одновременно с Лермонтовым Баратынский создает трагический образ нищего и слепого пророка-избранника, поющего перед толпой, которой его искусство непонятно и не нужно. «Ненужность» и безответность искусства в условиях меркантильного века — тот новый поворот темы «поэта и поэзии», который она приобретает на протяжении 1830-х гг.

Она пронизывалась у Баратынского автобиографическими мотивами, окрашивала собою лирические стихи, где поэт как бы возвращался вновь и вновь к подведению итогов своего творческого — и жизненного — пути («Осень», «На посев леса»).

В пору работы над «Осенью» (1837) к Баратынскому пришло известие о смерти Пушкина, и это придало особую трагическую окраску заключительным символическим строфам стихотворения:

Зима идет, и тощая земля
В широких лысинах бессилья,
И радостно блиставшие поля
Златыми класами обилья,
Со смертью жизнь, богатство с нищетой, —
Все образы години бывшей
Сравняются под снежной пеленой,
Однообразно их покрывшей, —
Перед тобой таков отныне свет,
Но в нем тебе грядущей жатвы нет!
(с. 193)

Символичным было и название последнего сборника Баратынского — «Сумерки» (1842), в которое он вкладывал двойное содержание: сумерки жизни, сумерки поэзии. Через два года он умер.

Поздняя философская лирика Баратынского с необычайной художественной силой отразила духовную атмосферу декабрьского времени. Устами Баратынского говорила целая литературная эпоха, достигшая своего полного расцвета в творчестве Пушкина и теперь уходящая с литературной авансцены. В этой эпохе Баратынскому принадлежало не первое, но весьма заметное и прочное место. «Воскрешение» его поэзии произошло в начале XX в., однако следы ее воздействия — следы глубокие и еще не до конца изученные — ощущаются в творчестве целого ряда поэтов уже начиная с 1830-х гг.

¹ Баратынский Е. Полн. собр. стихотворений. Изд. 2-е. Л., 1957. С. 311. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

² Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 13. М.; Л., 1937. С. 108. (Ниже все ссылки в тексте даются по этому изданию).

³ Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 487.

Глава 12

ЛЕРМОНТОВ

(В. Э. Вацуро)

Творчество Михаила Юрьевича Лермонтова (1814—1841) явилось высшей точкой развития русской поэзии после пушкинского периода и открыло новые пути в эволюции русской прозы. С именем Лермонтова связывается понятие «30-е годы» — не в строго хронологическом,

а в историко-литературном смысле, — период с середины 20-х до начала 40-х годов. Поражение декабрьского восстания породило глубокие изменения в общественном сознании; шла переоценка просветительской философии и социологии, основанной на рационалистических началах, — но поворот общества к новейшим течениям идеалистической и религиозной философии (Шеллинг, Гегель) нес с собой одновременно и углубление общественного самоанализа, диалектическое мышление, острый интерес к закономерностям исторического процесса и органическим началам народной жизни. Творчество Лермонтова чрезвычайно полно отразило новый этап эволюции общественного сознания, причем в ускоренном виде: вся его литературная жизнь — от ученических опытов до «Героя нашего времени» продолжается неполных тринадцать лет (1828—1841), за которые им было написано более 400 стихотворений, около 30 поэм, 6 драм и 3 романа.

Путь Лермонтова начинается под знаком байронической поэмы. Уже одно это было актом самоопределения поэта: ни архаическая литературная среда Благородного пансиона, где он учился в 1828—1830 гг., ни новое поколение литераторов, обособившееся от пансионских учителей и создавшее «Общество любомудрия», занятое проблемами эстетики, истории, шеллингианской философии, отнюдь не сочувствовали «русскому байронизму». Между тем творчество Байрона и Пушкина периода «южных поэм» становится для будущего поэта основным эстетическим ориентиром.

«Русский байронизм» был явлением не привнесённым, а органическим; одним из частных выражений складывающейся романтической системы литературного мышления 30-х годов. Романтический индивидуализм, с характерным для него культом титанических страстей и экстремальных ситуаций, лирическая экспрессия, сменившая гармоническую уравновешенность и сочетавшаяся с философским самоуглублением, — все эти чер-

ты нового мироощущения искали себе адекватных литературных форм. С первых шагов Лермонтов обнаруживает тяготение к балладе, романсу, лиро-эпической поэме и равнодушие к элегии или антологической лирике, характерным для 20-х годов. «Байроническая» (лирическая) поэма, первые русские образцы которой дал Пушкин в 1821—1824 гг., к концу десятилетия переживает в России свой расцвет, приобретая роль ведущего жанра. Такая поэма несет в себе определенную концепцию: в центре ее — герой — изгой и бунтарь, находящийся в войне с обществом и попирающий его социальные и нравственные нормы (ср. у раннего Лермонтова «Преступник», 1829; «Атаман», 1831); над ним тяготеет «грех», преступление, обычно облеченное тайной и внешне представляющее как страдание. Страдания героя — важная концептуальная черта поэмы. Все повествование концентрируется вокруг узловых моментов духовной биографии героя; оно отступает от эпического принципа последовательно хронологического изложения событий, допуская временные смещения, сюжетные эллипсисы («вершинная композиция»); оно строится как диалог, приближаясь к лирической драме, или, напротив, как монолог-исповедь, в которой эпическое начало как бы растворяется в субъективно-лирической стихии («Исповедь», 1830—31). В концепции такой лирической драмы или поэмы особое место принадлежит любви; отвергнутый обществом, герой как бы сосредоточивает все свои душевные силы на одном объекте — своей возлюбленной, образ которой, воплощая в себе «ангельское начало», контрастирует обычно с главным героем. Создается особая шкала этических ценностей: любовь равноценна жизни; утрата ее — смерти, и с концом любви (смертью или изменой возлюбленной) прекращается и физическое существование героя. В той или иной степени эта художественная концепция прослеживается во всех сколь угодно крупных замыслах раннего Лермонтова, вплоть до ранних редакций «Демона».

Идущая от Байрона и Пушкина литературная традиция подсказывала географические и временные координаты лирической поэмы. Обычно это юг и Восток или европейское средневековье, где искали «естественные» характеры и пылкие страсти, не подчиненные «прозаическим» требованиям современного социального этикета. «Восток» Лермонтова — это, как правило, Кавказ, который он повидал в детстве; кроме того, поэт опирался как на литературные, так, по-видимому, и на устные сведения о быте, этнографии и истории горских народов («Каллы», 1830—1831, «Измаил-Бей», 1832; «Аул Бастунджи», 1833—1834; «Хаджи-Абрек», 1833). Хотя эти поэмы не лишены традиционного «ориентального» экзотизма, работа над ними оказалась для Лермонтова школой исторического и литературного изучения культуры, быта и психологии народов Кавказа — школой, которая очень помогла впоследствии автору «Беглеца» и «Героя нашего времени». Главная цель «средневековых» поэм Лермонтова состояла почти исключительно в разработке центрального характера («Литвинка», 1832); в то же время эти произведения подготовили поэмы, основанные на национальном материале («Последний сын вольности», 1831; «Боярин Орша», «Песня про царя Ивана Васильевича...»).

Работа над поэмами накладывает свой отпечаток и на лирику Лермонтова 1830—1831 гг., предопределяя особенности лирического субъекта. В эти годы идет формирование личности поэта; его напряженная духовная жизнь находит выход в нескольких мучительных увлечениях, следующих одно за другим (Е. П. Сушковой, Н. Ф. Ивановой, В. А. Лопухиной); эпизоды интимной биографии закрепляются в сериях стихотворений, связанных единством лирического адресата и отражающих разные стадии развивающегося чувства; в этом смысле условно говорят о лирических циклах — «сушковском», «ивановском», «лопухинском». Эти «циклы» обычно рассматриваются как лирический дневник; действительно, в

нем явственно ощущается автобиографическая основа, однако это, конечно, литературная автобиография, и самые границы «циклов» неизбежно размыты и условны. Как и в поэмах, переживания лирического субъекта отличаются напряженным драматизмом; в этих стихах доминируют мотивы неразделенного чувства, измены и пр.; Лермонтов как бы соотносит свое лирическое «я» с трагическими судьбами реальных поэтов прошлого, которые стали уже предметом литературного обобщения, — с А. Шенье и прежде всего с Байроном. Эти аналогии формируют лирическую ситуацию, — с ожиданием гибели, нередко казни, изгнания, общественного осуждения. Здесь юный Лермонтов вновь находит опору в байроновской поэзии; в стихах 1830—1831 гг. многократно варьируются байроновские строки, ключевые формулы и лирические мотивы, в том числе и эсхатологические, почерпнутые из «Сна» и «Тьмы». Отчасти под воздействием Байрона в его творчестве возникает особый жанр «отрывка» — лирического размышления, медитации. Эти «отрывки» также приближены к лирическому дневнику, однако в их центре не событие, а определенный момент непрерывно идущего самоанализа и самоосмысления. Это самоанализ, придающий ранней лирике Лермонтова особый характер «философичности», свойственный всему его поэтическому поколению, во многом еще подчинен принципам романтического контраста. Лермонтов мыслит антитезами покоя и деятельности, добра и зла, земного и небесного, наконец, антитезой собственного «я» и окружающего мира. Однако в его стихах уже содержатся элементы диалектики, которые затем получат развитие.

В лирике 1830—1831 гг. мы находим и непосредственно социальные, и политические мотивы и темы. Следует заметить, что политическая лирика в прямом смысле, столь характерная для русской литературы 20-х годов, в творчестве Лермонтова редкость; социально-политические проблемы, как правило, присутствуют в

нем неявно, в сложной системе философских и психологических опосредований, хотя именно на их основе вырастает тот пафос скептицизма и отрицания, которым проникнуто все лермонтовское литературное наследие. Но в 1830—1831 гг. эти проблемы выступают в наиболее обнаженной форме. Московский университет, где учится в эти годы Лермонтов, жил философскими и политическими интересами; в нем сохранялся еще и дух демократической и независимой студенческой корпорации, порождавший поэзию Полежаева (о котором Лермонтов вспомнил затем в «Сашке») и студенческие кружки и общества Станкевича, Герцена и Белинского. О связи Лермонтова с этими кружками нет никаких сведений, однако он, несомненно, разделял свойственный им дух политической оппозиции. Антитиранические и антикрепостнические идеи нашли у него выражение еще раньше — в «Жалобах турка» (1829), а в интересующее нас время — в целой серии стихов, посвященных европейским революциям 1830—1831 гг. («30 июля (Париж) 1830 года», «10 июля 1830»). Происходит конкретизация байронической фигуры изгоя и бунтаря; возникает так называемый «провиденциальный цикл», где лирический субъект оказывается непосредственным участником и жертвой социальных катаклизмов; отсюда, между прочим, и обостренный интерес Лермонтова не только к событиям Французской революции («Из Андрея Шенье», 1830—1831), но и к не стершейся в памяти общества эпохе пугачевщины («Предсказание», 1830). В драме «Станный человек» (1831) сцены угнетения крепостных достигают почти реалистической социальной конкретности; самый «шиллеризм» этой драмы, во многом близкой юношеской драме Белинского «Дмитрий Калинин», был очень характерным проявлением настроений, царивших в московских университетских кружках. Так подготавливается проблематика первого прозаического опыта Лермонтова — романа «Вадим» (1832—1834) с широкой панорамой крестьянского восстания 1774—1775 гг. Это роман еще

тесно связан с лирикой и поэмами Лермонтова: как и поэмы, он построен по принципу единодержавия героя, контрастного сопоставления центральных характеров («демон» — Вадим, «ангел» — Ольга); характер Вадима близок к «герою-злодею» байронической поэмы. Сюжетные мотивы и концептуальные моменты романа (физическое уродство героя, намечающийся мотив инцеста, экстремальность чувств и поведения, наконец, повышенная экспрессивность языка) сближают его с прозой «неистойвой школы» (ранний Бальзак, «Собор Парижской богородицы» В. Гюго); однако повествовательно-бытовая сфера с народными сценами и «прозаическими» героями (Юрий) по мере развития сюжета приобретала все большую автономность, оказываясь средоточием социальных конфликтов. Может быть, поэтому роман остался незаконченным.

Роман о Вадиме пишется уже в Петербурге. В 1831 г., оставив Московский университет, Лермонтов переезжает в столицу и 1832—1834 годы проводит в стенах Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров.

Малопродуктивные в творческом отношении, эти годы были важны, однако, для внутренней эволюции Лермонтова; уже к 1832 г. «лирическое неистовство» двух предшествующих лет идет на спад и начинается постепенное возвращение к лиро-эпическим формам, но уже на новой основе. Стихи 1832 г. — уже не лирический дневник; объективное начало в них опосредованно, а круг жизненных впечатлений и образных средств шире. «Парус» написан именно в 1832 г., как и «Желанье», «Тростник», «Два великана», где ощущаются симптомы более углубленного освоения народной поэзии. В 1835 — начале 1837 г. Лермонтов общается с петербургскими литераторами. О его окружении в это время известно мало; мы знаем, однако, что в него входили люди, близкие к формирующемуся славянофильскому лагерю (С. А. Раевский, А. А. Краевский). В этом общении у Лермонто-

ва укрепляется уже определившийся интерес к проблемам национальной истории и культуры, а также — к сюжетному характерологическому повествованию на современном материале, первыми опытами которого были его ранние драмы. Незаконченный роман «Княгиня Лиговская» (1836) знаменовал этот этап его эволюции; возникнув, как и «Странный человек», на интимной автобиографической основе, он оказался первой попыткой создания социального характера: фигуры Печорина, молодого столичного офицера из высшего общества, Веры, его бывшей возлюбленной, вышедшей замуж за старого князя Лиговского, — все это первые абрисы будущих персонажей «Героя нашего времени»; поведение их и способ мышления обусловлены средой и обстоятельствами, и они уже предопределяют конфликт между Печориным и бедным дворянином Красинским — как можно думать, центральный драматический узел всего повествования. Соответственно меняется и роль бытовой сферы: если в раннем творчестве Лермонтова герой существовал вне быта и даже был противопоставлен ему как носитель духовного начала миру «существенности», то теперь Лермонтов обращается к социальному бытописанию, прямо предвосхищающему «физиологию» начала 40-х годов; едва ли не впервые в русской литературе он дает описание «петербургских углов» — социальный городской пейзаж, который станет затем органической принадлежностью натуральной школы. Наконец, в «Княгине Лиговской» обрисовывается и образ автора-повествователя, с прихотливой, изменчивой системой эмоциональных оценок, с автобиографическими отступлениями, философскими медитациями, иронией, которая теперь становится излюбленным способом повествования у Лермонтова: ею окрашены стихи 1833—1835 гг. и ряд поэм на современные темы: «Сашка» (1835—1836), «Тамбовская казначейша» (1836—1838).

В «Маскараде», который пишется одновременно к «Княгине Лиговской» (1836), сдвиги в художественном

сознании обозначаются еще более резко. «Маскарад» был первым произведением, которое Лермонтов считал достойным обнародования и стремился увидеть его на сцене; однако драма была запрещена по причине «слишком резких страстей» и отсутствия моралистической идеи «торжества добродетели». В жанровом отношении «Маскарад» близок к мелодраме и романтической драме (в частности, французской) 30-х годов; в сатирическом изображении общества Лермонтов во многом следует за Грибоедовым. Мотивы «игры» и «маскарада», организующие драму, — социальные символы высокого уровня обобщения. Однако наиболее значительное достижение Лермонтова — характер Арбенина, заключающий в себе глубокий и неразрешимый внутренний конфликт: отделивший себя от общества и презирающий его, герой «Маскарада» оказывается органическим его порождением, и его преступление с фатальной предопределенностью утрачивает черты «высокого зла» в трагическом смысле и низводится до степени простого убийства. Шкала этических и эстетических ценностей, существовавшая в байронической поэме и в ранних поэмах Лермонтова, парадоксально переворачивается: с утратой Нины для героя не наступает смерть, несущая функцию катарсиса, но продолжается жизнь, причем в состоянии сумасшествия, а не высокого романтического безумия. Поведение героя-протагониста оказывается соотношенным с судьбой окружающих его людей, которая становится мерой его моральной правомочности. Это был кризис романтического индивидуализма, следы которого обнаруживаются в ряде произведений Лермонтова 1836—1837 гг.

В эти годы меняется концепция и жанровая структура лермонтовской поэмы — и переходным явлением оказывается «Боярин Орша» (1835—1836). «Орша» еще связан с байронической традицией, конкретнее — с «Гяуром» и «Паризиной», и вместе с тем это первая из оригинальных и зрелых поэм Лермонтова. Прежде всего

в ней ясно ощущается древнерусский колорит — не только в бытовой и этнографической определенности, но и в самой психологии Орши. Лермонтов пытается создать исторический характер. Орша — боярин времени Ивана Грозного, сумрачный феодал, живущий законами традиции и боярской чести. Нарушение их он рассматривает как преступление и вершит суд над собственной дочерью, уличенной в прелюбодеянии. Для него невозможны исповедь, лирический монолог; он подан в эпических, а не лирических красках. Напротив, Арсений — прямой наследник героев юношеских поэм (ср. «Литвинка»). В поэме разрушилось единодержавие героя: протагонист и антагонист не уступают друг другу ни по силе характера, ни по силе страдания, но если на стороне Арсения правда индивидуального чувства, то за Оршей — правда обычая, традиции, общественного закона. То, что Орша выдвигается на передний план повествования, свидетельствует о переоценке самих концептуальных основ байронической поэмы. Этот процесс завершается в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837), где герои «Орши» как бы поменялись местами: «невольник чести» XVI в., носитель традиции и незыблемых нравственных устоев, воплощающий в себе национальный и исторический колорит, характер, — Калашников — здесь окончательно выдвигается на первое место. Его противник Кирибеевич, с его культом индивидуальной храбрости, удали и страсти, — прямое продолжение Арсения, но он побежден и дискредитирован. В «Песне» действует критерий народной этики, и он-то меняет ценностные характеристики, оправдывая Калашникова и его самовольный суд над героем-индивидуалистом. Своего рода аналогом «Песни» в лирике Лермонтова было «Бородино» (1837) — «микроэпос» о народной войне 1812 г., где героем и рассказчиком одновременно предстал безымянный солдат, носитель «народного», внеличного начала. Само действие, хотя и исторически локализованное, рисова-

лось в эпической манере и развивалось, по существу, в эпическом времени. Облик рассказчика predetermined сказовую форму повествования и ту систему ценностей, которая обозначалась в стихотворении: героическое время подъема народного самосознания противопоставлялось измельчавшему настоящему: «Да, были люди в наше время!.. Богатыри — не вы!» Концепции «Бородина» и «Песни» во многом соотносились друг с другом: в «Песне» также существуют и эпическое время, и эпические характеры, и народный сказ, ориентированный на былинку, историческую песню и фольклорную балладу.

«Песня» и «Бородино» были первыми значительными печатными выступлениями Лермонтова, сразу же привлечшими к себе внимание; литературная же известность его началась ранее, в феврале 1837 г., когда в Петербурге стало распространяться его стихотворение «Смерть Поэта», воспринятое как голос нового поэтического поколения, наследующего Пушкину. В стихотворении содержалась концепция жизни и гибели Пушкина, во многом опиравшаяся на пушкинские статьи и стихи, частью ненапечатанные, как «Моя родословная». Заклеймив Дантеса как заезжего авантюриста, Лермонтов перенес затем тяжесть вины на общество, уже описанное им в «Маскараде», и на его правящую верхушку — «новую аристократию», не имевшую за собой национальной и культурной традиции («надменные потомки // Известной подлостью прославленных отцов»). Заключительные шестнадцать строк стихотворения были истолкованы при дворе почти как призыв к революции. Ближайшие друзья Пушкина приветствовали стихотворение как литературное выступление и как гражданский акт. Началось следствие «о непозволительных стихах»; находясь под арестом, Лермонтов пишет серию стихотворений, составивших так называемый «тюремный цикл» («Сосед», «Узник»); мотивы его ощущаются и в таких поздних шедеврах, как «Соседка» и «Пленный рыцарь».

Первая кавказская ссылка поэта в марте 1837 г. неожиданно раздвинула диапазон его творчества. В Пятигорске, Ставрополе, Тифлисе расширяется круг его связей; он знакомится со ссыльными декабристами и близко сходится с крупнейшим поэтом декабристской каторги — А. И. Одоевским; в Тифлисе вступает в контакт с культурной средой, группировавшейся вокруг А. Чавчавадзе (тестя Грибоедова), одного из наиболее значительных представителей грузинского романтизма. Наконец, он впервые близко соприкасается с народной жизнью, видит быт казачьих станиц, русских солдат, многочисленных народностей Кавказа. Все это прямо проецируется на его творчество, укрепляя, в частности, уже определившиеся фольклористические интересы; в 1837 г. Лермонтов записывает народную сказку об Ашик-Керибе, стремясь передать характер восточной речи и психологию «турецкого» (тюркского, т. е., по-видимому, азербайджанского) сказителя; в «Дарах Терека» (1839), «Казачьей колыбельной песне» (1838), «Беглеце» (1837—1838) из фольклорной стихии вырастает народный характер, с чертами этнической и исторической определенности. Общение с А. И. Одоевским отразилось в прочувствованном стихотворении на его смерть («Памяти А. И. Ого», 1839) и в стихотворениях, где улавливаются следы знакомства с одной из лучших (ненапечатанных) элегий Одоевского 30-х годов — «Куда несетесь вы, крылатые станицы...» — «Спеша на север издалека» (1837) и «Последнее новоселье» (1841). Но едва ли не наиболее важное поле для социально-психологических наблюдений открылось Лермонтову там, где он столкнулся с представителями иных общественных и психологических поколений — со ссыльными декабристами, с близким к ним доктором Майером (прототип Вернера в «Герое нашего времени») и др. Эти контакты не были простыми и легкими; поздние воспоминания М. А. Назимова показывают, что обе стороны ощущали психологический барьер, возникавший из-за контраста двух типов социального

поведения; лермонтовский скептицизм и ирония, внешнее равнодушие к, казалось бы, незыблемым этическим и эстетическим ценностям оказывались неприемлемыми для «поколения 1820-х годов» (он оттолкнул при первой встрече и Белинского, привыкшего к мировоззренческим спорам в философских кружках); но и для Лермонтова открытая исповедальность его собеседников представляла почти профанацией, и он намеренно принимал на себя ролевую маску «светского человека». Эта система отношений, осмысленная в социально-психологических категориях, окажется очень существенной в проблематике «Героя нашего времени». Уже в «Бородине» Лермонтов ставил вопрос об исторической судьбе поколений в современном ему обществе; качественно новым явлением была «Дума» (1838) с ее беспощадным самоанализом, где Лермонтов едва ли не впервые поднялся над собственным рефлектирующим сознанием, оценивая его со стороны как порождение времени, исторически обусловленный и преходящий этап в развитии общества. В этом отношении «Дума» — прямой пролог к «Герою нашего времени», замысел которого уходит своими истоками во впечатления 1837—1838 гг.; она дает как бы первоначальный абрис общей концепции романа, персонафицированной в образе Печорина. К тем же проблемам, но с несколько иной стороны Лермонтов подходит в стихотворении «Не верь себе» (1839), где происходит переоценка традиционно романтической темы «поэт и толпа»: в прямом противоречии с традицией, «толпа» оказывается ценностно значительнее «поэта», ибо концентрирует в себе тяжелый и выстраданный душевный опыт. Все эти социально-философские идеи пронизывают зрелую лирику Лермонтова, над которой он работает параллельно с романом и двумя своими центральными поэмами — «Демоном» и «Мцыри» — уже в Петербурге, куда он вернулся в январе 1838 г., по хлопотам родных получив «прощение» и перевод в лейб-гвардии Гродненский полк.

Три последних года биографии Лермонтова — 1838—1840 и часть 1841 г. — были годами его литературной славы. Вернувшись в столицу, он принят в прежнем пушкинском кругу, знакомится с Жуковским, Вяземским, В. Ф. Одоевским, В. А. Соллогубом, Плетневым, семейством Карамзиных, попадает в атмосферу литературных исканий пушкинского кружка и становится свидетелем собирания и посмертного издания пушкинских сочинений. В его поэзии и прозе вновь оживают пушкинские начала; так, в «Штоссе» улавливаются вариации мотивов незаконченных повестей Пушкина из светской жизни, в «Тамаре» (1841) интерпретируется тема Клеопатры, «Журналист, читатель и писатель» (1840) содержит отзвуки борьбы пушкинского круга с «торговой словесностью». Эта связь в глазах пушкинского кружка даже заслоняет новаторство Лермонтова в разработке поднятых Пушкиным тем; более длительный и прочный контакт устанавливается у Лермонтова с «Отечественными записками», сразу принявшими его как первостепенную и самостоятельную культурную величину; именно Белинский — основной критик журнала с 1839 г. — оказывается наиболее глубоким толкователем Лермонтова за всю историю его критического восприятия.

В «Отечественных записках» появляется в свет большинство прижизненных и первых посмертных публикаций лермонтовских стихов, а также отдельные повести из «Героя нашего времени» («Бэла», «Фаталист», «Тамань»). Почти все эти произведения связаны друг с другом единой проблематикой: в центре их — анализ современного общества и современной психологии. Он присутствует и в любовной лирике — конечно, неявно, как намек на отдаленные и глубокие причины коллизии. Непосредственно в тексте он реализуется как мотив взаимного непонимания и разобщенности. В современном обществе утрачены естественные формы коммуникации — и оно фатально обрекает своих членов на одиночество. Возникает противопоставление: искусственное обще-

ство — естественное начало («Как часто пестрою толпою окружен...», 1840) и рядом с ним — мотив безнадежной любви, фатальной невозможности соединения («Утес», 1841; «Сон», 1841; «Завещание», 1840; «Они любили друг друга так долго и нежно...», 1841; «На севере диком стоит одиноко...», 1841). В «Журналисте, читателе и писателе» Лермонтов рассматривает конкретные формы социальной (литературной) коммуникации и устами Писателя прокламирует неизбежность отказа от творчества. Так конкретизируется та общая картина социальной жизни, которая нарисована в «Думе»: современное поколение — «сумеречное», «промежуточное», отравленное современной цивилизацией, преждевременно состарившееся и утратившее полноту жизненных сил. Суд над этим замкнутым в самом себе обществом еще раз произносится в «Пророке» (1841), произносится как бы извне, с точки зрения неких общечеловеческих ценностей. Все эти проблемы будут поставлены в «Герое нашего времени» и на ином уровне обобщения — в «Демоне» и «Мцыри».

«Демон» и «Мцыри» завершают линию ранних поэм Лермонтова. Первая — четвертая редакции «Демона» пишутся в 1829—1831 гг., пятая — в 1833—1834 гг., шестая — в 1838 г., и только в 1839 г. появляется окончательная, восьмая редакция. Замысел поэмы складывался с трудом и эволюционировал вместе с лермонтовским творчеством. В первой — пятой редакциях герой возникал как обобщенная схема характера «героя-преступника» байронической мистерии. Демон влюблялся в смертную (монахиню), пытаясь найти в этой любви путь к преображению, выход из бесконечного одиночества и страдания. Однако монахиня была возлюбленной ангела, и любовь Демона уступила место ненависти и желанию мстить; он соблазняет и губит монахиню. Уже в это время наметился абрис центрального монолога Демона, обращенного к возлюбленной, о своем одиночестве, вражде с богом и стремлении переродиться в любви.

Монолог этот — демонический обман, соблазн. Возлюбленная Демона, впадшая в грех, рисуется как обуреваемая экстатической чувственной страстью. Ее гибель — это победа Демона, но достигнутая ценой полного внутреннего опустошения. Уже в пятой редакции, однако, меняется облик героини: она получает более разработанную и мотивированную психологическую биографию, и поэтому особое значение приобретает «соблазняющий» монолог искусителя, где все более проступают ноты отрицания существующего миропорядка. В этой редакции намечается и тема искупления, которая приобретает затем значение одной из центральных в поэме. В шестой редакции Лермонтов находит для поэмы окончательное место действия — Кавказ и погружает сюжет в сферу народных преданий, бытовых и этнографических реалий, но главное — окончательно материализует облик героини. Фигура Тамары становится теперь рядом с образом Демона. Происходит то же разрушение единого героя, какое мы прослеживаем в других лермонтовских поэмах, и совершенно так же деформируется первоначальная идейная структура. Заметим, что в промежутке между пятой и шестой редакциями «Демона» пишутся «Маскарад» и «Княгиня Лиговская», а также «Два брата»; во всех трех произведениях появляется женский образ, играющий значительную роль, а иногда служащий своего рода мерилем моральной правомочности героя. «Маскарад» в особенности близок «Демону» по проблематике и концепции. В изменившемся замысле мотив ревности Демона к ангелу, как и мотив любви ангела к Тамаре, уходит на задний план; проблема переносится в философско-этическую плоскость. В «грехопадении» Тамары открывается высший смысл: оно — жертвенное страдание, которое самоценно и ставит личность почти на грань святости (ср. в «Оправдании»: «...прощать святое право // // Страданьем куплено тобой»). Подобно Демону, Тамара наделена той полнотой переживания, которая исчезла в современном мире. Ключевыми стано-

вятся слова ангела: «Она страдала и любила, // И рай открылся для любви». Эта концепция очистительной любви своеобразно преломляется в поздней лермонтовской лирике в мотиве посмертной любви, преодолевающей законы общества и самой земной жизни («Сон», 1841; «Любовь мертвеца», 1841; «Нет, не тебя так пылко я люблю», 1841; «Выхожу один я на дорогу...», 1841).

Последняя редакция «Демона» содержит то же переосмысление индивидуалистической идеи, которое свойственно всему позднему творчеству Лермонтова. Вместе с тем переоценка эта не есть «разоблачение», дискредитация героя; побежденный Демон остается существом бунтующим и страдающим, а в его богоборческих монологах слышится и непосредственный авторский голос.

К 1839 г., по-видимому, Лермонтов считал замысел «Демона» исчерпанным. В «Сказке для детей» (1840) он вспоминает о «безумном, страстном, детском бреде» — о Демоне, от которого он «отделался стихами». Летом того же года поэт заканчивает новую поэму «Мцыри», также завершающую цепь замыслов, восходящих еще к 1830—1831 гг. Мцыри, в отличие от Демона, — антипод байронического героя. Юноша-монах, в детстве оторванный от родины и воспитанный в монастыре, — вариант естественного человека, прошедшего через всю романтическую литературу и получившего новую интерпретацию у Л. Н. Толстого. Стимул его поведения — не страсть, не осознанная вражда с обществом, а любовь к свободе и инстинктивное стремление к деятельности. Родина, куда бежит из монастыря Мцыри, есть для него идеальное воплощение этой свободы и смутных, детских воспоминаний о родственных привязанностях. Природа, окружавшая его за стенами монастыря, ощущается им как родная стихия; он живет инстинктом и эмоцией; полудетское наивное чувство любви, которое пробуждается в нем при виде первой встреченной девушки, ничего не имеет общего с полуинтеллектуальной-

получувственной страстью Демона; рыбка, поющая ему любовную песню, грузинка с кувшином на голове как бы слиты для него воедино и ассоциативно связаны с ощущением родины и природы. Это сочетание почти детской слабости с героической силой духа, наивности и мужественной решительности, определяющее характер Мцыри, было новым открытием Лермонтова.

Устами этого естественного человека произносится суд над монастырскими законами, символизирующими законы общества. Мцыри и Демон, во всем противоположные друг другу, сближаются в своем неприятии действительности. Есть и другой сближающий момент, существенный в концепции обеих поэм: и Мцыри и Демон — могучие личности с нереализованными возможностями. Их героический порыв и усилия принципиально не могут достигнуть цели. Эта идея пространственно закреплена мотивом кругового движения Мцыри: здесь его путь, потребовавший стольких трудов и подвигов, совершается в ближайших окрестностях монастыря. Разные варианты художественной идеи «бесцельного действия», остановленного порыва мы находим во многих лирических стихах позднего Лермонтова — в первую очередь, в его «тюремной лирике»; социальное же обоснование оно получает в «Герое нашего времени».

«Мцыри» и «Демон» — высшие достижения Лермонтова в жанре поэмы и своего рода квинтэссенция той поэтической манеры, которая была представлена им в русской литературе. Она отличалась от пушкинской романтической экспрессивностью, внешне казавшейся импровизационностью. На первый план выступает некий общий эмоциональный тон, захватывающий читателя и увлекающий его в стиховой поток, который подчиняет себе отдельное слово и отдельный образ. По сравнению с Пушкиным, у Лермонтова иная мера точности поэтического слова: оно часто «неточно» в строго логическом смысле и воспринимается лишь в эмоциональном контексте целого.

Идейные и стилистические тенденции позднего творчества Лермонтова получили развернутое воплощение в «Герое нашего времени» (1838—1840), как «Демон» и «Мцыри» опирающиеся на более ранние замыслы, прежде всего «Княгиню Лиговскую». Однако на этот раз Лермонтов отказался от последовательного повествования романного типа и предпочел форму отдельных новелл, объединенных им потом в довольно сложное композиционное целое. Он нарушил хронологическую последовательность изложения и построил роман по принципам, близким «вершинной композиции» байронической поэмы. Однако этот принцип был им переосмыслен функционально и подчинен единому заданию: увидеть героя романа под несколькими углами зрения и глазами нескольких лиц, а затем предоставить слово ему самому, используя форму дневника. Так возникает «Бэла» (рассказ о Печорине Максима Максимыча, записанный «автором-повествователем»), «Максим Максимыч» (наблюдения автора над Печориным и самим Максимом Максимычем) и три новеллы «Журнала Печорина», рассказанные героем от первого лица («Княжна Мэри», «Тамань», «Фаталист»). Такое построение постепенно «приближало» героя к читателю, но лишь до определенных пределов. Предыстория Печорина во многом остается скрытой; на некоторые ее эпизоды сделан лишь намек. Характер Печорина не развивается, а раскрывается, причем не до конца, и это также связывает его с романтической традицией. Социальный фактор, детерминирующий развитие и поведение личности, был отмечен Лермонтовым еще к «Княгине Лиговской», однако подробный его анализ — достояние уже более поздних этапов русской литературы. Центр тяжести в «Герое нашего времени» перенесен на результат — на личность, им сформированную. Художественно исследуются строй мысли и чувства и стимулы поведения этой личности, и с таким заданием неразрывно связан своеобразный художественный «объективизм», который исключает

возможность однозначной трактовки Печорина: «светлые» и «темные» стороны его личности взаимообусловлены и неотделимы друг от друга, а иной раз переходят друг в друга. Эта особенность романа решительно противоречила традиционно сложившейся шкале этических ценностей, существовавшей в современном Лермонтову романе, где «осуждение» или «оправдание» героя вытекало неизбежно из самого повествования. В предисловии к роману Лермонтов прямо указал на эту его особенность и отделил себя от «моралистов», преследовавших дидактические цели. Аналитизм «Героя нашего времени» был сродни психологизму ранних французских реалистов; самое понятие «тип», употребленное Лермонтовым, было заимствовано из терминологического обихода «физиологов».

Тип Печорина — явление глубоко национальное и своеобразное. Лермонтовский «герой времени» отличается от всех остальных прежде всего тем, что он несет в себе черты органически развившегося поколения, определенного социально и хронологически и обозначившего собою целый этап в истории русского общества. Сама субъективность романа, неоднократно отмеченная Белинским под впечатлением личности Лермонтова («Печорин — это он сам»), во многом способствовала своеобразию психологизма. В «Дневнике Печорина» события пропущены сквозь рефлектирующее сознание в том его варианте, который был порожден русской духовной жизнью 30-х годов. Основным предметом авторского внимания и является это сознание, предопределяющее ценностные ориентации, эмоциональную жизнь, характер межличностных взаимоотношений и, соответственно, логику внешнего поведения героя. Его главная черта — скептический аналитизм, постоянно ревизирующий духовные ценности. Первая среди них — любовь, со времени Пушкина становящаяся в русской литературе едва ли не центральным мерилom личностной правомочности героя. Ревизия начинается с «естественной любви», одного из

важнейших философско-этических понятий XVIII и начала XIX в. («Бэла»), и распространяется на любовь «романтическую» («Тамань») и «светскую» («Княжна Мэри»). То же самое происходит с понятием «дружбы» — и Лермонтов, словно намеренно, рассматривает три ипостаси проблемы: дружбу «патриархального» типа («Бэла», «Максим Максимыч»), закрепленную литературной традицией дружбу сверстников одного социального круга, включающую и кодекс сословной чести, и, наконец, дружбу интеллектуальную (Печорин — Грушницкий и Печорин — Вернер в «Княжне Мэри»). На всех уровнях и во всех вариантах социально-психологический тип современного человека является непреодолимым препятствием для реализации этического идеала, и это словно подчеркивается линией «Печорин — Вера»: идеал, который, казалось бы, вот-вот осуществится, предстает ускользающим и недостижимым.

Мир героев романа представляет собою систему образов, в центре которой находится Печорин, и его личность во всех своих противоречиях вырисовывается из этой суммы отношений, в которые он вступает с окружающими. Этот принцип, как мы видели, является как все крепнущая тенденция в поздних поэмах и драмах Лермонтова, где происходит постепенное разрушение первоначального типа байронического героя. Генетически связанный с этим типом, Печорин уже прямо подается как личность, детерминированная общественной психологией, как порождение индивидуалистического, разомкнутого, лишённого коммуникативных связей общества, и в то же время как выдающаяся личность с нереализованными возможностями.

Из этой двойственности вырастает и проблема вины, так как для Лермонтова — автора «Демона» и «Маскарада» любая личность уже не только замкнутый в себе микромир, но и часть макромира, и судьба людей, с которыми он сталкивается, так или иначе оказывается его мерилем ценности. Поэтому даже конфликт Печорин —

Грушницкий гораздо глубже, чем противопоставление истинного и ложного, оригинала и пародии и т. п. Грушницкий есть часть социального мира, в котором действует Печорин, один из «других людей» (Максим Максимыч, «ундина», княжна Мэри, Вера, Вулич), в чьей судьбе «герой нашего времени» вольно или невольно сыграл фатальную роль.

Логикой событий он оказывается жертвой, а Печорин — убийцей товарища. Зло возникает как бы само собой, из самого хода вещей. Заключительная новелла «Фаталист» закономерно кадансирует все построение, раскрывая его более глубокие мировоззренческие основы: роль Печорина как непрямого действующего лица пятого акта драмы в существе своем predetermined: он проверяет свою личную способность к деятельности, но он не может проверить надличностные законы своего поведения.

«Герой нашего времени» открывал путь реализму второй половины века. Но вырос из романтической литературы, не отбрасывая традицию, а функционально меняя и переосмысляя ее, так же, как это мы видим в ряде европейских современных ему литератур. Он носил на себе черты переходности, и последующие реалисты, воспринимая лермонтовский метод психологического анализа, «диалектики чувства» и развивая далее социальные характеры, подвергнут критической переоценке многое, начиная с образа Печорина.

В 1840—1841 гг. творческая жизнь Лермонтова достигает особой интенсивности; он обращается к углубленному изучению национальных основ русской жизни («Родина», 1841), одновременно его привлекают проблемы «восточного» мировоззрения («Тамара», 1841; «Три пальмы», 1839; «Спор», 1841); он задумывает обширный роман-эпопею и начинает писать поэмы социально-психологического характера («Сказка для детей», 1840). Вторичная ссылка на Кавказ и затем трагическая гибель прервали жизнь поэта в ее апогее.

Известность Лермонтова за рубежом началась еще при жизни писателя. В 1840 г. Фарнгаген фон Энзе опубликовал свой немецкий перевод «Бэлы» и во вступительной заметке рекомендовал автора как одного из лучших русских рассказчиков. Затем, в 1843 г., появились немецкие переводы стихотворений «Дары Терека», «Три пальмы», «Песни про купца Калашникова», французский перевод «Героя нашего времени» и т. д. Особенно много сделал для пропаганды Лермонтова на Западе ученый и литератор Ф. Боденштедт, издавший в 1852 г. в Берлине двухтомник поэта — первое его зарубежное собрание сочинений.

Глава 13

ГОГОЛЬ

(Ю. В. Манн)

Первая книга Гоголя — поэма «Ганц Кюхельgarten» (опубликована в 1829 г. под псевдонимом В. Алов; написана, по-видимому, еще в 1827 г. в Нежинской гимназии высших наук, где учился будущий писатель) — носила еще явно подражательный характер. Тем не менее комбинация различных, порою резко контрастирующих, влияний обнаруживала собственные творческие устремления молодого писателя. С одной стороны, мир поэмы — это типично идиллический мир («идиллия в картинах» — ее жанровое обозначение), ограниченный двумя деревнями (действие происходит в Германии); мир несложных чувств, простых радостей, естественного общения с природой; мир, обрисованный в традициях знаменитой идиллии И. Фосса «Луиза», с переводом которой Гоголь, видимо, был знаком. С другой стороны, в облике главного персонажа, Ганца, не только уже концентрировался сложный комплекс настроений молодого мечтате-

ля-романтика, что противоречило идиллическому миру, но эти настроения выливались в определенный волевой шаг — бегство из родной среды, романтическое путешествие в Грецию и, по-видимому, на Восток, — приводили к глубокому, выстраданному разочарованию в современной цивилизации (тут поэма обнаруживала широкий спектр влияний романтических образцов, от Жуковского до Томаса Мура и Байрона). Заострение же этого чувства в духе вражды к обывателям предвосхищало уже зрелое творчество Гоголя, и недаром в строках поэмы: «Безжалостно и беспощадно // Пред ним захлопнули вы дверь, // Сыны существенности жалкой, // Дверь в тихий мир мечтаний, жаркой!» — недаром в этих строках впервые у Гоголя давалась формула разлада «мечтаний» и «существенности», идеала и реальности, которая будет играть такую большую роль в последующем его творчестве (особенно в «петербургских повестях»).

«Вечера на хуторе близ Диканьки» (опубл. 1831 (ч. 1), 1832 (ч. 2) не только засвидетельствовали поразительно быстрое созревание гоголевского таланта, но и вывели его на авансцену русского и — объективно — европейского романтизма. В сознании русской публики и отчасти критики неподражаемая оригинальность «Вечеров» на долгое время создала им репутацию художественного феномена, не имеющего precedентов и аналогий. Белинский в 1840 г. писал: «...укажите в европейской или в русской литературе хоть что-нибудь похожее на эти первые опыты молодого человека... Не есть ли это, напротив, совершенно новый, небывалый мир искусства?...» Тем не менее первую попытку типологически определить свою книгу предпринял сам Гоголь еще в процессе работы над нею: «Здесь так занимает всех всё малороссийское...» (из письма к матери от 30 апреля 1829 г.). Созданное Гоголем, украинцем по происхождению, прожившим на Украине годы детства и юности, вливалось в русло широко распространившегося в русском обществе интереса к украинскому народному твор-

честву, быту, образу жизни, что, в свою очередь, выходило за рамки интереса к определенной конкретной народности. Вопрос стоял принципиально более широко, и в этой широте скрывались корни общеромантической ориентации гоголевского украинофильства. Один из первых рецензентов «Вечеров» Н. И. Надеждин назвал Украину «славянской Авзонией», т. е. славянским древним Римом. Обращение к Украине есть обращение не к эмпирическому «сегодня» конкретной народности, но к коренным, национальным первоосновам славянского мира (это «заветный ковчег», «в коем сохраняются живейшие черты славянской физиономии и лучшие воспоминания славянской жизни», прибавлял Надеждин). Это обращение в генетическом смысле аналогично тому зондированию Средневековья, которое велось западноевропейскими романтиками в поисках коренных, первоначальных основ своих национальных культур.

Но Гоголь встал вровень с этим общеевропейским направлением и в самом существе своих творческих усилий. Дело в том, что украинофильство предшественников и современников Гоголя, таких, как Н. А. Цертелев, О. М. Сомов, М. А. Максимович, отчасти даже и В. Т. Нарезный, в большой мере имело еще чисто собирательский, этнографический характер (разумеется, сама по себе важная тенденция романтического умонастроения, сопровождавшая развитие и западных романтических литератур). Но Гоголь поставил перед собою задачу открыть цельный и полноправный народный мир в свободно воссозданном им собственном художественном мире. Это была свободно-творческая, и притом художественно реализовавшаяся, концепция Украины как целого материка на карте вселенной, с Диканькой как своеобразным его центром (ср. выражение из «Ночи перед Рождеством»: «...и по ту сторону Диканьки и по эту сторону...»), как средоточием и национальной духовной специфики, и национальной судьбы. Больше всего подготовил здесь Гоголя В. Т. Нарезный своими украинскими романами

«Бурсак» и «Два Ивана...», но по яркости и экспрессивности рисунка, выразительности колорита и характеристики, не говоря уже о законченности и полноте образа Украины и нагруженности философской проблематикой, гоголевское изображение намного превосходило бытописание Нарезного.

И тут надо упомянуть еще о том, что Гоголь решительнее, чем кто-либо другой (например, тот же Нарезный), порывал с идиллическими представлениями об Украине, сложившимися в русской литературе в начале XIX в. под влиянием сентиментализма. При этом поскольку сама Украина приобретала указанное выше обобщенное, «символическое» значение, то и связываемые с нею качества — социальная гармония, согласие между помещиком и крестьянами, умиротворенность — воспринимались как образцовые для всей русской — или, по крайней мере, русской деревенской, «сельской» — жизни. Напротив, миру гоголевских «Вечеров», изначально конфликтному, чужды всякая идилличность и прекраснотушие. В двух повестях — в «Вечере накануне Ивана Купала» и в «Страшной мести» — развивалась (в сказочной форме, опирающейся на мифологическую почву) романтическая история отчуждения центрального персонажа, включая такие моменты, как преступление перед соотечественниками, убийство, расторжение человеческих и природных связей. В трех повестях — «Сорочинской ярмарке», «Майской ночи...» и «Ночи перед Рождеством» — любовный сюжет, также свободный от идилличности, был близок к хитроумным проделкам влюбленных (традиции, восходящей к фарсовой комедии Нового времени, как русской, так и западноевропейской, комедии дель арте и т. д.), но традиция осложнялась не только обычным в таких случаях сопротивлением людей старого поколения, но и участием — доброжелательным или враждебным — ирреальных сил. И даже две самые маленькие, приближавшиеся к новелле, повести цикла — «Заколдованное место» и «Пропавшая грамота» — строились на полу-

ироническом-полусерьезном контрасте желаемого и реального, стремлений и результата, причем развитие интриги не обходилось без участия тех же ирреальных сил. Вообще вмешательством и вторжением фантастического мира в людские дела отмечены — в той или другой степени — все повести «Вечеров», за исключением одной — «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки», повести, предвещавшей уже иные художественные принципы. К некоторым повестям цикла, особенно к их фантастическим моментам, исследователями были найдены соответствующие западные параллели (к «Вечеру накануне...» — «Чары любви» Тика, к «Страшной мести» — «Пьетро Апоне» того же Тика), но суть дела не столько в тех или иных влияниях, во всяком случае существенно трансформированных Гоголем, сколько в том, что по яркости национального колорита, вместе с тем по своей напряженности, конфликтности, ощущению скрытого беспокойства мир «Вечеров» вставал в один ряд с классическими, если можно так сказать, романтическими мирами западноевропейских литератур.

Все это до поры до времени ускользало от взгляда большинства современников, воспринявших книгу Гоголя главным образом под знаком «веселости». Очень понравился обнародованный Пушкиным факт, что Гоголю удалось рассмешить даже безучастных ко всему наборщиков, и этот анекдот потом много раз обыгрывался в критике. Упомянувшийся выше писатель и ученый Максимович писал в 1861 г., что и «на старости» он любит «по-прежнему, как украинскую весну, веселость первых повестей Гоголя, которыми он заставил смеяться весь читающий Русский мир, от типографских наборщиков до Крылова и Пушкина и до комического актера Щепкина...». Кстати, и первые попытки подобрать к Гоголю европейские аналогии вытекали из сознания его комического таланта: Пушкин сравнивал книгу Гоголя по заразительности комизма с произведениями Мольера и Филдинга («Письмо к издателю „Литературных прибавлений

к Русскому инвалиду“»). И хотя все это было справедливо и верно, но сама глубина гоголевского комизма, его неумолимый переход от веселости и смеха к грусти и трагизму оставались еще в общем незаметны большинству читателей «Вечеров», не говоря уже о подоплеке этого процесса. На последнюю в то время точнее всех указал сам Гоголь: «Нам не разрушение, не смерть страшны; напротив, в этой минуте есть что-то поэтическое... Нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша». В этих словах, написанных в 1834 г. под влиянием «Последнего дня Помпеи» К. П. Брюллова, запечатлелся и собственный опыт автора «Вечеров», где здоровая жизнерадостность, «наша милая чувственность» не только празднует победы, но и постоянно подвергается давлению, угрозе со стороны враждебных сил.

После появления «Вечеров» Гоголь — один из ведущих русских писателей; он в дружеских отношениях с Жуковским, Плетневым, Пушкиным (с которым познакомился 20 мая 1831 г.); его с воодушевлением встречают в Москве — С. Т. и К. С. Аксаковы, И. В. Киреевский, С. П. Шевырев, М. П. Погодин... В обществе зреет предчувствие, что едва только что вступивший на литературное поприще писатель скажет совершенно новое слово, и это предчувствие оправдалось.

Уже в пределах «Вечеров» повестью «Иван Федорович Шпонька» было предугазано дальнейшее развитие гоголевского творчества, выражавшее вместе с тем кардинальный поворот всей русской литературы к реализму. Вместо сельской (казацкой, деревенской) среды выступала среда помещицы, мелкопоместная и чиновничья; вместо поэтической чувствительной фабулы хитроумных проделок влюбленных — мелкие заботы и неприятности, вседневный быт; вместо резких в своей определенности характеров — пошлость и безликость обывателей. Это направление со всей силой было раскрыто повестями «Миргорода» (1835) и отчасти «Арабесок» (1835), где,

однако, пошлость и вседневность соединились с напряженным пафосом, гротескным изломом сюжетных и повествовательных планов, с тревожным, катастрофическим духом столичной петербургской жизни. По свойству своего таланта Гоголь, мы видели, с самого начала тяготел к своеобразным региональным символам, и, таким образом, на его карте вселенной наряду с Диканькой появились новые поэтические материки — Миргород и Петербург.

В повестях миргородского цикла «Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «петербургских повестях» (следует оговорить, что последнего обозначения нет у Гоголя и оно было закреплено в критике уже после его смерти) «Портрет», «Записки сумасшедшего» и «Невский проспект» происходит решительная перестройка сентиментальных и романтических конфликтов, а также существенное изменение типажа и речевого стиля. В «Старосветских помещиках» перед нами вновь идиллическая среда с несложными непритязательными интересами, простыми радостями, естественной жизнью, протекающей на лоне щедрой природы, чьи дары, казалось, не могут истощить никакое расточительство и хищения («...благословенная земля производила всего в таком множестве, Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне так мало было нужно, что все эти страшные хищения казались вовсе незаметными...»). Маленький осколок давно прошедших времен, уголок «земного рая»? Если это и так, то его существование эфемерно и недлительно. Тревожные и непонятные импульсы со стороны (тут большое значение в чисто стилистическом отношении играют моменты особой, чисто гоголевской, почти неприметной с первого взгляда фантастики), а также собственные непредвиденные возможности простой жизни (скрытые силы «привычки», оказавшейся могущественнее и разрушительнее любой самой пламенной страсти) неумолимо приводят к гибели буколического островка.

Участием повествователя эфемерность идиллии всячески подчеркивается (он сознает, что «в низменную буколическую жизнь» можно сойти ненадолго, забыть в ней лишь на время); еще выразительнее оттеняет эту эфемерность зароненная в повести мифологическая параллель: Филемон и Бавкида за радушие и взаимную любовь были справедливыми богами вознаграждены, а их порочные соотечественники — наказаны; малороссийские Филемон и Бавкида бесследно сходят со сцены, а их корыстолюбивые соотечественники живут и благодевают. Атрибутом идиллии являлась обычно ее относительная устойчивость перед напором враждебных стихий: так было в западноевропейской идиллии, так было у Н. М. Карамзина в «Деревне» и в «Рыбаках» Н. И. Гнедича, так было в первой книге Гоголя, где идиллический мир смог одержать верх или, по крайней мере, устоять перед романтической вспышкой чувств юного мечтателя. В «Старосветских помещиках» идиллия разрушена и стерта с лица земли неумолимым течением жизни. Гоголь как бы подхватывает эстафету дельвиговского «Конца золотого века», но вся коллизия, весь ее исход перенесены из стилизованной мифологической сферы (Аркадия!) на реальную почву современного украинского поместья. Тем самым претерпели коренное переосмысление не только концепция «идиллического состояния мира», идиллическое мироощущение, но и выросший на его почве комплекс поэтики.

Не меньшее значение имело переосмысление романтического мироощущения, романтической поэтики, протекавшее в «петербургских повестях» (личный опыт Гоголя, мелкого петербургского чиновника, пережившего крушение своих юношеских надежд, придал этому процессу печать необычайной, проникновенной искренности). Важно не только то, что художник Пискарёв в «Невском проспекте» гибнет в столкновении с жестокой действительностью: это был довольно частый, обычный исход романтической коллизии. Важнее то, что оказываются

ся несостоятельными его высокие грезы, что в полиуроническом свете предстают его экзальтированные мечты о перевоспитании проститутки — словом, «жизнь в поэзии» не удастся (ср. финал «Золотого горшка» Гофмана, где мы встречаем эту знаменитую формулу — «Leben in Dichtung», подтвержденную и, так сказать, материализованную в судьбе главного персонажа Ансельма). В свете переосмысления романтической поэтики особый вес приобретают «Записки сумасшедшего» и — если несколько схематизировать — даже сама тема сумасшествия. Высокая страсть безумия, являвшаяся в произведениях романтиков одним из проявлений — самым ярким проявлением — «жизни в поэзии», отдается не гению, а человеку заурядных, даже весьма скромных способностей; не художнику, не музыканту, не поэту, а мелкому петербургскому чиновнику, «титularному советнику» (показательна уже сама творческая история произведения, в процессе которой совершался отход от традиционной модели: ср. раннее название повести: «Записки сумасшедшего музыканта»). Наконец, решающим толчком, способствовавшим усилению болезни, оформлению мании величия, послужили не антиэстетизм и филистерская ограниченность среды (хотя в сознании Поприщина, в меру его понимания, преломлялись и эти импульсы), а служебное унижение, сознание недоступности красавицы, мучительное ощущение социальных преград. Гоголь строит сюжет на сплаве романтического материала с собственно социальной проблематикой, и даже традиционная формула разлада «мечты и действительности» выливается в вопль человеческого унижения пронзительной, разрывающей душу силы: «Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам или генералам».

Но, пожалуй, верх гоголевской смелости в переплавке и переосмыслении романтического материала — повесть «Шинель» (задуманная еще в начале 30-х годов вместе с другими «петербургскими повестями», но опу-

ликованная значительно позднее, в 1842 г.). Внимательный анализ обнаружит в центральном персонаже повести, в титулярном советнике Акакии Акакиевиче

Башмачкине, психологические черты, словно заимствованные из душевной палитры «истинного музыканта», «наивной поэтической души», т. е. того человека не от мира сего, который воспринимался как особый гофмановский тип (именно так квалифицировал Бальзак своего героя музыканта Шмуке в повести «Дочь Евы»). Тут и почти патологическая неуклюжесть, безразличие к внешней жизни, к комфорту и удобству, и сосредоточенность на одной постоянной идее, выросшей до маниакальной *idée fixe*. Но какая это была неожиданная, дерзкая в литературном смысле «идея»! Подобно тому как высокая тема безумия в «Записках сумасшедшего» отдавалась не художнику или музыканту, а мелкому чиновнику и насыщалась повседневным материальным, социальным смыслом, так в «Шинели» место трансцендентального стремления к высокой художественной цели занимала «вечная идея будущей шинели» на толстой вате. Трансцендентальное стремление редуцировалось до элементарной потребности, но потребности жизненно важной, не избыточной, насущно необходимой, неотъемлемой в бедной бесприютной жизни Акакия Акакиевича и притом терпящей такое же неотвратимое крушение, какое претерпевали мечтания художника или композитора. В сочетании переосмысливаемого романтического материала с бытовой и социальной фабулой Гоголь нашел эффективнейшее художественное средство. Другое средство было найдено (как показал Б. Эйхенбаум) в сфере повествования и стиля повести, где чистый комический сказ, построенный на языковой игре, каламбурах, нарочитом косноязычии, сочетался с возвышенной, патетической с точки зрения риторики, «правильной» декламацией (знаменитое «гуманное место» — призыв к состраданию и жалости к гонимому, страждущему существу). Философская проблематика повести, например универсаль-

ность коллизии мечты и действительности, непредсказуемость событий, вторжение в повседневную жизнь враждебных человеку стихийных сил — все это не противоречило мотивам социальности и гуманизма, а, как всегда у Гоголя, совмещалось с ними. Благодаря этому уже вскоре после своего появления «Шинель» стала ощущаться как «одно из глубочайших созданий Гоголя» (Белинский), как открытие новой темы — темы «маленького человека», равнозначное манифесту социального равенства и неотъемлемых прав личности в любом ее «состоянии» и звании. В таком качестве произведение одним из первых в гоголевском творчестве стало оказывать свое гуманизирующее и художественное воздействие на иноязычные литературы. «Из собрания его повестей, — отметил уже в 1843 г. польский писатель М. Грабовский, — больше всего мне понравилась «Шинель»... Какую бесконечную новость и разнообразие представляет нам эта душа человеческая, равно драгоценная во всех своих состояниях и положениях! Сколько находим поэзии в этих зрелищах повседневной прозы! В последнем отношении не знаю писателя, который бы лучше Гоголя умел самый обыкновенный предмет обвеять дыханием поэзии, — и это дает ему высокое место между поэтами всех веков и народов».

Творческая эволюция Гоголя, движение его поэтики в направлении к реализму, от первых произведений к «Ревизору» и затем к «Мертвым душам», может быть четко прослежена в связи с развитием фантастики, а также в связи с формированием принципов художественного обобщения и историзма. Остановимся вначале на первом.

Ранние произведения Гоголя — большинство повестей из «Вечеров», а также некоторые повести из «Миргорода» («Вий») и «Арабесок» («Портрет») — откровенно и, можно сказать, ярко фантастичны. Это выражалось в том, что фантастические силы открыто вмешивались в сюжет, определяя судьбу персонажей и исход конфлик-

тов. Тем не менее с самого начала уже в упомянутых произведениях Гоголь произвел изменение, равносильное реформе фантастического. Начать с того, что фантастика была подчинена моменту времени; каждой из двух временных форм — прошлому и настоящему — соответствовала своя система фантастики. В прошедшем (или давно прошедшем) временном плане открыто выступали образы персонифицированных сверхъестественных сил — черти, ведьмы, — а также людей, вступивших с ними в преступную связь (таковы Басаврюк из «Вечера накануне Ивана Купалы», колдун из «Страшной мести», ростовщик Петромихали из первой редакции «Портрета» и т. д.). В настоящем же временном плане не столько функционировала сама фантастика, сколько проявлялось влияние носителей фантастики из прошлого; иными словами, в настоящем временном плане складывалась разветвленная система особой — мы бы сказали, завуалированной или неявной — фантастики. Ее излюбленные средства: цепь совпадений и соответствий вместо четко очерченных событий; форма слухов, предположений, а также сна персонажей вместо аутентичных сообщений и свидетельств самого повествователя и т. д. — словом, не столько само «сверхъестественное явление», сколько его восприятие и переживание, открывающее читателю глубокую перспективу самостоятельных толкований и разночтений.

Сфера фантастического, таким образом, максимально сближалась со сферой реальности, открывалась возможность параллелизма версий — как фантастической, так и вполне реальной, даже «естественнонаучной».

Развивая систему завуалированной фантастики, Гоголь осуществлял общеевропейскую и даже более широкую, чем европейскую (если вспомнить о фантастике Вашингтона Ирвинга и Эдгара По), тенденцию художественного развития. Больше всех содействовал оформлению этой тенденции Гофман, чья фантастика по самой своей манере находит немало параллелей в творчестве

Гоголя. Недаром в России Гофман воспринимался как изобретатель «особого рода чудесного», причем выдвигаемое при этом толкование явления вполне применимо к неявной фантастике Гоголя: «Гофман нашел единственную нить, посредством которой этот элемент может быть в наше время проведен в словесное искусство; его чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую — действительную... помирить эти два противоположные элемента было делом истинного таланта» (В. Ф. Одоевский, «Примечание к „Русским ночам“»). „Примирение„ же этих элементов вело к тому, что обнажались скрытые «фантастические» возможности самой жизни. Гофман считал своей заслугой введение странного в повседневную жизнь: «Мысль о том, чтобы все вымышленное (*Fabulose*), получающее, как мне кажется, подобающий вес благодаря своему более глубокому значению, — чтобы все вымышленное резко ввести в повседневную жизнь — эта мысль является, конечно, смелой и, насколько я знаю, еще никем из немецких авторов не осуществлялась в таком объеме». Этому заявлению, по самой его сути, соответствуют слова Гоголя о том, что «законы природы будут становиться слабее и от того границы, удерживающие сверхъестественное, преступнее» и что, следовательно, влияние Антихриста (соответственно ростовщика Петромихали как носителя фантастики) будет проступать как бы сквозь образовавшиеся щели естественного и обычного течения жизни. В России — отчасти до Гоголя, отчасти параллельно с ним — принцип неявной (завуалированной) фантастики развивали А. Погорельский, Тит Космократов (В. Титов), В. Ф. Одоевский и другие (см. об этом выше, в разделе 9).

Но Гоголь не остановился на этой стадии и в своей повести «Нос» (опубликованной в пушкинском «Современнике» в 1836 г.) предложил такой строй фантастики, аналогичный которому мы едва ли найдем в современной ему русской и мировой литературе. В повести был полностью снят носитель фантастики, в то же время со-

хранялась сама фантастичность события (злключения майора Ковалева). Предотвращалась и потенциальная возможность параллелизма, двойственности версий, которую отметил В. Одоевский у Гофмана (неестественной версии и в то же время реальной, естественнонаучной), — все описываемое просто переключалось в другую плоскость: происходило «на самом деле», но не объяснялось и в то же время не мистифицировалось, даже не усложнялось, но просто оставалось в своей собственной сфере загадочно-неопределенного, странно-повседневного. На этой почве развивалась тончайшая пародия романтической тайны, романтической формы слухов и недостоверных, случайных суждений, пародия чудесного сновидения (в повести, собственно, остался лишь намек на эту форму: от первоначальной версии, будто бы все происшедшее приснилось Ковалеву, Гоголь в окончательной редакции отказался), да и вообще вся система и, больше того, технология романтической фантастики была доведена до изысканнейшего иронического артистизма, до формы *reductio ad absurdum*. Благодаря этому маленький и недооцененный современниками шедевр Гоголя (К. Аксаков: „В этой шутке есть свое достоинство, но она, точно, немножко сальна“) во многих отношениях стал поворотным пунктом его художественной эволюции и источником вдохновения для последующих художников.

Дальнейшая, заключительная стадия гоголевской эволюции — отказ от фантастики в собственном смысле слова (в том числе от завуалированных, неявных ее форм), широкое развитие таких изобразительных средств, которые правильнее назвать проявлением не фантастического, но странно-необычного. Странно-необычное было свободно от прямого или косвенного участия носителя фантастики, от его воздействия из прошлого; оно целиком располагалось в плоскости повседневного течения жизни. Говоря более конкретно, странно-необычное проявлялось во множестве родст-

венных форм — с одной стороны, в плане изображения (ср., например, алогизм речи повествователя в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), с другой — в плане изображаемого. Последний план наиболее важен: мы говорим о целой системе проявления странно-необычного в поведении вещей; во внешнем виде предметов; говорим о странном вмешательстве животного в действие (в сюжет); о дорожной путанице и неразберихе; о странном и неожиданном в поведении персонажей; о произвольных движениях и гримасах персонажей; наконец, об аномалии в антропологии. Уже в «Иване Федоровиче Шпоньке...», повести о ссоре и «Старосветских помещиках» все это можно было встретить довольно часто; приведем только примеры из последней повести: странное в поведении вещей (знаменитые поющие двери), странное вмешательство животного в действие (возвращение и бегство «серенькой кошечки») и т. д. В последующем же творчестве, особенно в «Мертвых душах», эти формы, которые мы бы назвали нефантастической фантастикой, еще больше стали определять художественную фактуру.

Отмеченные перемены имели, конечно, и психологическое основание — процесс повзреления, через который неизбежно проходит художник. Гёте отмечал в «Поэзии и правде», что «любовь к абсурдному, которая у молодежи проявляется свободно и без стеснения», «впоследствии все более уходит в глубину...». Эти слова напоминают известное признание Гоголя в «Авторской исповеди» о том, как, отгоняя приступы тоски, он «выдумывал целиком смешные лица и характеры, поставляя их мысленно в самые смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачем это, для чего и кому от этого выйдет какая польза. Молодость, во время которой не приходят на ум никакие вопросы, подталкивала». Но, будучи выражением большей зрелости и сосредоточенности мысли, гоголевская нефантастическая фантастика в то же время выполняла глубокую конструктивно-

художественную функцию. Открытая фантастика словно ушла в «прозаический существенный дрязг жизни», в быт и нравы, в вещи и обычаи, в поведение и поступки людей, в их способ мыслить и говорить.

Другой момент, как мы говорили, важный для гоголевской эволюции, — историзм и историческое обобщение. Занятия историей в начале 30-х годов (Гоголь был адъюнктом в Петербургском университете, мечтал о кафедре истории в Киевском университете) шли параллельно созреванию многих его художественных замыслов и свидетельствовали не о мимолетной прихоти, а об органичном внутреннем влечении. Гоголь был сыном своего века, когда он мечтал нащупать идею развития в кажущемся хаосе событий и фактов и притом развить ее максимально широко, всеобъемлюще. С этой точки зрения понятна гигантомания Гоголя-историка, навлекшая на него впоследствии немало насмешек: Гоголь планирует «всеобщую историю и всеобщую географию, в трех, если не двух томах», историю Украины, всемирную историю, наконец, историю средних веков в томах восьми или девяти! В этом максимализме (увы, так и не реализовавшемся) выразился дух романтических и собственно философских идеалистических построений конца XVIII — начала XIX в., а также возникшей под их влиянием французской школы либеральной историографии. Гоголь штудировал многих историков, в том числе Тьерри. Одно из самых почитаемых им имен — Вальтер Скотт, «этот великий гений, коего бессмертные создания объемлют жизнь с такой полнотою» («О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»). Говоря о полноте охвата жизни шотландским романистом, Гоголь едва ли четко разделял научно-историческую и художественную сферы. Для этого были свои основания: известно, насколько близко находился Вальтер Скотт к идейно-философским тенденциям времени и как много, в свою очередь, дали его романы развитию историографии.

Такую же тесную связь научных и художественных занятий историей демонстрировал Гоголь и в своем творчестве. Демонстрировал едва ли не программно: его исторические штудии по яркости, впечатляемости и эффектности изображения не должны были уступать художественным произведениям, а последним надлежало открыть и доказать то, что не успели сообщить научные труды. Из художественно-исторических произведений Гоголя наиболее значительны два: незаконченная драма «Альфред» (1835) и повесть «Тарас Бульба» (первая редакция опубликована в «Миргороде» в 1835 г.; вторая — в «Сочинениях Николая Гоголя» в 1842 г.). Они связаны с двумя сферами, вызывавшими к себе и наибольший интерес Гоголя-историка: «Альфред» — с западноевропейским средневековьем; «Тарас Бульба» — с историей Украины.

В обоих произведениях Гоголя привлекает такое состояние национальной жизни, когда она, несмотря на внутренние конфликты, вопреки этим конфликтам, способна вдохновиться одной идеей, общим историческим делом, предстать именно как национальное целое. В «Альфреде» это борьба англосаксов под командованием короля Альфреда со скандинавскими завоевателями; причем в ходе этой борьбы Альфреду приходится преодолевать невежество, своекорыстие и мелкое интриганство своего окружения, сплачивать соотечественников в единую нацию. В «Тарасе Бульбе» это борьба Украины с иноземцами в период становления ее национальной государственности, причем последняя (если говорить о второй редакции повести) становилась для Гоголя почти синонимом общерусской государственности или, точнее, общерусских национальных потенциалов («русской силы»). Отсюда особый, высокий масштаб главных персонажей обоих произведений.

В Альфреде запечатлены черты государственного реформатора и, как предположил еще Чернышевский, проведена параллель к Петру I («выбор сюжета был

внушен Гоголю возможностью найти аналогию между Петром Великим и Альфредом»). Тарас Бульба — также национальный герой, «представитель жизни целого народа, целого политического общества в известную эпоху жизни» (Белинский). В этом смысле Гоголь — исторический писатель избирает другой путь, чем Вальтер Скотт, у которого на авансцене обычно «средний» герой, находящийся между борющимися лагерями, не заслоняющий динамику этой борьбы и позволяющий привести в соприкосновение противоположные силы (ср. близкое к вальтерскоттовской традиции построение «Юрия Милославского» М. Н. Загоскина, а также «Капитанской дочки» Пушкина, где «средний» персонаж Гринев позволяет раскрыть динамику сил во время Пугачевского восстания). И хотя в «Тарасе Бульбе» (в лице Андрия) уже намечено отпадение индивидуализирующегося человеческого чувства от общенародной судьбы, но центральный персонаж сохраняет в основном право представлять последнюю как герой национальной эпопеи. Эпопейность «Тараса Бульбы» — и здесь мы вновь наблюдаем отступление от традиции Вальтера Скотта — дает Гоголю возможность пренебрегать правдоподобием исторических деталей, точностью хронологии, совмещать в одно время несколько эпох, в одно якобы историческое лицо — нескольких реальных прототипов. Повесть «смотрит» на прошлое сквозь «эпическую дистанцию», подобно эпопее, для которой «ошибка» в несколько десятилетий или даже веков не имеет значения, — важно, что это прошлое, что это было. Метод Гоголя тут родственен методу народной поэзии, особенно украинским историческим песням, в которых, по словам писателя, бессмысленно искать «показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции», но зато можно «выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного» («О малороссийских песнях» — «Арабески», 1835). В то же время эпичность задания открывала доступ влиянию гомеровского эпоса,

ярко проявившемуся во второй редакции повести, в ее ритмико-стилистической и изобразительной сфере.

Историзм Гоголя непосредственно подвел его к «Ревизору», комедии с исключительно глубоким, поистине философским содержанием (поставлена впервые 19 апреля 1836 г. в петербургском Александринском театре; около того же времени вышла отдельным изданием). На подсказанный Пушкиным сюжет, объединявший вечную коллизию *qui pro quo* с локальным мотивом чиновничьей инспекции (ревизии), Гоголь написал пьесу, тяготеющую к предельному обобщению, при этом драматург стремился раскрыть и движущие пружины всего происходящего. «В „Ревизоре“ я решился собрать в одну кучу всё дурное в России... все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться надо всем» («Авторская исповедь»). Перед нами также не больше и не меньше как исторический момент жизни народа — на сей раз современный момент, современная Гоголю эпоха. В то же время, согласно замыслу писателя, историческая широта должна воплотиться в максимально экономной и драматургически отграниченной, отграненной форме — исторический момент должен реализоваться в драматургическом моменте. Гоголь двояким образом решал эту задачу — со стороны предмета изображения (конкретно выразившемся в драматургическом пространстве пьесы — буквальном и подразумеваемом) и со стороны общей ситуации. В первом случае Гоголь вместо обычного в русской и западноевропейской драматургии фокусирования действия на одном ведущем персонаже, на одной семье, на одной любовной интриге выдвинул на авансцену целый социально организованный коллектив — чиновников во главе с городничим, их жен и детей, купцов, мещан, жандармов, помещиков и других обитателей потревоженного города (некоторое предвестие такой структуры Гоголь мог найти в «Ябед» В. В. Капниста, однако здесь «кол-

лективность» действия ограничивалась «судом», а не «городом»). Так создавалась возможность воображаемого расширения пространства пьесы: формально перед нами только находящиеся на сцене, в действительности же — все те, кто заинтересован в исходе событий, кто трепетно следит за происходящим между участниками действия, т. е. фактически весь «город» (в четвертом акте «всегородская» перспектива на мгновение становится реальностью: вслед за слесаршей и унтер-офицерской вдовой показалась «какая-то фигура во фризовой шинели», «за ним в перспективе показывается несколько других» — трудно сказать, когда бы кончилась эта очередь визитеров к «ревизору», если бы дверь не была захлопнута). Город же как предмет изображения дал в руки драматурга такую модель обобщения, которая в силу своей иерархической определенности и цельности была подобна более крупным социальным объединениям — другим городам (в том числе столице), наконец, Российской империи в целом. Благодаря этому широта

изображения и сила социальной критики достигались посредством не буквального расширения масштаба художественного мира, но его подобия другим, реальным мирам. В русской литературе подобный метод был предугазан еще Пушкиным «Историей села Горюхина». Дальнейший путь вел от гоголевского «Ревизора» к «Патриархальным нравам города Малинова» (в «Записках одного молодого человека») Герцена, к «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина, к «Городку Окурову» Горького и другим произведениям; вплоть до «Города Градова» А. Платонова, где прием обнажен и подчеркнут («Город Градов» — это как бы «город», возведенный в квадрат). Вместе с тем «прием города» в соответствии со старой агиографической и мемуарно-исповедальной традицией давал возможность и движения в субъективную сферу, обобщения ее до некоей законченной цельности, до «душевного города» любого, каждого человека (на этом основана попытка интересного, но односторон-

него перетолкования комедии, предпринятая Гоголем в «Развязке Ревизора»; 1846, опубл. 1856). В обоих случаях оттенялась эпическая проблематика, подчеркивалось несоответствие жизни Города — будь то город объективный как социальная организация людей или субъективный как внутренняя жизнь каждого лица — подразумеваемой норме и образцу.

Со стороны же ситуации пьесы обобщенность достигалась тем, что в жизни города был выбран момент чрезвычайный: ожидание и встреча ревизора (мнимого), такой момент, который действительно разом («за одним разом посмеяться над всем») раскрыл все тайные помыслы и душевные устремления персонажей, все движущие пружины жизни «сборного города» (выражение Гоголя из черновой редакции «Театрального разъезда после представления новой комедии»). И в то же время этот момент был всеобщим по своему действию, так как затрагивал интересы всех персонажей, он стал общей ситуацией, которую Гоголь сознательно противопоставил частной ситуации комедии мольеровского типа (последняя строилась на частной завязке, т. е. главным образом на любовной интриге) и возводил к традиции старой аттической комедии: «В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После она уже вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременно завязку. Зато как слаба эта завязка у самых лучших комиков, как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!» («Театральный разъезд»).

Другим отступлением Гоголя от современной ему театральной традиции был тип Хлестакова как главного героя пьесы. Вместо обычного плута или мошенника, ведущего продуманную интригу, в центре комедийного действия оказался ничтожный «елистратишка», который не ставил перед собою осознанной цели обмана чиновников и других жителей города, но который стечением

обстоятельств и полной естественностью психологической реакции и поведения всех лиц был приведен в положение «победителя». Характер Хлестакова, самозабвенно отдающегося собственной лжи, действующего импульсивно и «вдруг», соединяющего несоединимое («у меня легкость необыкновенная в мыслях»), всегда открытого для чужих влияний и потому вечно текучего и неуловимого в самой своей ординарности, — этот характер явился гоголевским открытием мирового масштаба (впоследствии к нему присоединились такие же оригинальные и объемные характеры «Мертвых душ» — Манилов, Ноздрев, Чичиков...). От специфики характера Хлестакова и от того, что он поставлен на центральное место (Гоголь настойчиво подчеркивал: Хлестаков — главный герой комедии), зависел тип интриги — «миражной» интриги, при которой противоборство и усилия персонажей не только не вели к реальному результату, но и заведомо не могли к нему привести (ведь Хлестаков — не настоящий равизор). «Миражная» интрига комедии соответствовала отмеченной выше общей тенденции гоголевского творчества — сужению поля открытой фантастики, уходу ее в стиль, в более глубокие пласты текста. Другим выражением подспудной гротескности комедийного мира «Ревизора» явились фарсовые элементы и элементы «грубой комики» (впрочем, весьма умеренные), а также заключительная «немая сцена».

Другие комедии Гоголя, уступая «Ревизору» в широте и синтетичности установки, развивали и в некотором смысле углубляли его подспудно гротескную основу. В «Женитьбе» (1833—1841, опубл. 1842) это достигалось тонкой переакцентировкой традиционной пары «нерешительного» жениха и предприимчивого, напористого помощника (друга, слуги и т. д.). Роль первого ведет Подколесин; второго — Кочкарев, но если первый нерешителен при своей кровной заинтересованности в женитьбе (так, по крайней мере, можно понять открывающую действие реплику Подколесина и следующие затем его су-

матозные приготовления), то последний напорист и настойчив при отсутствии реального интереса к предстоящей женитьбе. Белинский отметил, что в словах Кочкарева: «Из чего бьюсь, кричу, инда горло пересохло? Скажите, что он мне? родня, что ли? И что я ему такое — нянька, тетка, свекруха, кума, что ли? Из какого же дьявола, из чего, из чего я хлопочу о нем?.. А просто черт знает из чего!» — в этих словах заключена «вся тайна характера Кочкарева». Вместо активной — корыстной или бескорыстной — заинтересованности в деле (ср. обычную роль активного, волевого героя классической комедии или водевиля: Скапена, Криспена, Фигаро и т. д.) почти рефлексорное участие, однако такое, которое потребовало от Кочкарева максимального напряжения душевных сил и рассудка, стало его кровной заботой (на этом построен комизм отмеченной выше переакцентировки, когда Подколесин ведет себя так, как будто он женится ради кого-то другого, а Кочкарев разговаривает с ним так, будто речь идет о его собственной женитьбе: «...ну вот я на коленях!.. Век не забуду твоей услуги...»). Вместо же достигнутого результата — устроенного сватовства или женитьбы — комедия вновь оканчивается ничем: дело разлажено, и притом таким неожиданным, непредвиденным способом (бегство жениха в окно), что возвращение к исходному состоянию едва ли возможно. Это общая черта драматургии Гоголя (кроме «Ревизора» и «Женитьбы» назовем еще «Игроков» с «обманутым обманщиком» в финале — Ихаревым): все персонажи на своих местах, формально ничего не произошло такого, что мешало бы вернуться к исходному состоянию — к новому приему ревизора, к новому сватовству или к новой карточной игре; но на самом деле в ходе действия открылось нечто до такой степени неправильное и алогичное, что возвращение на круги своя невозможно. Отсюда мотивированность «немой сцены» в финале «Ревизора», причем и в «Женитьбе», и в «Игроках» есть как бы сокращенные, близкие к ней эквиваленты наивысше-

го потрясения персонажей (в «Женитьбе» — когда обнаруживается, что Подколесин выпрыгнул в окошко и невеста «вскрикивает, всплеснувши руками»; в «Игроках» — когда Ихарев, узнав об интриге, «в изнеможении упадет на стул»).

Драматургия Гоголя — при его жизни почти неизвестная или, точнее, только начинавшая приобретать известность за пределами России — объективно составила важное и оригинальное звено мирового художественного развития. В четкости сценического рисунка, даже в частичном соблюдении единства места и времени (в «Ревизоре») сказалось влияние театра классицизма; однако в старом Гоголь создавал новое, в известном находил неизвестное. Особенно существенным оказалось взаимодействие Гоголя с мольеровской традицией психологического комизма, проистекающего не из внешних сюжетных эффектов, а из неожиданно обнаруживающихся потенциалов характера. Гоголь слил этот принцип с принципом национальной русской самобытности («Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков!» — «Петербургские записки 1836 года», 1837); но, отталкиваясь от Мольера, он подчинил национальную характерность и современность персонажей современности ситуации, «плана» («ситуация ревизора» вместо хитроумных проделок влюбленных). Вместе с тем в «миражности» интриги, в фарсовых элементах, в структуре «немой сцены» ощущимо воздействие романтической драматургии и уходящих в глубь столетий традиций народного театра, от знакомого Гоголю по детским впечатлениям украинского вертепа и итальянской комедии дель арте до древней аттической комедии.

С осени 1835 г. Гоголь занят написанием «Мертвых душ», сюжет которых также подсказан ему Пушкиным и которые с отъездом писателя за границу — с июня 1836 г. — и особенно к концу жизни становятся главным его творческим делом (т. 1 вышел в 1842 г.; сохранившиеся

черновые главы т. 2 опубликованы посмертно в 1855 г.). «Мертвые души» — единственное произведение, с которым Гоголь связывал свое место в мировой литературе; соотношение между новой книгой и прежними его сочинениями должно было быть таким же, как между «Дон Кихотом» и другими «повестями» Сервантеса (см. гоголевскую «Авторскую исповедь»).

Обобщение, к которому гоголевская художественная мысль всегда тяготела, получает в «Мертвых душах» новую форму. «Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь» (из письма к Пушкину от 7 октября 1835 г.). Со стороны художественного предмета, отбора материала это родственно уже известной нам социально-критической установке «Ревизора» («собрать в одну кучу всё дурное в России»). Но со стороны временного и пространственного оформления материала уже чувствуется другой поворот: показать нечто с «одного боку» — это не то, что показать «всё в одном»; драматургический момент сменяется эпической перспективой. Кроме того, очень скоро после начала работы Гоголь расширил и первоначальную установку: вместо изображения «с одного боку» замыслено «сочинение полное», «где было бы уже не одно то, над чем следует смеяться». Окончательная реализация этого задания отодвигалась на последующие тома поэмы — второй и главным образом третий, — но его присутствие должно было ощущаться уже в томе первом (в лирическом пафосе, а также в намеках и предвосхищении в повествовательной речи последующего развития событий). Все это, как в зеркале, отразилось в эволюции жанрового определения: от первоначального наименования «роман» Гоголь отказывается, он остро ощущает непохожесть вещи на выработанные прозаические жанры («вещь, над которой... тружусь теперь... не похожа ни на повесть, ни на роман...») и останавливается на жанре собственно поэтическом, стихотворном (поэма). Решение это, скорее всего, было вдохновлено пушкинским прецедентом и преследовало

цель способом от противного зафиксировать диалектичность и единственность произведения («Евгений Онегин» — роман, но не в прозе; «Мертвые души» — поэма, но не в стихах).

Наименование «поэма» призвано было отделить рождающееся творение и от большого массива русской прозы — от романов исторических, нравоописательных, сатирических и т. д. В этих романах Гоголя не устраивали мелкотравчатость сатиры, наивное морализирование, уравнивание порочных персонажей добродетельными (очевидно, именно против романного положительного персонажа направлен известный пассаж из XI главы: «...пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку... потому что обратили в рабочую лошадь добродетельного человека...»). Но вместе с тем наименование «поэма» отделяло произведение и от складывающегося в это время западного реалистического романа (Бальзак, Диккенс и др.), судьбы которого в главных чертах были знакомы автору «Мертвых душ»: Бальзак давно уже усердно переводился и обсуждался в русской печати и, можно сказать, вошел в плоть и кровь отечественной литературы; что же касается Диккенса, то воспоминания Ф. И. Буслаева зафиксировали острый интерес к нему Гоголя как раз в разгар работы над поэмой — зимой 1840—1841 гг., причем — надо добавить — в России в это время английского писателя знали еще очень немногие.

Объективное соотношение «Мертвых душ» и складывающегося западноевропейского реалистического романа достаточно сложное. Новейшие исследования находят между ними все больше и больше параллелей — в детализации быта, обстановки, одежды; в характерности психологического рисунка; в пристрастии к теме аморального и преступного (ср. аферу Чичикова и многочисленные преступления и проделки персонажей Бальзака, Диккенса, Теккерея) и т. д. Эти параллели — свидетельство общности пути европейского реалистического ро-

мана XIX в., но в то же время в самой архитектонике, в ведущем конструктивном принципе «Мертвые души» обнаруживали существенное — и, надо думать, вполне осознанное — отличие. Оно состояло в некоей монументальной панорамности. Вместо «семейственного романа», а также тонкого переплетения индивидуальных судеб и друг с другом, и с историческим фоном, с социальной механикой централизованного целого — словом, вместо группового построения построение линейное — с помощью сквозного героя — и последовательная демонстрация этого целого, сначала с одного, а потом и с другого «боку».

В поисках новых принципов романа, отличных от современных западноевропейских, Гоголь обращался к традициям прошлого. В черновиках «Мертвых душ» автор говорит, что, работая над рукописью, он вдохновляется висящими перед ним портретами «Шекспира, Ариоста, Филдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших природу таковую, как она была, а не каковою угодно некоторым, чтобы была». Помимо установки общеэстетического порядка (на неприкрытую, ничем не смягченную правду) большинство из этих имен заключало в себе конкретные стимулы жанровых, структурных поисков автора «Мертвых душ». Это относится к Ариосто, Сервантесу и Филдингу, упоминаемым Гоголем также и в другом документе середины 40-х годов — в «Учебной книге словесности для русского юношества» — в связи с характеристикой «меньшего рода эпопеи» (Филдинг, впрочем, назван только в черновой редакции).

Жанр «меньшего рода эпопеи» рассматривается Гоголем в сравнении с настоящей «эпопеей» как его историческое продолжение. Настоящая эпопея характеризуется «всемирностью», она отражает «всю эпоху времени»; «и не одни частные лица, но весь народ, а и часто и многие народы» оживают в эпопее, которая «избирает в героя всегда лицо значительное». Эпопея — конкретно подразумевается «Илиада» и «Одиссея» — была воз-

можно только в древности и в «новые веки» невозстановима. В «новые веки» возникли «меньшие роды эпопеи», где нет «всемирности», нет значительности героя, но сохраняется «полный эпический объем замечательных частных явлений». Автор ведет своего героя «сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника...». Несомненно, приведенная характеристика в известной мере отражает и особенности «Мертвых душ». Нельзя только абсолютизировать это сходство, сбрасывая со счетов ту историческую дистанцию и вытекающую отсюда поправку на жанр, которую осуществлял Гоголь и как теоретик, и как автор «Мертвых душ».

По убеждению Гоголя, нисхождение от «эпопеи» к меньшему ее роду обусловлено ходом времени, особенностью исторического момента. У эпопеи была «всемирность», так как древние греки представляли момент развития всего человечества. В «новые веки», т. е. конкретно в период Возрождения, общественное развитие раздробилось, ни один народ не представляет человечества в целом, но сохранился еще «полный эпический объем». В каждом же смысле? В смысле духа «эпохи», выходящего за национальные границы. «Так Ариост изобразил почти сказочную страсть к приключениям и к чудесному, которым была занята на время вся эпоха, а Сервантес посмеялся над охотой к приключениям... в то время, когда уже самый век вокруг их переменялся...» Обратим внимание: Гоголь оперирует здесь категориями «эпоха», «век».

Но время идет вперед, и едва ли можно восстановить теперь, в XIX в., «меньшие роды эпопеи». Соотношение между новым, искомым эпическим жанром и

«меньшими родами эпопеи» такое же, как между последними и эпопеей настоящей. Общественное развитие раздробилось еще больше, и теперь в основу измерения Гоголем кладется на масштаб эпохи, века, но масштаб национальный — «вся Русь». Гоголь, возможно, вычеркнул пример с Филдингом, так как считал, что его романы, относящиеся к исторически иному времени, чем произведения Сервантеса и Ариосто, характеризуют уже не столько дух эпохи, сколько дух нации, страны (хотя именно в этом качестве Филдинг мог существенно стимулировать автора «Мертвых душ»).

Подобно тому как в создании современной комедии Гоголь, минуя новую «высокую комедию», обращался за поддержкой к древней аттической комедии, так и при обдумывании современной формы эпоса, минуя традиции современного романа, он искал стимулы в более архаичных образцах. Но в обоих случаях он хотел не столько восстановить, сколько актуализировать традицию, слив ее с современностью конструкции, «плана». Мы можем далее отметить и перемену со времени «Ревизора»: «план» последнего еще не так национально заострен, еще ближе к общечеловеческой «модели». Перенос акцента на общенациональное, общерусское свершился у Гоголя в период работы над «Мертвыми душами» (ср. признание в «Авторской исповеди»: в поэме следовало «выставить преимущественно» как «высшие», так и «низкие» «свойства русской природы»; из установки на конкретно-национальное вытекает и основное лирическое сопровождение сюжета: знаменитые пассажи о Руси-тройке, о русском слове, о русском «умении обращаться» и т. д.). Общечеловеческий акцент при этом не исключается; но путь к нему ведет через национальное, общерусское.

Обработка старой эпической традиции предполагала также известное отграничение, по гоголевской терминологии — «округление», материала. Открытая описательная перспектива старого романа с нанизыванием бесконеч-

ного количества эпизодов, с их относительно непрочной, внешней связью автору «Мертвых душ» казалась недостаточной. (Так, в частности, обстояло дело в плутовском романе, чьи традиции, однако, по-своему преломились в гоголевской поэме, особенно в выборе Чичикова как с моральной точки зрения низкого героя — антигероя.) Отсюда, с одной стороны, внесение в эпический поток драматических принципов с «обдуманной завязкой», кульминацией, развязкой, с группировкой лиц вокруг одного центрального события — аферы Чичикова (именно так построен первый том). А с другой — поиски внесюжетного, символично-ассоциативного и философского принципов объединения материала, из которых, конечно, самый главный принцип связан с антитезой: «мертвая» и живая душа.

«Мертвые души» — это понятие потому так многообразно преломляется в поэме, постоянно переходя из одной смысловой плоскости в другую (мертвые души — как умершие крепостные и как духовно омертвевшие помещики и чиновники), из сферы сюжета в сферу стиля (покупка мертвых душ и мертвенность как характерологический признак живущего), наконец, из области прямой семантики в переносную и символическую, что с ним, с этим понятием, связана концепция целого. Концепция омертвения человеческой души в современной Гоголю русской (и, конечно, тем самым — в общемировой) жизни, как и ее грядущего, горячо желаемого, гипотетического возрождения. Драматическая и мучительная история продолжения поэмы, работы над вторым томом и обдумывания третьего проистекает из напряженных усилий перенести эту гипотезу на почву современного материала, овеществить в конкретной человеческой судьбе, в главнейших стадиях духовного развития. Поскольку этот замысел строился трехчастно, предполагал переход от низкого материала к более значительному (Гоголь писал, что во втором томе «характеры значительнее прежних»), а само перевоспитание центрального персонажа пере-

растало в «историю души», с ее главными (тремя) стадиями, то для автора «Мертвых душ» особое значение приобретала дантовская традиция. Недаром Гоголь в пору работы над «Мертвыми душами» проявлял живой интерес к «Божественной комедии». Вообще поэма Данте как образец художественного итога, синтетического художественного полотна предстала перед глазами не только Гоголя, но, скажем, и Бальзака. Но если у Бальзака «Человеческая комедия» (аналог «Божественной комедии») должна была сложиться из ряда относительно самостоятельных составных частей, то Гоголь замыслил осуществить современный художественный синтез в рамках единой, строго организованной эпической вещи.

Усилием перенести утопию в жизнь, на почву современного материала отмечены и «Выбранные места из переписки с друзьями» (опубл. 1847) — книга очень сложная и по идейному, и по жанровому составу: глубокие литературно-эстетические разборы и характеристики совмещались в ней с социальной публицистикой, подчас довольно тенденциозной. Гоголь исходил из идеи консервации существующих феодально-крепостнических отношений, что вызвало суровую отповедь многих современников, прежде всего Белинского в его знаменитом зальцбруннском письме (от 15 июля н. ст. 1847 г.). «Самые живые, современные национальные вопросы в России теперь, — писал Белинский, — уничтожение крепостного права, отменение телесного наказания, введение, по возможности, строгого выполнения хотя тех законов, которые уже есть». В то же время со своих позиций Гоголь выступал за гуманизацию общественных отношений; он довольно резко критиковал чиновничий произвол, взяточничество, равнодушие царской администрации к общественному благу, наивно полагая, что при этом можно сохранить и даже упрочить социальную структуру России. Гоголь учил, советовал, призывал, заклинал — и сквозь этот разнообразный строй интонаций пробивался суровый голос обличителя; возникал проникающий образ

мельтешения, пошлости и скуки, да еще такой силы обобщения, которую трудно встретить и в предшествующих произведениях писателя: «...черствей и черствей становится жизнь; все мельчает и мелеет, и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в твоём мире!»

Проникновение произведений Гоголя в зарубежные литературы началось еще при жизни писателя. К концу 30-х годов «Записки сумасшедшего» и «Старосветские помещики» выходят на немецком, «Тарас Бульба» — на чешском языках. В 40-е годы последовали французский, датский, сербский, новый немецкий и чешский переводы. В 1846 г. появился первый перевод «Ревизора» — (на польский язык) и «Мертвых душ» (на немецкий). К концу жизни Гоголя большинство его произведений появилось на многих европейских языках. Одновременно пробуждался интерес к Гоголю со стороны виднейших представителей европейской культуры. С французским переводом произведений Гоголя, осуществленным в 1845 г. И. С. Тургеневым и С. А. Гедеоновым, познакомился Диккенс. В 1845 г. сочувственную статью о Гоголе печатает Сент-Бёв (в «Revue des Deux Mondes»; Гоголю, кстати, была известна эта статья). В 1850 г. Генрих Гейне, наслышанный о Гоголе, просит выслать ему произведения русского писателя. В 1851 г. большую статью о Гоголе (в «Revue des Deux Mondes») печатает Проспер Мериме, отметивший, что автор «Мертвых душ» достоин «славы лучших английских юмористов». Но от этих фактов до настоящего всемирного признания было еще далеко. Перелом обозначился в конце прошлого — начале нашего века. В 1909 г. Мельхиор де Воюэ, как бы отвечая Мериме, говорил: «Наш Мериме сравнивал Гоголя с английскими юмористами; но его следует поставить выше, недалеко от бессмертного Сервантеса... Как Сервантес, Гоголь вложил в свои чисто национальные картины

столь широкое, столь глубокое знание человека, что эти местные образы заставляют биться сердца повсюду, где только есть люди». С этого времени Гоголь становится действующей и все более возрастающей величиной мирового художественного развития, постепенно осознается глубокий философский потенциал его творчества...

В русской литературе огромная роль Гоголя стала ощущаться с первых же его шагов. Вот хронологически первый отзыв на первую книгу гоголевских повестей: 23 сентября 1831 г. В. Одоевский писал А. Кошелеву о «Вечерах на хуторе...»: «Ты не можешь себе представить, как его повести выше и по вымыслу и по рассказу и по слогу всего того, что доньше издавали под названием русских романов». С выходом следующих двух сборников Гоголя, «Миргорода» и «Арабесок», Белинский провозгласил его «главою литературы, главою поэтов». Вскоре после смерти Гоголя Чернышевский повторил эту мысль торжественно и определенно: «...давно уже не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России» («Очерки гоголевского периода русской литературы»).

Исключительное значение Гоголя «для России», для русской литературы обладало глубоким объемом, лишь постепенно, с течением времени раскрывая различные уровни этого объема. Для непосредственных последователей Гоголя, представителей так называемой «натуральной школы» первенствующее значение приобрели антиромантические тенденции его поэтики, обнажение пошлости жизни («пошлости пошлого человека»); мотивы социальной и политической критики; снятие всяких тематических запретов; установка на социальное и национальное обобщение, которому они придали аналитический акцент, переходящий в программный физиологизм; а также гуманистическая обработка темы «маленького человека». Вместе с тем для натуральной школы оставались еще в тени гротескно-фантастическая линия гоголевской поэтики во всех ее главных модификациях и

в связи с этим — общая концепция его мира. Время активного воздействия более глубоких уровней гоголевского творчества было впереди.

Приложение 1.

1) Задания по материалу учебника-хрестоматии

Развитие литературы в первой трети XIX в.

1. Русская литература в контексте русской культуры.
2. Пути развития русской литературы.
3. Литературные жанры и направления.

Характер русской культуры начала XIX в. и особенности русского литературного процесса. Место литературы в русской культуре XIX в. Литература и общество. Литература и быт. Отечественная война 1812 года и формирование национального самосознания. Поэзия. Театр и драматургия. Проза. Литературные кружки и общества. «Беседа» и «Арзамас». Литературные направления. Особенности русского романтизма.

Вопросы для самопроверки:

Какие особенности русской культуры определили характер развития литературы в первой трети XIX в?

В чем различие позиций «Беседы» и «Арзамаса»?

В чем специфика русского романтизма?

Рекомендуемая литература

Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994.

Русская литература XIX века: Хрестоматия критических материалов. М., 1975.

Литература 1800-х - 1810-х гг.

1. Особенности русской литературы 1800-х-1810-х гг.
2. Басенное творчество Крылова.
3. Лирика и эпос в творчестве Жуковского.
4. Особенности романтизма Батюшкова.

Особенности русской литературы 1800-х-1810-х гг.

Новаторский характер басен Ивана Андреевича Крылова (1769-1844). Национальные характеры, образы и сюжеты, связь с фольклорными традициями. Жанры

элегии, песни и послания в творчестве Василия Андреевича Жуковского (1783-1852). Баллады, поэмы, сказки, переводы. Традиция «легкой поэзии» в творчестве Константина Николаевича Батюшкова (1877-1855). Характер романтизма Батюшкова и особенности его литературной позиции.

Вопросы для самопроверки:

В чем проявился новаторский характер басен Крылова?

Как вы определите функции фантастики в балладах Жуковского?

Каковы отличительные особенности романтизма Батюшкова?

Рекомендуемая литература

Десницкий А.В. Иван Андреевич Крылов. М., 1983.

Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.

Кошелев В.А. Константин Батюшков: Странствия и страсти. М., 1987.

Александр Сергеевич Грибоедов (1795-1829).

1. Творческий путь Грибоедова.

2. Комедия «Горе от ума» и ее место в творчестве Грибоедова.

3. Новаторский характер комедии Грибоедова «Горе от ума».

Ранние комедии. Комедия «Горе от ума». История создания, публикации и постановки на сцене. Сюжет, особенности конфликта, система образов. Новаторство драматургии Грибоедова. Восприятие комедии современниками. Споры о специфике образа Чацкого и его «уме». Значение Грибоедова в развитии русской драматургии.

Вопросы для самопроверки:

1. Каковы особенности сюжета и конфликта в «Горе от ума»?

2. В чем существо и смысл споров о специфике образа Чацкого?

3. В чем проявилось новаторство драматургии Гри-

боедова?

Рекомендуемая литература

Маркович В.М. Комедия в стихах А.С.Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988.

Фомичев С.А. Комедия А.С.Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий. М., 1983.

Александр Сергеевич Пушкин (1799-1837).

Лирика. Поэмы. Стихотворные повести

1. Творческий путь Пушкина.
2. Жанровое и тематическое своеобразие лирики Пушкина.
3. Жанры поэмы и стихотворной повести в творчестве Пушкина.

Жанровое многообразие творчества Пушкина. Лирика. Лирические жанры, тематика, мотивы, образ лирического героя. Тема поэта и поэзии. Поэмы и стихотворные повести. «Руслан и Людмила», особенности повествования. «Южные» поэмы. «Цыганы», своеобразие пушкинского романтизма. «Медный всадник», мир Евгения и мир всадника.

Вопросы для самопроверки:

1. Каковы основные мотивы пушкинской лирики?
2. В чем специфика пушкинского романтизма в «южных» поэмах?
3. Какова позиция автора в стихотворной повести «Медный всадник»?

Рекомендуемая литература

Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. М., 1992.

Лотман Ю.М. А.С. Пушкин: Биография писателя. Л., 1983.

Маймин Е.А. Пушкин: Жизнь и творчество. М., 1981.

Томашевский Б.В. Пушкин: В 2 т. М., 1990.

Александр Сергеевич Пушкин (1799-1837).

«Евгений Онегин». Драматургия

1. «Евгений Онегин» как роман в стихах.
2. Художественное своеобразие «Евгения Онегина».
3. Драматургия Пушкина.

Роман в стихах «Евгений Онегин». История создания, своеобразие художественного построения, автор и герои, система мотивов, поэтическое и универсальное. Драматургия. История и судьба в «Борисе Годунове». «Маленькие трагедии», сюжетные ситуации и герои.

Вопросы для самопроверки:

1. В чем художественная специфика пушкинского романа в стихах?
2. Как строятся отношения автора и героев в «Евгении Онегине»?
3. Какова основная проблематика пушкинской драматургии?

Рекомендуемая литература

Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983.

Лотман Ю.М. А.С. Пушкин: Биография писателя. Л., 1983.

Городецкий Б.П. Трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов»: Комментарий. Л., 1969.

Лотман Л.М., Фомичев С.А. Трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов»: Комментарий. СПб., 1996.

Рассадин С.Б. Драматург Пушкин: Поэтика. Идеи. Эволюция. М., 1977.

Александр Сергеевич Пушкин (1799-1837).

Проза. Критика и публицистика

1. Переход Пушкина к прозе.
2. Жанры прозы Пушкина.
3. Пушкин как критик и публицист.

«Повести Белкина» как прозаический цикл. История и современность в «Капитанской дочке». «Пиковая дама» как философская повесть, роль фантастики. Критическая, публицистическая, издательская деятельность Пушкина. Восприятие пушкинского творчества современниками. Цикл статей Белинского о Пушкине. Роль Пушкина и его значение в истории русской литературы и культуры.

Вопросы для самопроверки:

1. В чем художественное своеобразие «Повестей

Белкина» как прозаического цикла?

2. Кому принадлежит повествование в «Капитанской дочке»?

3. Каковы функции фантастики в повести «Пиковая дама»?

Рекомендуемая литература

Лотман Ю.М. А.С. Пушкин: Биография писателя. Л., 1983.

Маймин Е.А. Пушкин: Жизнь и творчество. М., 1981.

Пушкинская энциклопедия. М., 1999.

Томашевский Б.В. Пушкин: В 2 т. М., 1990.

Литература 1820-х - 1830-х гг.

1. Пути развития русской литературы в 1820-е - 1830-е гг.

2. Поэзия «пушкинского круга».

3. Прозаические жанры.

Особенности русской литературы 1820-х - 1830-х гг. Лирика и лирические жанры. Авторские сборники и циклы. Поэты «пушкинской поры». Поэзия П.А. Вяземского, А.А. Дельвига, Н.М. Языкова. Творчество А.А. Баратынского. Стихотворения А.В. Кольцова. Жанровая проблематика и герои русской повести. Романтическая проза А.А. Бестужева-Марлинского, В.Ф. Одоевского, Н.А. Полевого, Н.Ф. Павлова, А.Ф. Вельмана. Исторические романы М.Н. Загоскина, И.И. Лажечникова.

Вопросы для самопроверки:

1. Творчество каких поэтов имеет отношение к «пушкинскому кругу»?

2. В чем своеобразие лирики Кольцова?

3. Какое место занимает проза в литературе 1830-х гг.?

Рекомендуемая литература

Маймин Е.А. О русском романтизме. М., 1975.

Манн Ю.В. Русская литература XIX в. (Эпоха романтизма). М., 2001.

Коровин В.И. Поэты пушкинской поры. М., 1980.

Рассадин С.Б. Спутники. М., 1983.

Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.

Михаил Юрьевич Лермонтов (1814-1841).

Лирика. Поэмы

1. Творческий путь Лермонтова.
2. Лирика Лермонтова.
3. Поэмы Лермонтова.

Творчество 1828-1836 гг. Характер ученичества и поэтического самоутверждения. Творчество 1836–1841 гг. Поэтическая зрелость, особенности литературной позиции. Жанровое многообразие творчества Лермонтова. Лирика. Темы, мотивы, образ лирического героя. Тема поэта и поэзии. Стихотворение «Смерть поэта». Поэмы. «Мцыри». Романтическая символика в «Демоне».

Вопросы для самопроверки:

1. Какова периодизация лермонтовского творчества?
2. Каковы основные мотивы лермонтовской лирики?
3. В чем специфика романтических поэм Лермонтова?

Рекомендуемая литература

Кормилов С.И. Поэзия Лермонтова. 3-е изд. М., 2000.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Серман И.З. М.Лермонтов: Жизнь в литературе. 1836-1841. М., 2003.

Михаил Юрьевич Лермонтов (1814-1841).

Драматургия. Проза

1. Лермонтов-драматург.
2. Проза Лермонтова.
3. Роман «Герой нашего времени».

Драматургия Лермонтова. «Маскарад», трагедия «гордого ума». Проза. «Вадим», «Княгиня Лиговская». «Герой нашего времени». Композиция, проблематика, художественная философия, система персонажей, образ Печорина. Статьи Белинского о Лермонтове. Значение творчества Лермонтова.

Вопросы для самопроверки:

1. Каковы особенности лермонтовской драматургии?
2. Можно ли назвать роман «Герой нашего времени»

философским романом?

3. Почему Печорин для Лермонтова – «герой нашего времени»?

Рекомендуемая литература

Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Серман И.З. М.Лермонтов: Жизнь в литературе. 1836-1841. М., 2003.

Удодов Б.Т. Роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989.

Николай Васильевич Гоголь (1809-1852).

Повести. Драматургия

1. Творческий путь Гоголя.
2. Повести Гоголя.
3. Комедии Гоголя.

Романтический мир «Вечеров на хуторе близ Диканьки», соотношение эпического и фольклорного начал. «Миргород» как прозаический цикл. Герои и мир в «Миргороде». Петербургские повести. Образ Петербурга, сюжетные ситуации, своеобразие фантастики и гротеска, типы героев. Повесть «Шинель» и ее место в творчестве Гоголя. Драматургия. Комедия «Ревизор». «Миражная интрига», кольцевая композиция, смысл финала, роль и значение образа Хлестакова.

Вопросы для самопроверки:

1. Почему Гоголь объединял повести в циклы повестей?
2. Какое место занимает образ Петербурга в Петербургских повестях?
3. Как вы объясните смысл и значение «немой сцены» в «Ревизоре»?

Рекомендуемая литература

Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

Маркович В.М. Петербургские повести Н.В.Гоголя. Л., 1989.

Николай Васильевич Гоголь (1809-1852).

«Мертвые души». Публицистика

1. Жанровое своеобразие и проблематика поэмы Гоголя «Мертвые души».
2. Поэтика «Мертвых душ».
3. Второй том «Мертвых душ» и публицистика Гоголя.

«Мертвые души». Проблематика и поэтика, образ автора, типы персонажей, роль лирических отступлений. Живое и мертвое в поэме. Проблема жанра. Второй том «Мертвых душ». Публицистика. «Выбранные места из переписки с друзьями». Роль Гоголя в развитии русской литературы.

Вопросы для самопроверки:

1. Почему Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой?
2. Для чего Чичиков скупал мертвые души?
3. Как собирался Гоголь продолжить «Мертвые души»?

Рекомендуемая литература

Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2012.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

Манн Ю.В. Постигая Гоголя М., 2005.

Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.

2) Задания по практикуму

Басни И. А. Крылова

Вопросы для обсуждения

1. Автор и его позиция в баснях Крылова.
2. Композиция басен Крылова.
3. Тематика и основные мотивы басен Крылов.
4. Герои и ситуации в баснях Крылова..
5. Новаторский характер басен Крылова.

Задание: прочитать басни (см. список литературы) Крылова и изучить рекомендованную литературу. Составить в тезисной форме ответы на предлагаемые вопро-

сы, опираясь на материал лекций, изученную литературу и самостоятельный анализ текста.

Литература

Десницкий А.В. Иван Андреевич Крылов. М., 1983.

И.А.Крылов: Проблемы творчества. Л., 1975.

Степанов Н.Л. Басни Крылова. М., 1969.

Баллады В. А. Жуковского

Вопросы для обсуждения

1. Жанр баллада в творчестве Жуковского.
2. «Людмила» как жанровый образец баллады..
3. Балладе «Светлана». Фольклорная основа баллады.
4. Балладе «Эолова арфа». Концепция двоемирия.
5. Народная демонология в балладах Жуковского («Адельстан» и др.).

Задание: прочитать баллады Жуковского (см. список литературы) и изучить рекомендованную литературу. Составить в тезисной форме ответы на предлагаемые вопросы, опираясь на материал лекций, изученную литературу и самостоятельный анализ текста.

Литература

Жуковский и русская культура. Л., 1987.

Семенко И.М. Жизнь и творчество Жуковского. М., 1976.

Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции Жуковского. Томск, 1990.

Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума»

Вопросы для обсуждения

1. Чацкий и фамусовская Москва.
2. Чацкий, Молчалин и Софья.
3. Особенности сюжета и композиции.
4. Тема ума.
5. Жанровое своеобразие.

Задание: прочитать комедию Грибоедова и изучить рекомендованную литературу. Составить в тезисной форме ответы на предлагаемые вопросы, опираясь на материал лекций, изученную литературу и самостоя-

тельный анализ текста. Подготовить и продумать самостоятельные вопросы для дискуссионного обсуждения, принять активное участие в обсуждении предложенной темы.

Литература

Маркович В.М. Комедия в стихах А.С.Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988.

Фомичев С.А. Комедия А.С.Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий. М., 1983.

Поэма А. С. Пушкина «Цыганы»

Вопросы для обсуждения

1. Мир города и цыганский мир в поэме.
2. Алеко в цыганском мире: драма героя.
3. Алеко, Земфира, старик. «Закон», «права», «воля».
4. Особенности сюжета и смысл эпилога. «Страсти роковые» и «судьбы».
5. «Цыганы» как романтическая поэма.

Задание: прочитать поэму Пушкина и изучить рекомендованную литературу. Составить в тезисной форме ответы на предлагаемые вопросы, опираясь на материал лекций, изученную литературу и самостоятельный анализ текста. Подготовить и продумать самостоятельные вопросы для дискуссионного обсуждения, принять активное участие в обсуждении предложенной темы.

Литература

Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. М., 1992.

Манн Ю.В. Русская литература XIX в. (Эпоха романтизма). М., 2001.

Роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»

Вопросы для обсуждения

1. Автор и его роль в романе.
2. Герои и сюжет в романе.
3. Пространство и время в романе.
4. Судьба героев и открытый финал романа.

5. «Евгений Онегин» как роман в стихах. Жанровые особенности.

Задание: прочитать роман в стихах Пушкина и изучить рекомендованную литературу. Составить в тезисной форме ответы на предлагаемые вопросы, опираясь на материал лекций, изученную литературу и самостоятельный анализ текста.

Литература

Баевский В.С. Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А.С.Пушкина. М., 1990.

Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983.

Культура и быт в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»

Вопросы для обсуждения

1. Образование и служба дворян. Тема образования и службы дворянина в романе Пушкина.

2. Интересы и занятия дворянской женщины в культуре пушкинской эпохи. Интересы и занятия Татьяны Лариной.

3. День светского человека и день Онегина.

4. Бал в жизни светской девушки и художественные функции бала в «Евгении Онегине».

5. Дуэль в дворянской культуре и в пушкинском романе.

Задание: прочитать роман в стихах Пушкина и комментарий Ю.М. Лотмана. Составить в тезисной форме ответы на предлагаемые вопросы.

Литература

Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983.

Повесть А. С. Пушкина «Пиковая дама»

Вопросы для обсуждения

1. Тема карт и карточной игры в «Пиковой даме».

2. Характер и поведение Германна.

3. Герой и сюжет.

4. Фантастика и ее функции.
5. Особенности повествования.

Задание: прочитать повесть Пушкина и изучить рекомендованную литературу. Составить в тезисной форме ответы на предлагаемые вопросы, опираясь на материал лекций, изученную литературу и самостоятельный анализ текста. Подготовить и продумать самостоятельные вопросы для дискуссионного обсуждения, принять активное участие в обсуждении предложенной темы.

Литература

Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 2. Таллин, 1992.

Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (Пути эволюции). Л., 1987.

Поэма М. Ю. Лермонтова «Мцыри»

Вопросы для обсуждения

1. Герой поэмы – символ современного человека.
2. Исповедь героя. Рассказ о странствиях как картина человеческого бытия.
3. Личность Мцыри. Сочетание силы и слабости.
4. Чуждость демонизму и вынужденное одиночество.
5. Открытость героя поэзии жизни, природе.

Задание: прочитать поэму Лермонтова и изучить рекомендованную литературу. Составить в тезисной форме ответы на предлагаемые вопросы, опираясь на материал лекций, изученную литературу и самостоятельный анализ текста.

Литература

Коровин В.И. Творческий путь М.Ю.Лермонтова. М., 1973.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964.

Драма М. Ю. Лермонтова «Маскарад»

Вопросы для обсуждения

1. Смысл названия и особенности сюжета.
2. Арбенин и его роль в пьесе.

3. Система персонажей.
4. Мотив мести и проблемы зла и возмездия.
5. Трагедия «гордого ума».

Задание: прочитать драму Лермонтова и изучить рекомендованную литературу. Составить в тезисной форме ответы на предлагаемые вопросы, опираясь на материал лекций, изученную литературу и самостоятельный анализ текста. Подготовить и продумать самостоятельные вопросы для дискуссионного обсуждения, принять активное участие в обсуждении предложенной темы.

Литература

Коровин В.И. Творческий путь М.Ю.Лермонтова. М., 1973.
Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.

Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

Вопросы для обсуждения

1. Композиция романа.
2. Печорин как герой времени.
3. Система образов романа.
4. Особенности психологизма в романе.
5. Жанровое своеобразие романа.

Задание: прочитать роман Лермонтова и изучить рекомендованную литературу. Подготовить и продумать самостоятельные вопросы для диспута и составить в тезисной форме возможные ответы на предлагаемые вопросы. Принять активное участие в обсуждении предложенной темы.

Литература

Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.
Удодов Б.Т. Роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989.

Повесть Н. В. Гоголя «Шинель»

Вопросы для обсуждения

1. Герой и его мир.
2. Сюжет повести и функции шинели.

3. Отношение к герою других персонажей и повествователя.

4. Смысл и значение «фантастического окончания».

5. Быт, гротеск и символика.

Задание: прочитать повесть Гоголя и изучить рекомендованную литературу. Составить в тезисной форме ответы на предлагаемые вопросы, опираясь на материал лекций, изученную литературу и самостоятельный анализ текста. Подготовить и продумать самостоятельные вопросы для дискуссионного обсуждения, принять активное участие в обсуждении предложенной темы.

Литература

Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006.

Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л., 1989.

Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор»

Вопросы для обсуждения

1. Хлестаков и «миражная интрига».

2. Комедия характеров.

3. Образ города в «Ревизоре».

4. Смысл и значение немой сцены.

5. Комическое и трагическое в «Ревизоре».

Задание: прочитать комедию Гоголя и изучить рекомендованную литературу. Составить в тезисной форме ответы на предлагаемые вопросы, опираясь на материал лекций, изученную литературу и самостоятельный анализ текста. Подготовить и продумать самостоятельные вопросы для дискуссионного обсуждения, принять активное участие в обсуждении предложенной темы.

Литература

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

Н.В. Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения. М., 2004.

Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души»

Вопросы для обсуждения

1. Жанровое своеобразие «Мертвых душ».

2. Образ автора в поэме.
3. Сюжет и композиция поэмы.
4. «Повесть о капитане Копейкине» и ее место в поэме.

5. Типы характеров. Живое и мертвое в поэме.

Задание: прочитать «Мертвые души» Гоголя и изучить рекомендованную литературу. Составить в тезисной форме ответы на предлагаемые вопросы, опираясь на материал лекций, изученную литературу и самостоятельный анализ текста.

Литература

Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2012

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

3) Задания по самостоятельной работе

Элегии В. А. Жуковского

Создание Жуковским, автором элегий, целостной стилистической системы. Критерий «вкуса». Эмоциональное переживание субъекта как высшая ценность. Обобщенный характер субъективности. Общие места «кладбищенских» элегий: символично-аллегорический вечерний пейзаж, мотив «тишины», аллегии кладбища, надгробной урны и т.д. Аллегоричность психологических понятий («душа»).

Литература

Вацуро В.Э. Поэзия пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.

Жуковский и русская культура. Л., 1987.

Семенко И.М. Жизнь и творчество Жуковского. М., 1976.

Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции Жуковского. Томск, 1990.

Жанр песни и романа в творчестве В. А. Жуковского

Значение сентиментальной традиции. Переводы из Шиллера. Концепция двоемирия. Использование многозначных символов. Стремление к «запредельному». Романтическая стилистика. Роль подтекста.

Литература

Вацуро В.Э. Поэзия пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.

Жуковский и русская культура. Л., 1987.

Семенко И.М. Жизнь и творчество Жуковского. М., 1976.

Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции Жуковского. Томск, 1990.

Лирическое «я» в поэзии К. Н. Батюшкова

Лирическое «я» и личность поэта. Лирическое «я» и лирический герой. Облик и биография лирического героя. Лирический герой как «современный человек» и «поэтическая натура». Гедонистические устремления и духовная свобода лирического героя.

Литература

Вацуро В.Э. Поэзия пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.

Кошелев В.А. Творческий путь К.Н. Батюшкова. Л., 1986.

Кошелев В.А. Константин Батюшков: Странствия и страсти. М., 1987.

Поэзия декабристов

Поэзия декабристов, ее внутреннее единство при многообразии творческих индивидуальностей авторов. Эстетические принципы: утверждение общественной, гражданской предназначенности литературы, декларация высокой роли поэта-трибуна, политическая заостренность проблематики, свободолюбивый пафос произведений. Жанры: политическая ода, героическая поэма, послание. Аллюзионность декабристской поэзии, аналогии. Интерес к героике русской истории.

Литература

Архипова А.В. Литературное дело декабристов. Л., 1987.

Касаткина В.Н. Поэзия гражданского подвига: Литературная деятельность декабристов. М., 1987.

Литературное наследие декабристов. Л., 1975.

Поэзия К. Ф. Рылеева

Лирические стихотворения, позиция гражданина, обличителя. Обращение к истории, цикл дум и жизнеописаний в стихах. Романтический характер дум. Трактовка русского прошлого в духе политических идеалов декабристов. Специфика историзма: смысл обращения к прошлому, исторические «платья», неправдоподобность исторических характеров.

Литература

Афанасьев В.В. Рылеев. М., 1982.

Касаткина В.Н. Поэзия гражданского подвига: Литературная деятельность декабристов. М., 1987.

Коровин В.И. Поэты пушкинской поры. М., 1980.

Поэмы К. Ф. Рылеева

Поэма «Войнаровский», позиция Рылеева в спорах о романтизме. Романтическая поэзия как национально-самобытная, гражданская. Тема прошлого Украины. Рассказ Войнаровского о прошлом. История политического ссыльного. Незаконченная поэма «Наливайко» о украинского борьбе казачества за свою независимость в конце XVI столетия.

Литература

Афанасьев В.В. Рылеев. М., 1982.

Касаткина В.Н. Поэзия гражданского подвига: Литературная деятельность декабристов. М., 1987.

Коровин В.И. Поэты пушкинской поры. М., 1980.

«Горе от ума» А. С. Грибоедова: проблема жанра

Синтетичность жанровой поэтики «Горя от ума», взаимодействие различных жанровых традиций. Тяготение к высокой комедии, близость к трагедии и сценической поэме эпохи романтизма. Комедийное начало. Стихия авторского смеха, игровые моменты, фарсовый ха-

рактик ряда эпизодов, остроумие. Выход за рамки жанров и жанровых границ.

Литература

Билинкис Я.С. На повороте истории, на повороте литературы: О комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Русская классическая литература: Разборы и анализы. М., 1969.

Маркович В.М. Комедия в стихах А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988.

Медведева И.Н. «Горе от ума» А.С. Грибоедова // *Медведева И.Н.* «Горе от ума» А.С. Грибоедова; *Макогоненко Г.П.* «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. М., 1971.

Чацкий и Репетилов в «Горе от ума» А. С. Грибоедова

Система образов и особенности конфликта в комедии Грибоедова «Горе от ума». Чацкий и фамусовская Москва. Истоки и причины их взаимной неприязни. Назначение образа Репетилова, художественная необходимость появления его в последнем акте. Характер отношений Чацкого и Репетилова. Репетилов и репетиловщина.

Литература

Билинкис Я.С. На повороте истории, на повороте литературы: О комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Русская классическая литература: Разборы и анализы. М., 1969.

Маркович В.М. Комедия в стихах А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988.

Медведева И.Н. «Горе от ума» А.С. Грибоедова // *Медведева И.Н.* «Горе от ума» А.С. Грибоедова; *Макогоненко Г.П.* «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. М., 1971.

Проблема положительного героя в «Горе от ума» А. С. Грибоедова

Чацкий как современный герой, выражающий новые идеи. Историческая конкретность образа Чацкого. Чацкий как носитель авторской мысли, живой характер, а не отвлеченный образ трибуна. Нормативность образа Чацкого (олицетворяет гражданские добродетели). Незави-

симось Чацкого от среды. Общественное значение личных свойств Чацкого.

Литература

Билинкис Я.С. На повороте истории, на повороте ли температуры: О комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Русская классическая литература: Разборы и анализы. М., 1969.

Маркович В.М. Комедия в стихах А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988.

Медведева И.Н. «Горе от ума» А.С. Грибоедова // *Медведева И.Н.* «Горе от ума» А.С. Грибоедова; *Макогоненко Г.П.* «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. М., 1971.

Поэзия Е. А. Баратынского

Философская лирика Баратынского: поэзия мысли. Острое восприятие дисгармонии мира. Преобладание рационального начала над эмоциональным. Психологический анализ. Книга стихов «Сумерки». Оригинальность Баратынского-поэта.

Литература

Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985.

Лебедев Е.А. Тризна: Книга о Е.А. Баратынском. М., 1985.

Фрицман Л.Г. Творческий путь Баратынского. М., 1968.

Русская романтическая повесть

Романтическая направленность прозы 20 – 30-х годов. Жанровые разновидности романтической повести. Светская повесть, фантастическая повесть, повесть о художнике и т.д. Романтические герои А.А. Бестужева-Марлинского. Поэтика романтических повестей В.Ф. Одоевского. Романтические повести Н.А. Полевого.

Литература

Маймин Е.А. О русском романтизме. М., 1976.

Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.

Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973.

Поэма А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»

Построение и стиль поэмы. Иронический тон. Роль автора и его замечаний. Сказочные положения и при-

ключения. Характеристика персонажей. Поэма как беседа автора с читателем. Лиризм поэмы.

Литература

Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. М., 1992.

Томашевский Б.В. Пушкин: В 2 т. Т. 1. М., 1990.

Фомичев С.А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986.

Пленник и Алеко (эволюция героя в «южных поэмах» А. С. Пушкина)

Герой времени в поэме «Кавказский пленник». Внутренняя противоречивость Пленника, отличие его от героев политической поэзии декабристов. Субъективно-лирический способ изображения героя в поэме. Характер героя в «Цыганах». Трагедия индивидуалистического сознания Алеко. Отделение героя от автора. «Цыганы» – итог романтического периода творчества Пушкина.

Литература

Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. М., 1992.

Маймин Е.А. Пушкин: Жизнь и творчество. М., 1981.

Томашевский Б.В. Пушкин: В 2 т. М., Т. 2. 1990.

Фомичев С.А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986.

Борис Годунов и Григорий Отрепьев в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»

Отражение эпохи в характерах пушкинских героев. Роль и место главных антагонистов трагедии в системе образов, движении сюжета, развитии действия. Соотношение субъективных намерений героев и объективного смысла их деятельности. Пушкинское понимание личности и народа в истории и связанная с этим трактовка характеров в «народной трагедии».

Литература

Городецкий Б.П. Трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов»: Комментарий. Л., 1969.

Лотман Л.М., Фомичев С.А. Трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов»: Комментарий. СПб., 1996.

Рассадин С.Б. Драматург Пушкин: Поэтика. Идеи. Эволюция. М., 1977.

«Евгений Онегин» А. С. Пушкина как роман в стихах

Жанровые особенности «Евгения Онегина». Отличие от традиционного прозаического романа и от романтической поэмы. Новое отношение к художественному слову. Иллюзия непосредственного рассказа. Переключение интонаций, игра точками зрения, система ассоциаций, реминисценций, цитат, роль авторской иронии. Обнажение условности любых литературных решений.

Литература

Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983.

Лотман Ю.М. Свообразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» Пушкина: В мире стихотворного романа. М., 1999.

Роль пейзажа в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина

Природа и человек в пушкинском понимании. Многозначные функции пейзажа в романе. Изображение природы. Эстетическая реабилитация повседневности.

Литература

Баевский В.С. Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А.С. Пушкина. М., 1990.

Кошелев В.А. «Онегина воздушная громада...». СПб., 1999.

Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» Пушкина: В мире стихотворного романа. М., 1999.

Проблема личности и государства в поэмах «Полтава» и «Медный всадник» А. С. Пушкина

Интерес Пушкина к теме Петра I. Изображение Петра и Полтавской битвы у Пушкина и ломоносовская традиция воплощения темы Петра и русской государственности. Центральный герой «Полтавы», значение эпилога.

Новое соотношение государственной и частной темы в «Медном всаднике». Стиль изображения Петра I и «бедного» Евгения. Трагическое в стихотворной повести Пушкина.

Литература

Архангельский А.Н. Стихотворная повесть А.С. Пушкина «Медный всадник». М., 1990.

Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л., 1974.

Осват А.Л., Тименчик Р.Г. «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1987.

«Повести Белкина» А. С. Пушкина

«Повести Белкина» как прозаический цикл. Автор, Белкин и рассказчики. Неожиданные решения традиционных сюжетных ситуаций. Новое раскрытие облика привычных литературных героев. Система литературных отражений и ассоциаций. Неожиданные развязки, их значение.

Литература

Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974.

Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966.

Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (Пути эволюции). Л., 1987.

Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989.

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина

Стремление Пушкина в «Маленьких трагедиях» к исторической, национальной и культурной конкретности образов. Связь характера человека со средой и эпохой. Психологическая верность характеров. Формы окаменения (окаменения): статуя Командора, догматизм Сальери. Поэтичность вызова жизни, бросаемого смерти. Проблемы свободы и ответственности.

Литература

Рассадин С.Б. Драматург Пушкин: Поэтика. Идеи. Эволюция. М., 1977.

Устюжанин Д. Маленькие трагедии А.С. Пушкина. М., 1974.

Фельдман О.М. Судьба драматургии Пушкина: «Борис Годунов». «Маленькие трагедии». М., 1975.

Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.

«Капитанская дочка» А. С. Пушкина

Форма «семейственных записок» Петра Андреевича Гринева. Частная судьба Гринева и важнейшие события эпохи. История любви и женитьбы героя. Гринев как участник событий и как мемуарист. Сюжетная роль Пугачева. Тема милости в «Капитанской дочке». Характер пушкинского гуманизма.

Литература

Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М., 1989.

Лотман Ю.М. Идеиная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

Макогоненко Г.П. «Капитанская дочка» А.С.Пушкина. Л., 1977.

Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (Пути эволюции). Л., 1987.

Романтизм в лирике М. Ю. Лермонтова

Идея личности в романтической лирике Лермонтова. Личность и действительность. Повышенная субъективность отношения к действительности. Отрицание и положительные идеалы. Подвиг гордого одиночества. Одинокый борец и мятежник. Темы избранничества и мести. Героическая мужественная тональность. Трагическое мировоззрение.

Литература

Кормилов С.И. Поэзия Лермонтова. 3-е изд. М., 2000.

Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973.

Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Основные темы лирики М. Ю. Лермонтова

Три главные темы: гражданская, философская, любовная. Связь гражданской, политической лирики Лермонтова с русской вольнолюбивой поэзией. Ораторская интонация, гражданская фразеология, метод аналогий и применений к действительности. Философская тема. Стремление к самопознанию. Проблемы добра и зла, смысла жизни, борьбы с судьбою. Любовная тема. Биографизм, развитие отношений к возлюбленной, образы героинь.

Литература

Кормилов С.И. Поэзия Лермонтова. 3-е изд. М., 2000.

Коровин В.И. Творческий путь М.Ю.Лермонтова. М., 1973.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964.

Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон»

Антитеза абстрактной мысли и земной жизни в поэме. Духовные противоречия Демона. Символическое значение образов Демона и Тамары. Стилистика поэмы. Связь ее проблематики с лирикой Лермонтова.

Литература

Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Логиновская Е. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон». М., 1977.

Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964.

Роднянская И. Демон ускользающий // Роднянская И.Б. Художник в поисках истины. М., 1989.

Поэма М. Ю. Лермонтова «Мцыри»

Герой поэмы – символ современного человека. Рассказ о странствиях Мцыри как картина человеческого бытия (стремление к опасности, поиски, борьба и т.д.). Движение по кругу. Исповедь героя. Сочетание в его образе силы и слабости. Чуждость демонизму, вынужденное одиночество. Открытость поэзии жизни, природе. Личность Мцыри.

Литература

Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964.

Драма М. Ю. Лермонтова «Маскарад»

Романтический герой в бытовом окружении. Гордость и страдание. Арбенин, его любовь к Нине. Проблема зла, разлитого в душах людей. Маски внешней благопристойности. Мотив игры. Нравственное саморазрушение героя. Механизм возмездия в драме. Проблема судьбы.

Литература

История русской драматургии XVII - первой половины XIX вв. Л., 1982.

Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961.

Печорин в «Княгине Лиговской» и в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова

Формирование образа героя времени в прозе Лермонтова. Тема демонической личности в «Княгине Лиговской». Эволюция образа Печорина от повести к роману. Значение места действия в повести (Петербург) и в романе (Кавказ). Самоанализ Печорина.

Литература

Герштейн Э.Г. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М., 1976.

Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973.

Мануйлов В.А. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. Л., 1975.

Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989.

Фантастика в повестях Н. В. Гоголя

Назначение фантастики в разных прозаических циклах Гоголя. Функции фантастики в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и ее связь с народнопоэтической и литературной традицией. Фантастика в повести «Вий», ее

особенности. Соотношение фантастики и гротеска в Петербургских повестях.

Литература

Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. Владивосток, 1986.

Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л., 1989.

Повесть Н. В. Гоголя «Старосветские помещики»

Место повести в составе «Миргорода». Мотивы любви и смерти в сюжете повести. Идиллическое начало. Соотношение идеального и реального. Авторская оценка изображаемого и ее формы в повести.

Литература

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

Хлестаков и хлестаковщина

Характер Хлестакова и место героя в системе образов комедии «Ревизор». Превращение Хлестакова в нарицательный тип: социально-психологический облик, бытовое поведение, свойства личности. Объем понятия «хлестаковщина».

Литература

Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. М., 1976.

Лотман Ю.М. О Хлестакове // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

Жанр «Мертвых душ» Н. В. Гоголя

Смысл авторского определения жанра «Мертвых душ» как «поэмы». Полемика 1840-х годов вокруг «Мертвых душ», спор о жанре. Новизна жанровой структуры «Мертвых душ». Жанр и образ автора. Особенности сюжета и композиции. Современная трактовка жанра «Мертвых душ».

Литература

Кривонос В.Ш. Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации. Самара, 2009.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.

4) Темы рефератов

1. Басни И.А. Крылова. Жанровые особенности, образ автора.

2. Творчество В.А. Жуковского и К.Н. Батюшкова. Жанры, тематика.

3. Группировка персонажей и особенности конфликта в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»..

4. Чацкий, Молчалин и Софья в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

5. Лирика А.С. Пушкина. Тематика и основные мотивы.

6. Повествователь и герои в поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила».

7. Герои и ситуации в романтических поэмах А.С. Пушкина («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы»).

8. Алеко и цыганский мир в поэме А.С. Пушкина «Цыганы».

9. Поэма А.С. Пушкина «Полтава». Проблематика и сюжет.

10. Личность и история в стихотворной повести А.С. Пушкина «Медный всадник».

11. Маленькие трагедии А.С. Пушкина («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы»). Ситуации и проблематика.

12. Герои и особенности конфликта в «Моцарте и Сальери» А.С. Пушкина.

13. Царь и самозванец в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов».

14. Образ автора в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин».
15. Сюжет, пространство и время в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин».
16. Город и деревня в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин».
17. Онегин и Татьяна в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин».
18. Татьяна и Ольга в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин».
19. Персонажи и ситуации в «Повестях Белкина» А.С. Пушкина.
20. История героя в «Станционном смотрителе» А.С. Пушкина.
21. Герой и сюжет в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама».
22. Тема карт и карточной игры в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама».
23. Гринев и Пугачев в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина.
24. Гринев и Швабрин в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина.
25. Повествование и сюжет в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина.
26. Лирика М.Ю. Лермонтова. Тематика и основные мотивы.
27. Герои и мир в поэмах М.Ю. Лермонтова «Мцыри» и «Демон».
28. Драма М.Ю. Лермонтова «Маскарад». Герои и проблематика.
29. Композиция романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».
30. Печорин и Максим Максимыч в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».
31. «Журнал Печорина» и его место в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

32. Женские образы в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

33. Повесть «Фаталист» и ее роль в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

34. Особенности фантастики в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя.

35. Повесть «Страшная месть» и ее место в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя.

36. Образ мира в «Миргороде» Н.В. Гоголя («Старосветские помещики», «Тарас Бульба», «Вий», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

37. Герои и события в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба».

38. Особенности фантастики в повести Н.В. Гоголя «Вий».

39. Образ Петербурга в Петербургских повестях Н.В. Гоголя («Невский проспект», «Нос», «Шинель»).

40. Фантастическое и реальное в Петербургских повестях Н.В. Гоголя («Портрет», «Записки сумасшедшего», «Шинель»).

41. Роль гротеска в Петербургских повестях Н.В. Гоголя («Нос», «Шинель»).

42. Повествование и герой в повести Н.В. Гоголя «Шинель».

43. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор». Жанровые особенности, характеры персонажей.

44. Образ «сборного города» в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор».

45. Хлестаков и «миражная интрига» в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор».

46. «Мертвые души» Н.В. Гоголя. Образ автора и особенности повествования.

47. Композиция поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души».

48. Биография Чичикова и ее роль в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души».

49. «Повесть о капитане Копейкине» и ее функции в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души».

50. Типы характеров в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души».

Приложение 2.

Рекомендуемая литература

Художественные тексты

Крылов Иван Андреевич (1769–1844). Ворона и лисица; Волк и ягненок; Мартышка и очки; Волк на псарне; Слон и моська; Кот и повар; Квартет; Лебедь, щука и рак; Демьянова уха; Лисица и виноград; Кукушка и петух.

Жуковский Василий Андреевич (1783–1852). Сельское кладбище; Вечер; Таинственный посетитель; Славянка; Путешественник; Певец; Мечты; Певец во стане русских воинов; Невыразимое (*Отрывок*); Людмила; Светлана; Ивиковы журавли; Рыцарь Тогенбург; Замок Смальгольм, или Иванов вечер.

Батюшков Константин Николаевич (1787–1855). Надежда; На развалинах замка в Швеции; Воспоминания; Мой гений; К Д<ашко>ву; К другу; Мечта; Мои Пенаты; Вакханка; Разлука; Странствователь и домосед.

Грибоедов Александр Сергеевич (1795–1829). Горе от ума.

Рылеев Кондратий Федорович (1795-1826). К временщику; Гражданское мужество; Я ль буду в роковое время...; Бестужеву; Смерть Ермака; Борис Годунов; Димитрий Самозванец; Иван Сусанин; Войнаровский.

Кюхельбекер Вильгельм Карлович (1797-1846). Царское село; Тоска по родине; Поэты; Грибоедову; Проклятие; Участь поэтов; <На смерть Чернова>; 19 октября

1828 года; 19 октября 1836 года; Тени Пушкина; 19 октября 1837 года; Они моих страданий не поймут; Участь русских поэтов.

Вяземский Петр Андреевич (1792–1878). Прощание с халатом; Первый снег; Зимние карикатуры; Русский бог; Три века поэтов; Тоска; Еще тройка; На память; Смерть жатву жизни косит, косит...

Дельвиг Антон Антонович (1798–1831). В альбом А.Н.Вульф; Русская песня; Песня; Разочарование; Вдохновение; Пушкину; Бедный Дельвиг.

Баратынский (Боратынский) Евгений Абрамович (1800–1844). Разуверение; Притворной нежности не требуй от меня...; Не бойся едких осуждений...; Мой дар убог, и голос мой не громок...; Не ослеплен я музою моею...; К чему невольнику мечтания свободы?...; Болящий дух врачует песнопенье...; Последний поэт; Недоносок; Приметы; Пыры; Бал.

Языков Николай Михайлович (1803-1847). Песни; К халату; Зима пришла; Дерпт; К А.А.Воейковой; Воспоминанье; Сомнение; Пловец; Алексею Николаевичу Вульф; Николаю Васильевичу Гоголю; Землетрясение.

Кольцов Алексей Васильевич (1809–1842). Земное счастье; Что значу я?; Не шуми ты, рожь; Урожай; Глаза; Косарь; Молитва; Горькая доля; Лес; Последний поцелуй; Бегство; Путь; Тоска по воле; Разлука; Расчет с жизнью.

Пушкин Александр Сергеевич (1899–1837). Воспоминания в Царском Селе; Городок; Лицинию; Вольность; Жуковскому; К Чаадаеву; Деревня; Погасло дневное светило...; Редееет облаков летучая гряда...; Муза; Я пережил свои желанья...; Песнь о вещем Олеге; Демон; Свободы сеятель пустынный...; Разговор книгопродавца с поэтом; К морю; Храни меня, мой талисман...; Я помню чудное мгновенье...; 19 октября; Сцена из Фауста; Зимний вечер; Под небом голубым страны своей родной...; Пророк; Стансы; Зимняя дорога; Во глубине сибирских руд...; Арион; 19 октября 1827; Дар напрасный, дар слу-

чайный...; Не пой, красавица, при мне...; Анчар; Поэт и толпа; Жил на свете рыцарь бедный...; Зимнее утро; Я вас любил: любовь еще, быть может...; Кавказ; Что в имени тебе моем?...; Поэту; Мадонна; Бесы; Клеветникам России; Эхо; Чем чаще празднует лицей...; Осень; Не дай мне Бог сойти с ума...; Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...; Странник; ...Вновь я посетил...; (Из Пиндемонти); Отцы пустынноики и жены непорочны...; Когда за городом, задумчив, я брожу...; Я памятник себе воздвиг нерукотворный...; Была пора: наш праздник молодой...; Руслан и Людмила; Кавказский пленник; Бахчисарайский фонтан; Цыганы; Полтава; Медный всадник; Евгений Онегин; Борис Годунов; Скупой рыцарь; Моцарт и Сальери; Каменный гость; Пир во время чумы; Повести Белкина; Пиковая дама; Капитанская дочка.

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841). Кавказ; Н.Ф.И<вано>вой; Предсказание; Ужасная судьба отца и сына...; Я жить хочу! Хочу печали...; Парус; Смерть поэта; Бородино; Ветка Палестины; Когда волнуется желтеющая нива...; Расстались мы, но твой портрет...; Я не хочу, чтоб свет узнал...; Гляжу на будущность с боязнью...; Поэт; Дума; Не верь себе; Как часто, пестрою толпою окружен...; И скучно и грустно; Журналист, писатель и читатель; Тучи; Завещание; Родина; Сон; Пророк; Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова; Демон; Мцыри; Маскарад; Вадим; Княгиня Лиговская; Герой нашего времени.

Гоголь Николай Васильевич (1809–1852). Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород; Невский проспект; Нос; Портрет; Шинель; Записки сумасшедшего; Ревизор; Женитьба; Мертвые души.

Нарежный Василий Трофимович (1780 – 1825). Бурлак, малороссийская повесть; Два Ивана, или Страсть к тяжбам.

Бестужев-Марлинский Александр Александрович (1797 – 1837). Страшное гаданье; Аммалат-бек; Фрегат «Надежда».

Одоевский Владимир Федорович (1803 – 1869). Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем; Саламандра; Сильфида; Княжна Мими; Княжна Зизи; Русские ночи.

Погорельский Антоний (Перовский Алексей Алексеевич) (1787 – 1836). Лафертовская Маковница.

Вельтман Александр Фомич (1780 – 1880). Неистовый Роланд; Странник.

Загоскин Михаил Николаевич (1789 – 1852). Рославлев, или Русские в 1812 году; Вечер на Хопре.

Лажечников Иван Иванович (1792 – 1869). Ледяной дом. **Сенковский** Осип Иванович (1780 - 1858). Фантастические путешествия Барона Брамбеуса.

Сомов Орест Михайлович (1793 - 1833). Русалка; Оборотень.

Павлов, Николай Филиппович (1903 - 1864). Именины; Ятаган.

Погодин Михаил Петрович (1800 - 1875). Черная немочь; Адель.

Полевой Николай Алексеевич (1796 - 1846). Блаженство безумия; Живописец.

Критическая литература

Русская литература XIX века: Хрестоматия критических материалов. М., 1975.

Русская критика XVIII – XIX веков. Хрестоматия. М., 1978.

А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.

А.С. Пушкин в русской критике. М., 1953.

Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. М., 1990.

М.Ю. Лермонтов в русской критике. М., 1951.

Н.В. Гоголь в русской критике. М., 1953.

Жуковский В.А. Писатель в обществе; О басне и баснях Крылова; О поэте и современном его значении // *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. М., 1995.

Батюшков К.Н. Речь о влиянии легкой поэзии на язык, читанная при вступлении в «Общество любителей российской словесности» в Москве 17 июля 1816; Нечто о поэте и поэзии // *Батюшков К.Н.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1989.

Бестужев А.А. Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года; Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов; *Кюхельбекер В.К.* О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие; *Рылеев К.Ф.* Несколько мыслей о поэзии; *Сомов О.М.* О романтической поэзии // Литературно-критические работы декабристов. М., 1978.

Веневитинов Д.В. Разбор статьи о «Евгении Онегине» // Литературная критика 1800–1820-х годов. М., 1980.

Вяземский П.А. «Цыганы». Поэма Пушкина; «Ревизор». Комедия, соч. Н. Гоголя; Языков. – Гоголь // *Вяземский П.А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984.

Киреевский И.В. Нечто о характере поэзии Пушкина; Деятнадцатый век; Обзорение русской литературы за 1831 год; «Горе от ума» – на Московском театре // *Киреевский И.В.* Эстетика и критика. М., 1979.

Полевой Н.А. Баллады и повести В.А. Жуковского; Рука Всевышнего отечество спасла; Соч. Н. К<укольника>; Пушкин; Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя // *Полевой Н.А., Полевой К.А.* Литературная критика. Л., 1990. С. 194-223; 266-271; 271-283; 338-360.

Надеждин Н.И. «Горе от ума». Комедия в четырех действиях, А.Грибоедова // *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972.

Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»); Горе от ума; Полное собрание сочинений А. Марлинского; Герой нашего времени; Стихотворения М. Лермонтова; Похождения Чичико-

ва, или Мертвые души; Несколько слов о поэме Гоголя: «Похождения Чичикова, или Мертвые души»; Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души»; Сочинения Александра Пушкина // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т.Т. 1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10. М., 1953 – 1956 (или другие издания).

Шевырев С.П. Сочинения Александра Пушкина; «Герой нашего времени». Соч. М.Лермонтова; «Похождения Чичикова, или Мертвые души», поэма Н.В.Гоголя. Статья вторая // Русская критика XVIII – XIX веков. Хрестоматия. М., 1978.

Аксаков К.С. Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души // *Аксаков К.С.* Эстетика и литературная критика. М., 1995.

Майков В.Н. Стихотворения Кольцова; Сто рисунков из сочинения Н.В.Гоголя «Мертвые души» // Майков В.Н. Литературная критика. Л., 1985. С. 67-176; 300-324.

Григорьев А.А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья первая. Пушкин. – Грибоедов. – Гоголь. – Лермонтов; Статья вторая. Романтизм. – Отношение критического сознания к романтизму. – Гегелизм (1834 – 1840); По поводу нового издания старой вещи. «Горе от ума». СПб., 1862 // Григорьев А.А. Литературная критика. М., 1967. С. 157-203; 203-239; 494-511.

Григорьев А.А. Гоголь и его последняя книга // Русская эстетика и критика 40 – 50-х годов XIX века. М., 1982. С. 106-125.

Чернышевский Н.Г. Сочинения А.С.Пушкина; Сочинения В.А.Жуковского; Сочинения и письма Н.В.Гоголя // Чернышевский Н.Г. Литературная критика: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 126-241; Т. 2. С. 78-93; 139-189.

Добролюбов Н.А. Александр Сергеевич Пушкин; А.В.Кольцов // Добролюбов Н.А. Соч.: В 3-х т. Т. 1. М., 1950. С. 98-111; 119-169.

Дружинин А.В. А.С.Пушкин и последнее издание его сочинений // Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 52-100.

Писарев Д.И. Пушкин и Белинский // Писарев Д.И. Соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1956. С. 306-417.

Достоевский Ф.М. Пушкин // Достоевский Ф.М. об искусстве. М., 1973. С. 351-370.

Катков М.Н. Пушкин // // Русская эстетика и критика 40 – 50-х годов XIX века. М., 1982.

Страхов Н.Н. Нечто о Пушкине, главное сокровище нашей литературы; А.С.Пушкин // Страхов Н.Н. Литературная критика. М., 1984. С. 81-92; 123-180.

Соловьев В.С. Судьба Пушкина; Особое чествование Пушкина; Значение поэзии в стихотворениях Пушкина; Лермонтов // Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990. С. 178-204; 213-222; 223-273; 274-292.

Мережковский Д.С. Пушкин; Гоголь и черт; Лермонтов – Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д.С. В тихом омуте. М., 1991. С. 146-212; 213-309; 378-415.

Айхенвальд Ю.И. Батюшков; Крылов; Грибоедов; Рылеев; Пушкин; Гоголь; Лермонтов; Баратынский; Кольцов; Белинский; Герцен; Жуковский // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 43-45; 46-48; 49-55; 56-60; 61-75; 87-107; 108-118; 127-133; 503-511; 512-517; 523-525.

Розанов В.В. Пушкин и Гоголь; Как произошел тип Акакия Акакиевича; Гоголь; Гоголевские дни в Москве; Отчего не удался памятник Гоголю? // Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 158-166; 166-176; 274-286; 287-291; 292-298.

Анненский И. Нос (К повести Гоголя); Портрет; Юмор Лермонтова; О формах фантастического у Гоголя; Художественный идеализм Гоголя; Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье; Об эстетическом отношении Лермонтова к природе // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 7-13; 13-20; 136-140; 207-216; 225-233; 242-251.

Брюсов В.Я. Испепеленный: К характеристике Гоголя; Медный Всадник // Брюсов В.Я. Соч.: В 2-х т. Т. 2. М., 1987. С. 123-148; 165-197.

Белый А. Гоголь // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 361-371.

Мемуарная литература

Мемуары декабристов (Северное общество). М., 1981.

Мемуары декабристов (Южное общество). М., 1982.

Мемуары декабристов. М., 1988.

Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980.

И. А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982.

В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999.

А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980.

Русское общество 30-х годов XIX в.: Мемуары современников. М., 1989.

А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1998.

Вересаев В. Пушкин в жизни // Вересаев В. Соч.: В 4 т. Тт. 2-3. М., 1990.

Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952.

Анненков П. В. Гоголь в Риме летом 1841 года; Замечательное десятилетие. 1838 – 1848 // Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983.

Вересаев В. Гоголь в жизни // Вересаев В. Соч.: В 4-х т. Тт. 3-4. М., 1990.

М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989.

В. Г.Белинский в воспоминаниях современников. М., 1977.

Учебная и научная литература

История русской литературы XIX века: 1800-1830-е годы: учебник для вузов / Под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой. М., 2008.

История русской литературы XIX в.: В 3 ч. Ч. 1. 1795-1830 гг.: учебник для вузов / Под ред. В.И. Коровина. М., 2005.

История русской литературы XIX века: учебное пособие. В 3 т. Т. 1 / Под ред. Е.И. Анненковой. М., 2012.

Лебедев Ю.В. История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1: учебник для вузов. М., 2007.

Минералов Ю.И. История русской литературы XIX в.: 1800-1830 гг.: учебное пособие для вузов. М., 2007.

Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985.

Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.

Вацуро В.Э., Гиллельсон М.И. Сквозь «умственные плотины». М., 1986.

Виротайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.

Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977.

Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

Маймин Е.А. О русском романтизме. М., 1975.

Манн Ю.В. Русская литература XIX в. (Эпоха романтизма). М., 2001.

Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.

Литературе о творчестве писателей

И. А. Крылов

Десницкий А.В. Иван Андреевич Крылов. М., 1983.

Степанов Н.Л. Басни Крылова. М., 1969.

В. А. Жуковский

Веселовский А.Н. В.А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999.

Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.

Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. Л., 1989.

К. Н. Батюшков

Кошелев В.А. Творческий путь К.Н.Батюшкова. Л., 1986.

Кошелев В.А. Константин Батюшков: Странствия и страсти. М., 1987.

А. С. Грибоедов

Медведева И.Н. «Горе от ума» А.С.Грибоедова. 2-е изд. М., 1974.

Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971.

Тынянов Ю.Н. Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 347-379.

Фомичев С.А. Комедия А.С.Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий. М., 1983.

Фомичев С.А. Грибоедов: Энциклопедия. СПб., 2007.

А. С. Пушкин

Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974.

Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. М., 1992.

Лотман Л.М., Фомичев С.А. Трагедия А.С.Пушкина «Борис Годунов»: Комментарий. СПб., 1996.

Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983.

Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1983.

Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 2003.

Набоков В. Комментарий к «Евгению Онегина» Пушкина. СПб., 1999.

Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (Пути эволюции). Л., 1987.

Томашевский Б.В. Пушкин: В 2-х т. М., 1990.

Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» Пушкина: В мире стихотворного романа. М., 1999.

Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.

М. Ю. Лермонтов

Герштейн Э. Судьба Лермонтова. 2-е изд., испр. и доп. М., 1986.

Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.

Кормилов С.И. Поэзия Лермонтова. 3-е изд. М., 2000.

Коровин В.И. Творческий путь М.Ю.Лермонтова. М., 1973.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964.

Мануйлов В.А. Роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. Л., 1975.

Серман И.З. М.Лермонтов: Жизнь в литературе. 1836-1841. М., 2003.

Удодов Б.Т. Роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989.

Н. В. Гоголь

Анненкова Е.И. Путеводитель по поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души». М., 2010.

Анненкова Е.И. Гоголь и русское общество. СПб., 2012.

Гиппиус В. Гоголь; *Зеньковский В.* Н.В. Гоголь. СПб., 1994.

Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. 2-е изд., испр. и доп. М., 2012.

Гончаров С.Г. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997.

Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006.

Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2012.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007.

Маркович В.М. Петербургские повести Н.В.Гоголя. Л., 1989.

Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.

Учебное издание

**ИСТОРИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XIX ВЕКА
(1800 – 1830-е годы)**

Учебник-хрестоматия
для студентов учреждений
высшего профессионального образования
(бакалавриат)

Главный редактор О.И. Сердюкова

Подписано в печать . Бумага типографская.
Печать оперативная. Объем печ. л. Формат 60*84¹/₁₆
Тираж 100 экз. Заказ № _____

Отпечатано в типографии