ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

(Вып. 10)

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1983

Проблемы метода и жанра: Сб. статей/Отв. редактор Ф. З. Канунова.— Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1983.— 14,5 л.— 2 р. 20 к. 500 экз. 4603000000.

В сборник вошли статьи литературоведов Сибири, объединенные проблемой метода и жанра в русской литературе XIX века и единством исследовательских принципов. На материале творчества В. А. Жуковского, русских романтиков первой трети XIX века, Пушкина, Гоголя, Герцена, Помяловского, Толстого исследуется генезис и развитие отдельных жанров в русской литературе, их дифференциация и взаимодействие.

Наряду с теоретико-типологическими в сборник включены статьи конкретного историко-аналитического характера с привлечением значительного рукописного и архивного материала.

Для широкого круга литераторов, научных работников и критиков, преподавателей, аспирантов и студентов филологических факультетов, учителей средних школ.

Рецензент — проф. В. Г. Одиноков

Редакционная коллегия: проф. Ф. З. Канунова (отв. редактор), проф. Г. К. Щенников, доц. Н. Б. Реморова

П $\frac{4603000000}{177(012)-82}$ 142—83

© Издательство Томского университета, 1983 г.

Ф. З. КАНУНОВА

РАЗВИТИЕ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ПЕРИОД 1956—1979 ГОДОВ НА КАФЕДРЕ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ТГУ

С момента образования кафедры русской и зарубежной литературы в 1956 г. и на протяжении ряда лет (1956 — первая половина 60-х годов) основной научной проблемой была проблема развития русской эстетической мысли и тесно связанная с нею проблема творческого метода в эстетике и художественной практике русских писателей первой половины XIX века.

Большое значение для формирования главного научного направления кафедры имели труды Н. А. Гуляева [1] об эстетике В. Г. Белинского, обобщенные в его капитальной монографии «Белинский и зарубежная эстетика его времени» (Казань, 1961), являющийся, по существу, первым в нашем литературоведении исследованием мирового значения эстетики великого русского просветителя-демократа, вобравшей в себя многовековой опыт предшествующего художественного и эстетического развития. В книге Н. А. Гуляева получило наиболее полное освещение многообразное отношение Белинского к зарубежной культуре. Раскрывая новаторский характер эстетики Белинского, исследователь широко сопоставляет ее с эстетикой западноевропейских просветителей Дидро, Лессинга, Шиллера, Гете, Гегеля, Стендаля, романтиков, французских социалистов-утопистов, Бальзака, а также с русской эстетической и художественной мыслью своего времени. Осваивая теоретический опыт Европы, Белинский критически перерабатывал зарубежные теории применительно к условиям русской жизни, он был первым мыслителем, связавшим философию и эстетику с революционным демократизмом, и в этом заключается, как утверждает автор, основная причина самобытности и оригинальности его учения.

В то время как многие наши литературоведы 50-х годов, говоря о реализме XIX века, сосредоточивались преимущественно на его критическом пафосе, Н. А. Гуляев, основываясь на учении Белинского, остро поставил вопрос о позитивном, «формирующем», «идеальном» пафосе реализма. Это расширяло представление о реалистическом искусстве как многомерном, объемном, объясняло его высокие художественные завоевания, его непреходящее нравственно-эстетическое воздействие.

Один из немногих исследователей 50-х годов Н. А. Гуляев еще до дискуссии о реализме 1957 года отверг догматическую концепцию, сводящую сложнейший процесс художественного освоения действительно-

[1] См.: Гуляев Н. А. Учение В. Г. Белинского о художественном методе. Томск, 1955; Он же. Некоторые вопросы теории искусства в сочинениях В. Г. Белинского. Томск, 1957.

сти к борьбе реализма и антиреализма, указал на важность уяснения богатства и многообразия всего классического наследия. Опираясь на идею Белинского о том, что литература развивается путем сложного взаимодействия самых различных течений, Н. А. Гуляев настойчиво призывал литературоведов к решительному пересмотру взгляда на романтизм как на направление в чем-то ущербное, «не дотягивающее до реализма». Напротив, романтизм, как показал Белинский, законное и вполне самостоятельное направление в искусстве. Осваивая жизненный материал, романтики своими средствами отражают существенные стороны жизненной правды, помогают познанию жизни и человека, как говорил Гегель, «уточняют человека».

Значительной заслугой Гуляева является не только реабилитация романтизма как важнейшего творческого метода и целого направления в искусстве, но и выдвижение на первый план такой кардинальной проблемы всякого творческого метода, как проблема соотношения объективного и субъективного в искусстве. Осмыслив четко эту проблему на основании учения Белинского о творческом методе, Н. А. Гуляев высказал предположение о синтетической природе зрелого реалистического искусства, вобравшего в себя многие прогрессивные черты романтизма (устремленность в будущее, активное вмешательство в жизнь, активность идеального начала).

Все эти и некоторые другие идеи исследователя, раскрытые им на таком масштабном и убеждающем материале, как эстетика Белинского, получают дальнейшее развитие, уточнение в работах ряда членов кафедры русской и зарубежной литературы Томского университета.

Прошедшая в 1960 г. дискуссия о реализме и труды Н. А. Гуляева пробудили у сотрудников кафедры, во-первых, стремление к исследованию природы русского реализма прежде всего в моменты его генезиса, когда особенно ясно обозначаются глубинные, сущностные черты явления. (Такой эпохой генезиса и становления русского реализма явились конец 20-х — 30-е годы XIX века). Во-вторых, члены кафедры проявили устойчивый интерес к проблемам русского романтизма, истории его развития, его эстетической значимости. В исследованиях В. Д. Морозова о Герцене [2] и В. Н. Касаткиной о Тютчеве [3] поставлены актуальные проблемы изучения русского романтизма, его генетических и типологических особенностей.

Ф. З. Канунова в монографии «Некоторые особенности реализма Гоголя» (Томск, 1962) и в целом ряде других работ [4] осветила малоисследованный вопрос о природе реализма Гоголя, о соотношении реали-

---

[2] См.: Морозов В. Д. Вопросы романтизма в наследии А. И. Герцена: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1964; Он же. Западноевропейский романтизм в оценке А. И. Герцена. — В сб.: Вопросы метода и стиля. Томск, 1963, с. 33—44; Он же. А. И. Герцен об эстетическом идеале романтизма. — Там же, с 45—54; Он же. А. И. Герцен и Н. П. Огарев о русских революционных романтиках. — В сб.: Вопросы художественного метода и стиля. Томск, 1964, с. 134—144; Он же. Преодоление и критика А. И. Герценом романтического мировоззрения в 40-е годы. — В кн.: Вопросы литературы и языка. Томск, 1965, с. 16—29; Он же. Об особенностях романтического мировоззрения А. И. Герцена в 30-е годы. — Там же, с. 3—15 и др.

[3] См.: Касаткина В. Н. К вопросу об эстетических взглядах Ф. И. Тютчева. — В сб.: Вопросы художественного метода и стиля. Томск, 1964, с. 116—133; Она же. Романтический историзм поэзии Ф. И. Тютчева. — Учен. зап./Волгоград. пед. ин-т, 1968, вып. 24, с. 3—33.

[4] См.: Канунова Ф. З. Проблема маленького человека в русской повести 20—30-х годов XIX в. и «Арабески» Н. В. Гоголя. — Тр. Томск. ун-та, 1957, т. 139, с. 225—252; Она же. Особенности реалистического метода Гоголя (повести). — Докл. VII науч. конф., посвященной 40-летию Великой Октябрьской революции, 1957, вып. 1, с. 103—105; Она же. Об особенностях реалистической эстетики Н. В. Гоголя. — Тр. Томск. ун-та, 1960, т. 153, с. 3—14; Она же. О соотношении реального и идеального в стиле «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. — В сб.: Вопросы творческого метода и мастерства. Томск, 1962, с. 3—20.

стического и романтического начал в его эстетике. Основной тезис работы заключался в том, что Гоголь был не только сатирик, обличавший самодержавно-крепостническую Русь (хотя это было очень важно), но в его творчестве своеобразно отразились эпическая широта, стремление воплотить «целостность бытия» (Гегель), в котором сосуществовало бы высокое и низменное, комическое и трагическое. Рядом с Гоголем, гневно высмеявшем Россию «мертвых душ» (и благодаря ему), всегда находился другой, страстно мечтавший всю свою творческую жизнь о подлинной красоте человека и человеческих отношений, Гоголь, который, говоря словами А. В. Луначарского, «страстно хотел красоты». Идя вслед за утверждением А. В. Луначарского о том, что романтика, лиризм и фантастика Гоголя «были совершенно законным плодом его природы», автор пытается раскрыть художественную природу романтики и фантастики и те философско-эстетические основы, на которых она входит в реализм Гоголя.

Исследуя эстетику и творчество Гоголя от «Вечеров» до «Мертвых душ», автор приходит к убеждению о синтетической природе реализма Гоголя, в котором органически сочеталось реальное и идеальное, сатира и лирика. Этим синтезом Гоголь несравненно обогащал возможности реалистического искусства, широко раздвигая перспективы его дальнейшего развития.

Интерес к исследованию природы русского реализма, раскрытию его идейных, духовных и эстетических богатств направил научные поиски кафедры с 1962/63 года в сторону изучения литературных жанров. Это совпало с общим пафосом развития литературоведческой науки середины 60-х годов. Заметно возросший интерес к жанровой проблематике объясняется прежде всего тем, что исследование становления и развития важнейших жанров художественной литературы — один из плодотворных путей постижения закономерностей литературного развития. Именно в жанре преломляются, кристаллизуются важнейшие черты творческого метода, в жанре наиболее полно проявляется индивидуальность художника, его неповторимое художественное видение человека и мира, в жанре сплавляются воедино из глубин веков идущая традиция и преобразующая сила творческого гения художника.

В период с 1962 по 1979 год на кафедре создан целый ряд исследований о жанровом развитии, жанровой типологии и взаимодействии жанров в русской литературе XIX века [5]. В докторской диссертации Ф. З. Кануновой [6] исследуются три этапа в истории русской повести, связанных с именами Карамзина, Марлинского, Гоголя. Эстетическая природа повести как жанра, с точки зрения автора, определяется концепцией личности, характером ее детерминированности в произведении. Мысль Белинского об идее личности как важнейшей жанрообразующей идее романа и повести; впоследствии развитая А. Н. Веселовским,

---

[5] Назовем наиболее характерные исследования: Грузинская Н. Н. Эволюция реализма А. Ф. Писемского-романиста (романы 70-х годов «В водовороте» и «Мещане»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1966; Шкаруба Л. М. Станюкович-романист (романы 1870-х годов «Без исхода», «Два брата»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1970; Жилякова Э. М. Особенности реализма драматургии А. Н. Островского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1968; Герасименко Л. А. Жанровое своеобразие романов И. С. Тургенева 50-х годов («Рудин», «Дворянское гнездо»). Томск, 1971; Ходукина Т. И. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова: Проблема жанра. Томск, 1969; Янушкевич А. С. Особенности прозаического цикла 30-х годов и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя. Томск, 1971; Варшавская К. О. Чехов и развитие малых повествовательных жанров в русской литературе 80—90-х годов. Томск, 1971.

[6] См.: Канунова Ф. З. Из истории русской повести. Карамзин. Марлинский, Гоголь: Автореф. дис. докт. филол. наук. Л., 1969; Она же. Из истории русской повести: Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина. Томск. 1967, 286 с.

Д. С. Лихачевым, М. М. Бахтиным, берется на вооружение автором диссертации и становится определяющей в подходе к жанру повести. Характер человека в его отношении к миру — важнейший типологический критерий жанра.

В первой части исследования, раскрывая историко-литературное значение повестей Карамзина, автор предпринимает попытку объяснить, почему именно с сентиментализмом связано начало истории жанра русской повести XIX века. Причина этого в главном эстетическом открытии сентиментализма — в провозглашенной им и художественно воплощенной идее человеческой личности, ее суверенности и индивидуальности.

Романтическая повесть 20—30-х годов., по мнению автора, означает собою новый шаг в развитии жанра повести, поскольку романтизм как метод принес с собою новое, более глубокое и сложное понимание человека. Структура романтической повести (особенно повести 30-х годов) глубоко связана с идейно-психологической атмосферой эпохи и концепцией личности писателя, которая у романтиков отличается сложностью и противоречивостью. С одной стороны, преодолевая рационализм мышления XVIII века и обращаясь с глубоким интересом к изучению действительности, истории, А. Бестужев-Марлинский, В. Одоевский, Н. Полевой утверждают связь человека с народом, национальной жизнью, отстаивают идеи закономерности и единства исторического процесса, с другой — для писателей-романтиков характерно идеалистическое понимание исторического развития преимущественно как нравственного, как развития абстрактного «духа народа». С одной стороны, резкое осуждение фаталистических теорий и утверждение активного начала в человеке, с другой — идеалистическое представление о свободной духовной деятельности человека, якобы связанной со сверхчеловеческими иррациональными силами. Эта противоречивая концепция личности во многом определяет, по убеждению автора, характер жанра романтической повести, сложность и противоречивость ее структуры[7].

В течение второй половины 60-х годов и в начале 70-х годов на кафедре более или менее четко определяются принципы исследования жанра, уточняются подходы к его рассмотрению. Жанр определяется как идейно-эстетическая категория, конкретно воплощающая методологические принципы писателя, его концепцию человека и мира, личности и народности. Содержательность той или иной жанровой категории кроется в характере эпохи, определяется всем движением общественной жизни и закрепляется в характерных жанрообразующих принципах. Отсюда важнейшим путем к исследованию жанров является по возможности глубокое изучение общественно-философских, духовных, эстетических исканий эпохи, с одной стороны, и осмысление форм и законов их эстетического и художественного бытования — с другой. Таков принцип подхода к исследованию жанров эпохи в диссертациях А. С. Янушкевича, Э. М. Жиляковой, Л. А. Герасименко, К. О. Варшавской и др.

А. С. Янушкевич в своих исследованиях о прозаическом цикле 30-х годов[8] исходит из того, что жанрообразующие принципы в литературе

---

[7] См.: Канунова Ф. З. Эстетика русской романтической повести Томск, 1973; рец.: Филологические науки, 1975, № 4; Вопросы литературы, 1975, № 5; Русская литература, 1978, № 6.

[8] Янушкевич А. С. Особенности прозаического цикла 30-х годов и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя; Он же. Особенности прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX в. — Сборник трудов молодых ученых. Томск, 1971, с. 1—22; Он же. О своеобразии жанра «Пиковой дамы» А. С. Пушкина. — Там же, с. 23—37; Он же. Эпическое начало в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя.— Там же, с. 38—68; Он же. Типология прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX века. — В кн.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1972, с. 9—13; Он же. Особенности гоголевского историзма в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». — Сб. тр. молодых ученых. Томск, 1974, с. 3—20; Он же. Особен-

30-х годов определялись и формировались в процессе выработки нового отношения к действительности, в результате художественной перестройки таких важнейших мировоззренческих категорий, как проблемы народности и личности. Так, общее тяготение русской мысли последекабристской поры к созданию собственных систем, проявившееся во всех сферах общественной жизни (философские письма — Чаадаев, Станкевич, Одоевский, многочисленные журнальные обозрения — Белинский, Надеждин, Н. Киреевский, Н. Полевой, особые жанры философской эстетики и т. д.), отразилось на литературе, выражением чего и стал процесс циклизации малых форм и жанров. Стремясь осмыслить генезис этого процесса, автор подверг исследованию большой художественный материал (массовая беллетристика, произведения А. Бестужева-Марлинского, В. Ф. Одоевского, В. Даля, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя). Рассматривая этот материал, автор не только определяет этапы процесса циклизации, но и раскрывает эстетические особенности русского прозаического цикла. Художественная система последнего рассматривалась в русле формирования таких эстетических понятий, как фантастическое, романтический психологизм, проблема рассказчика. В результате исследования сложного процесса циклизации малых жанров 20-х—30-х годов XIX века автор приходит к следующим выводам:

1. Эволюция прозаического цикла неразрывно связана с общим движением русской литературы в решении проблемы личности и общества от романтического цикла-диспута к фольклорно-бытовому циклу и к повести циклической организации.

2. Эстетика прозаического цикла позволяет говорить о формировании в его недрах важнейших художественных категорий: романтического психологизма (двойничество, борьба pro et contra), философского универсализма (постановка «космических проблем» бытия, атмосфера диспута), принципов нового отношения к действительности (отказ от монологичности и заданности повествования).

3. Общий процесс циклизации малых форм и жанров неразрывно связан с движением русской литературы к новым формам повествования (социально-психологический роман, философская повесть).

Усматривая в жанрах «формы видения и осмысления определенных сторон человека и мира» (Бахтин), Л. А. Герасименко в своем исследовании жанровой природы романов Тургенева 50-х годов[9] также во многом исходит из концепции личности в эстетике и творчестве писателя. Последняя, как это убедительно показано в диссертации, вобрала в себя духовные искания целого двадцатилетия и обладала большой общественной значимостью, дающей герою возможность быть выразителем высоких стремлений века. Решение проблемы характера у Тургенева во многих моментах ведет к объяснению природы его жанра, однако, как справедливо показано в исследовании Л. А. Герасименко, не только герой, но и автор, его понимание и восприятие действительности, его позиция по отношению к герою и миру, равно как и сама специфика отражаемого материала, чрезвычайно существенны для понимания жанровой поэтики произведения.

Автор определяет содержание эпического в жанровой структуре «Рудина» и «Дворянского гнезда», усматривая ее

ности композиции «Вечеров на хуторе близ Диканьки». — Учен. зап./Томск. ун-т, 1975, № 94, с. 100—109; Он же. Проблема прозаического цикла в творчество Н. В. Гоголя. — В сб.: Проблемы метода и жанра, Томск, 1977, вып. 4, с. 26—32.

[9] См.: Герасименко Л. А. Жанровое своеобразие романов И. С. Тургенева 50-х годов («Рудин», «Дворянское гнездо»), Томск, 1971; Она же. К концепции личности в эстетике Тургенева. — Второй межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1968, с. 35—49; Она же. Проблемы романтизма в эстетике И. С. Тургенева 50-х годов. — В кн.: Проблемы идейности и мастерства художественной литературы. Томск, 1969, с. 90—100; Она же. О содержании эпического в жанровой структуре Тургенева. — В кн.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1972, с. 27—30 и др.

1) в широком эпическом фоне романа Тургенева (культурно-идеологическая сфера времени, духовно-нравственное сознание, «нравственный воздух» эпохи);

2) в общественном критерии оценки героя, который значительно трансформируется от первого ко второму роману (в «Дворянском гнезде» Тургенев открывает реальное основание эпического в гармонии со стихией национального);

3) в своеобразном синтезе драматического и лирического начал, которые в романе Тургенева имеют не самостоятельное значение, являясь качеством эпического целого, подчиняясь эпической объективности.

В процессе исследования различных жанров русской литературы XIX века закономерно встал вопрос о взаимодействии жанров как качественной особенности русского историко-литературного процесса.

В исследовании Э. М. Жиляковой[10] осмысляется жанровая динамика драматургии А. Н. Островского 70—80-х годов в процессе обогащения ее опытом русской прозы, объясняется этот процесс как своеобразием эстетического видения драматурга, так и внутренними художественными закономерностями развития писателя, которые, в свою очередь, явились проявлением общей тенденции в развитии русской литературы XIX века. Специально поставлен вопрос о природе и характере эпического в драме А. Н. Островского, о смещении жанровых границ в литературе и о причинах этого процесса, начавшегося интенсивное развитие в 40-е годы XIX века. Глубокая эпичность, отразившаяся на характере конфликта и принципах психологического анализа, сближала драматургию А. Н. Островского 70—80-х годов с социально-психологическим романом и выражала общие закономерности в развитии русской литературы второй половины XIX века.

В исследовании того же автора[11] о жанровых исканиях раннего Достоевского предметом специального изучения явилась проблема сентиментальных традиций в произведениях Достоевского 40-х годов, их философская и эстетическая природа, а также их поэтика, обусловленная своеобразием художественного восприятия поэта.

В русле научных интересов кафедры лежат исследования Д. Л. Соркиной о своеобразии метода и жанра в творчестве Достоевского 60—70-х годов. Прежде всего внимание автора приковано к роману «Идиот», в котором исследуется структура характера, своеобразие жанра, особенности «фантастического реализма» писателя. Идя от типологических и родовых примет романов автора знаменитого пятикнижья, Д. Л. Соркина[12] останавливается на скрупулезном исследовании «индивидуаль-

---

[10] См.: Жилякова Э. М. Особенности реализма драматургии А. Н. Островского 70—80-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1968; Она же. Своеобразие драматического конфликта в пьесах А. Н. Островского 70—80-х годов. — В сб.: Вопросы метода и стиля. Томск, 1966, с. 275—294; Она же. К вопросу о принципах психологического анализа в пьесах А. Н. Островского 70—80-х годов. — В сб.: Идейность и мастерство писателя. Томск, 1967, с. 161—174; Она же. О природе эпического в драматургии А. Н. Островского. — В сб.: Проблемы жанра в русской и советской литературе. Томск, 1975, с. 46—65.

[11] См.: Жилякова Э. М. К вопросу о традициях сентиментализма в творчестве Ф. М. Достоевского (ст. I). — В сб.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1976, вып. 3, с. 35—46; Она же. К вопросу о традициях сентиментализма в творчестве Ф. М. Достоевского (ст. II). — Там же, с. 47—56; Она же. К жанровым исканиям раннего Достоевского. — В сб.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1972, с. 35—38; Она же. Жанр. исповеди в творчестве Ф. М. Достоевского 40-х годов. — В сб.: Проблемы литературных жанров, Томск, 1975, с. 78—81.

[12] См.: Соркина Д. Л. К вопросу о структуре характеров в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». — В сб.: Идейность и мастерство писателя. Томск, 1967, с. 109—122; Она же. «Фантастический реализм» Достоевского. Статья вторая. «Фантастические характеры». — В сб.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1973, с. 31—42; Она же. Жанровая структура романа Ф. М. Достоевского «Идиот»» — В сб.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1976, с. 57—73 и др.

ного жанрового мира» «Идиота», сравнивая его необычайную многоплановость, проблемность и стилистическое многообразие (обилие публицистического, философского, социально-политического материала и др.) со своеобразным журналом одного писателя, в котором сплавляются жанры исповеди, рассказа, письма, мемуаров, притчи, речи и т. д. Считая, что литературное занятие это наука, это подвиг», Достоевский, по мнению Д. Л. Соркиной, задумал и осуществил роман «Идиот» как роман-учебник, ориентированный на роман «Что делать?», но ему противопоставленный. В характере необычного романного жанра «Идиота» автор исследования видит предвосхищение оригинальной жанровой структуры «Дневника писателя».

Для исследований жанра, проводимых на кафедре во второй половине 70-х годов, характерна более глубокая диалектика исторического и теоретико-типологического подходов к изучаемому материалу, уточнение принципов системно-типологического изучения литературы XIX века, и прежде всего малых повествовательных жанров в их динамике и взаимодействии с другими жанрами литературы. Опираясь на добытые их предшественниками идеи о глубокой общественной и эстетической содержательности жанровых форм, авторы новейших исследований уточняют сложные вопросы структуры жанра, сосредоточивая свое внимание на таких кардинальных проблемах современной жанристики, (поставленных в исследованиях М. М. Бахтина, Г. А. Гуковского, В. В. Виноградова), как проблема повествования и характер его развития в процессе жанрового взаимодействия. Одновременно, исходя из убеждения, что в жанре сплавляются воедино из глубин веков идущая традиция и преобразующая сила творческого таланта художника, авторы могли убедиться в том, сколь широкие перспективы открывает исследование жанров для сравнительно-типологического изучения литературы, позволяя связать и сопоставить явления разных эпох и разных культур, выявить специфику художественного освоения действительности на каждом конкретном этапе развития искусства.

Т. Т. Уразаева в своем исследовании о Лермонтове [13] рассматривает зрелую прозу писателя под углом зрения ее жанровой типологии одновременно и в теоретическом и историческом аспектах с привлечением обширного русского (Пушкин, Гоголь, Белинский, Герцен, Одоевский и др.), а также западноевропейского (Бальзак, Гофман, Тик, Мериме) литературного материала. Теоретические устремления автора направлены на уточнение жанровой типологии новеллы и повести как двух различных по своей проблематике и структуре повествовательных форм и принципов циклизации каждой из них в русской и западноевропейской литературе 1830-х годов. По наблюдениям Т. Т. Уразаевой, присущему повести эпическому изображению действительности в ее объективном течении и внешних проявлениях противостоит сугубо психологический ракурс новеллистического изображения, фокусом которого является внутренний мир личности, а его внутренние коллизии — концентрированным выражением объективных общественных противоречий.

---

[13] См.: Уразаева Т. Т. «Штосс» и тип новеллистического повествования в зрелой прозе Лермонтова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1978; Она же. Романтическая поэтика в художественной системе Лермонтова («Штосс»). — В кн.: Сб. тр. молодых ученых. Томск, 1974, с. 40—49; Она же. К проблеме жанрового своеобразия поздней прозы М. Ю. Лермонтова («Штосс»). — В кн.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1975, с. 60—62; Она же. О новеллистической природе художественной прозы М. Ю. Лермонтова. — В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1977, с. 25—36; Она же. О философских и эстетических основах новеллистического жанра у Лермонтова. — В кн.: Проблема метода и жанра. Томск, 1977, вып. 4, с. 44—51.

Автору удается выявить и значительно прояснить жанровую природу, исторические, литературные и философские истоки зрелой прозы Лермонтова как прозы в основном новеллистической по типу повествования, остро проблемной в психологическом отношении и тем самым во многом предвосхищающей жанр и художественный метод творчества Достоевского.

Уточнению жанрово-типологической структуры творчества Достоевского 40—60-х годов посредством изучения основных типов повествования писателя посвящено исследование Е. А. Акелькиной [14].

Утверждая, что в творчестве Достоевского наряду с широко изученным романным повествованием большое место занимает эпическое очерковое повествование, автор предпринимает попытку понять содержательность последнего, осмысления его места в творчестве писателя и характера взаимодействия с повествованием романным. Изучение судьбы эпического повествования в его очерковой разновидности обогащает наше представление о качественном своеобразии реализма Достоевского, а также выявляет одну из ведущих тенденций жанрового развития русской литературы 40—60-х годов. На примере анализа повествовательного целого раннего очеркового цикла Достоевского «Петербургская летопись» и очерковой повести «Записки из Мертвого дома» рассматривается процесс формирования и эволюции эпического повествования в творчестве Достоевского, понимаемом как особое качество художественного мира, выражающее активную авторскую оценку изображаемого. Основной пафос работы заключается в том, чтобы изменить представление о Достоевском только и главным образом как о романисте, которое грешит известной односторонностью. На всем протяжении своего творческого пути, как указано в исследовании, Достоевский очень последовательно наряду с романом обращается к очерковым формам повествования, и это, по убеждению автора, не только обогащает наше представление о жанровом и стилевом разнообразии творчества писателя, но раскрывает существенно новые черты его художественного видения мира.

Динамике повествовательных и драматургических форм в творчестве А. П. Чехова второй половины 80-х годов посвящены кандидатская диссертация и ряд статей Г. И. Соболевской [15].

В работе уточняются общий смысл и содержание важнейшего периода в творческой эволюции Чехова второй половины 1880-х годов. Автором впервые углубленно исследована поэтика сборника-цикла как жанрового образования, специфичного для 1880-х годов вообще и достигшего расцвета в зрелом творчестве Чехова.

Наряду с исследованием литературных жанров на кафедре попрежнему сохраняется интерес к проблемам эстетики и критики в русской и зарубежной литературе. Так, на протяжении 1966—1972 годов В. Д. Морозов исследовал историю русской критики второй половины 20—30-х годов XIX века. Им опубликована монография [16], в которой

---

[14] См.: Акелькина Е. А. Пушкинская традиция повествования в «Записках из мертвого дома» Ф. М. Достоевского. — В сб.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1979, с. 64—66; Она же. О некоторых особенностях позиции рассказчика в «Петербургской летописи» Ф. М. Достоевского: К вопросу о жанровых исканиях. — В сб.: Проблемы метода и жанра. Томск ,1979, вып. 6, с. 62—82.

[15] См.: Соболевская Г. И. Динамика повествовательных и драматургических форм в творчестве А. П. Чехова второй половины 80-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1979; Она же. Жанровая эстетика в письмах А. П. Чехова 80 — начала 90-х гг. — В кн.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1975, с. Она же. Место романного замысла в жанровых исканиях А. П. Чехова.— В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск. 1977, вып. 4, с. 71—83. Она же. Проблема цикла в русской прозе 80 — начала 90-х годов (ст. I).— Там же, вып. 5, с. 74—81; Она же. Особенности циклизации в прозе А. П. Чехова (ст. II).— Там же, с. 82—91.

[16] См.: Морозов В. Д. Очерки по истории русской критики второй половины 20 — 30-х годов XIX в. Томск, 1979, (16 п. л.).

рассматривается один из сложнейших и интереснейших периодов в развитии русской журнальной критики, представленной именами А. А. Бестужева, Н. А. Полевого, Н. Н. Надеждина, О. И. Сенковского. Опираясь на огромный фактический материал таких журналов, как «Московский телеграф», «Телескоп», «Библиотека для чтения», автор монографии свою основную задачу видел в выявлении общих и специфических черт литературно-эстетических позиций названных критиков, исследования своеобразия их оценок русской и западноевропейской литературы и определяющих принципов методологии критического анализа. Все четыре критика выбраны для специального анализа не случайно: каждый из них в большей или меньшей степени представлял «литературные мнения» романтической эпохи. Бестужев-Марлинский и Полевой — наиболее ярко и последовательно, Надеждин и Сенковский — с рядом отступлений и противоречий. Взгляд на деятельность двух последних в контексте именно романтических исканий позволяет уточнить их общие позиции и довольно существенно пересмотреть направление и характер критики. Надеждин и Сенковский рассматриваются в работе как два интересных, в чем-то даже парадоксальных примера взаимодействия индивидуальных усилий личностей и мощного «дыхания» эпохи, обусловившей то, что, очень по-разному «открещиваясь» от романтизма, оба критика все-таки не могли от него освободиться, разделяя в весьма важных вопросах точку зрения Полевого.

Последовательный анализ критического наследия каждого из названных критиков дает возможность не только выделить и обозначить несколько разных «тонов» романтизма, прояснить содержание и значение нескольких наиболее характерных, детально разработанных, получивших отклик у современников концепций, но и увидеть движение эстетической мысли, появление новых граней и оттенков в романтической литературе, в ее типологическом осознании, обусловленных эволюцией самой романтической литературы в 30-е годы, усилением ее «объективного» начала, углублением историзма и народности.

Углубленному исследованию литературно-эстетической и журнально-критической программы Н. В. Гоголя середины 30-х годов посвящены кандидатская диссертация и ряд публикаций Т. Г. Черняевой [17].

Последовательно проведенный в диссертации Т. Г. Черняевой системный метод исследования малоизученной литературно-критической и журналистской деятельности Гоголя (в тесной связи с художественным творчеством) приводит к новому, более точному решению дискуссионной проблемы гоголевского реализма. Впервые ясно обозначено своеобразие национально-исторической просветительской концепции Гоголя, лежащей в основе его литературной деятельности.

В работе выражен взгляд на «Арабески» как на своеобразный «журнал одного писателя», типологически связанный с общественно-литературным журналом 30-х годов, знаменующий поиски Гоголем нового метода познания мира и человека (углубление соотношения «человек и среда», расширение сферы обстоятельств, формирующих человеческую личность и др.).

---

[17] См.: Черняева Т. Г. Литературно-эстетическая и журнально-критическая программа Н. В. Гоголя середины 1830-х годов (от «Арабесок» к «Современнику»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1979; Она же. Жанровое своеобразие статьи Гоголя в «Современнике» «О движении журнальной литературы». — В кн.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1972, с. 18—20; Она же. О соотношении черновой и журнальной редакции статьи Гоголя в «Современнике».— В кн.: Сб. тр. молодых ученых. Томск, 1974, с. 21—39; Она же. «Журнализм» как эстетическая основа жанра «Арабесок». — В сб.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1975, с. 64—67; Она же. О поисках творческого метода в «Арабесках» Гоголя. — В кн.: Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1976, вып. 1, с. 64—78; Она же. О жанровой природе «Арабесок» Н. В. Гоголя. — В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1977, вып. 5.

Логическим развитием идей «Арабесок» представлена в диссертации журнально-критическая и литературная деятельность Гоголя в пушкинском «Современнике». Интерес современного литературоведения к проблеме восприятия художественного произведения получает в диссертации свое конкретное развитие через проблему читателя, связанную с рассмотрением вопроса о характере гоголевского просветительства как одной из важнейших особенностей идейно-эстетических исканий эпохи 1830-х годов.

Автор воссоздает обстоятельную картину литературно-эстетических исканий эпохи, оказавших воздействие на понимание Гоголем искусства. В работе творчески использованы достижения советского литературоведения в области исследования связей между русской и западноевропейской эстетикой XIX века.

Идя за текстологическими исследованиями Шенрока, Тихонравова и др., Т. Г. Черняева реставрирует поврежденный текст черновика статьи «О движении журнальной литературы», предлагая в ряде мест свое прочтение, и тем самым проясняет важные моменты в истории русской литературы XIX века и в творчестве Гоголя.

С 1965 года исследует эстетику Р. Роллана доцент кафедры В. М. Яценко[18]. Направленность работы исследование своеобразия концепции искусства Р. Роллана в ее движении и развитии. В основу монографического исследования В. М. Яценко лег большой рукописный материал, собранный автором в парижских архивах, и прежде всего в архиве самого писателя. Дневники периода учебы в Эколь Нормаль, неопубликованный незавершенный роман «Художник и его воля», наброски «Художники», первые неопубликованные драмы, заметки к ним поясняют первый, начальный период исканий писателя. Знакомство с рукописями, заметками к «Жану-Кристофу», включенность художественно-эстетической проблематики романа в контекст эпохи уточняют представление о круге и характере волнующих Р. Роллана проблем, их связи с острыми спорами тех лет, сохраняющими и сейчас злободневную остроту (характер творческого процесса, соотношение гносеологических функций искусства, категорий субъективности и объективности в искусстве, противопоставление фигуративной и ассоциативной образности и т. д.). Для уяснения специфики художественно-эстетических воззрений Р. Роллана исследуются его сложные взаимоотношения с различными эстетическими системами в области характерологии, поэтики жанра, осмысляются концепции человека и другие вопросы, непосредственно связанные с природой жанра в эстетике и творчестве писателя.

Таким образом, в период 60—70-х годов на кафедре русской и зарубежной литературы создан ряд исследований по проблемам эстетики и жанрового развития в русской литературе XIX века (преимущественно повествовательных жанров первой половины века). Идя от общих теоретико-методологических проблем жанра, авторы в своих трудах постепенно углубляют принцип системно-типологического исследования литературы, сосредоточивая свое внимание на таких кардинальных проблемах современной жанристики, как проблемы характерологии, повествования и особенностей их развития в процессе жанрового взаимодействия.

---

[18] См.: Яценко В. М. Вопросы литературы и искусства в дневниках Р. Роллана. — В сб.: Идейность и мастерство. Томск, 1967, с. 147—160; Она же. Проблемы драмы в жанровой эстетике Р. Роллана. — В сб.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1975, с. 201—203; Она же. К проблеме жанра романа в эстетике Р. Роллана. — В сб.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1972, с. 66—68; Она же. Р. Роллан о творческом процессе. — В сб.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1976, с. 81—102.

С 1974 года в научной работе кафедры наряду с прежним появляется новое направление — исследование библиотеки В. А. Жуковского, входящей в основной своей части в состав научной библиотеки ТГУ (более 4 тысяч томов). Однако полное осмысление этого труда, еще далеко не завершенного [19], выходит за пределы предполагаемой статьи. Исследование библиотеки поэта обнаружило огромный, совершенно неизученный материал: развернутые маргиналии и дневниковые записи на полях, форзацах, обложках книг, построчные переводы, следы авторской и редакционной правок в книгах Жуковского и его современников и т. д. Этот материал, подвергнутый по возможности всестороннему исследованию, имеет первостепенное значение для более полного и глубокого понимания эстетической позиции поэта, принципов его переводческой деятельности, редакторской работы, эволюции его художественного метода. Одновременно изучение библиотеки Жуковского в неразрывной связи с его архивом и эпистолярным наследием во многом уточняет взгляд на общественно-эстетическую позицию Жуковского, его роль в литературном движении 10—30-х годов XIX века, а также меняет наше представление о начальном этапе в развитии русского романтизма и его взаимодействии с последующим литературным развитием.

В течение 1974—1977 годов работниками кафедры была подготовлена к печати первая книга коллективной монографии «Библиотека В. А. Жуковского в Томске», состоящая из трех частей, каждая из которых построена на неизученном и неизвестном ранее материале библиотеки, архива и неопубликованном творчестве поэта.

В первой части «Жуковский и русская литература» исследуются литературные и творческие связи Жуковского и Ломоносова, Муравьева, Батюшкова, Пушкина, впервые раскрываются литературно-эстетические взгляды Жуковского, его место в литературной борьбе первой трети XIX века.

Во второй части на материале многочисленных помет и маргиналий Жуковского — читателя Бонне, Юма, Кондильяка исследуются философские взгляды поэта, природа его сенсуализма, просветительства, характер его эстетических взглядов. В специальной главе раскрываются исторические взгляды В. А. Жуковского читателя русских и зарубежных историков.

В третьей части «Жуковский и зарубежная литература» рассматривается деятельность Жуковского-переводчика поэзии (Жуковский и Гердер) и драматургии (Жуковский и Шиллер, Жуковский и Вернер). Здесь на обширном материале библиотеки Жуковского и архива исследуются его переводческие принципы, показана жанровая эволюция от лирики к драме и эпосу.

---

[19] См.: Библиотека Жуковского в Томске/Канунова Ф. З., Реморова Н. Б., Янушкевич А. С. и др. Ч. I. Томск, 1978; Рец.: Купреянова Е. Н. Библиотека В. А. Жуковского в Томске. — Филологические науки, 1980, № 5, с. 88—90; Иезуитова Р. В. Библиотека В. А. Жуковского в Томске. — Русская литература, 1981, № 2, с. 210—218.

Н. Е. РАЗУМОВА

«ДОН КИХОТ» В ПЕРЕВОДЕ В. А. ЖУКОВСКОГО

Одним из наиболее популярных западноевропейских авторов в России конца XVIII — начала XIX вв. был Ж.-П. К. Флориан (1755–1794) [1]. В русских переводах его творчество было представлено довольно разнообразно: комедии («Добрая мать», «Добрый отец», «Добрый сын», «Обманутый плут»), «исторические» романы («Нума Помпилий», «Гонзальв Кордуанский»), пасторали («Естелла», «Галатея»), многочисленные басни, легкая поэзия и т. д., но главным образом повести («новости», или «сказки»), благодаря которым Флориан в сознании русского читателя занял место рядом с признанным авторитетом в этом жанре — Мармонтелем. Не случайно автор помещенный в журнале «Патриот» статьи «Взгляд на повести, или сказки» писал: «Во Франции один счастливый соперник Мармонтеля в сем роде был Флориан автор многих прекрасных сказок» [2].

Творчество Флориана воспринималось в России в общем потоке западноевропейской (преимущественно французской) литературы, активно влиявшей на выработку новых, предромантических литературных вкусов. Не избежал воздействия общего увлечения Флорианом и Жуковский. Как свидетельствуют дневники поэта, его знакомство с творчеством французского автора относится, очевидно, к 1795 году [3]. Флориан прочно вошел в круг чтения Жуковского.

В своих «взаимоотношениях» с Флорианом Жуковский не остался пассивно воспринимающей стороной. В 1802 году вышли в его переводе прозаическая «поэма» «Вильгельм Тель» и «сицилийская повесть» «Розальба» [4], впервые увидевшие свет в «Посмертных произведениях» Флориана. Этот перевод способствовал более полному ознакомлению Жуковского с Флорианом и открыл период его активного «сотрудничества» с этим писателем.

В различных планах и списках, которые составлялись Жуковским в период особенно интенсивной и планомерной работы по самообразованию (первое десятилетие XIX века), Флориан занимает видное мес-

---

[1] Например, в «Опыте российской библиографии до 1813 г.» В. Сопикова Флориан стоит на одном из первых мест по количеству изданий (26).

[2] Патриот, 1804, № 2, с. 242.

[3] См.: Дневники В. А. Жуковского. Спб., 1903, с. 37.

[4] Вильгельм Тель, или освобожденная Швейцария. Соч. г. Флориана... С присовокуплением новейшего сочинения сего автора под названием: Розальба, сицилийская повесть. М., 1802.

то — как стилист[5], баснописец[6] и романист. В «Росписи» 1805 года он представлен романами «Numa Pompilius» и «Don Quichotte». Последний заслуживает особенно пристального внимания. Перевод флориановского «Don Quichote» — переделки романа Сервантеса — стал важным явлением в творческой биографии Жуковского.

«Дон Кихот» в России к началу XIX века имел солидную историю и был одной из популярнейших книг. «...В каждой деревенской библиотеке непременно уже находились «Телемак», «Жильблаз», «Дон-Кишот», «Робинзон-Круз», — вспоминал М. Дмитриев[7].

Долгое время «Дон Кихот» был известен у нас лишь во французском переводе. Впервые роман (точнее, 27 начальных глав) был переведен на русский язык в 1769 году[8]. Оригиналом для анонимного переводчика (по данным М. П. Алексеева, это был И. А. Тейльс[9]) послужил французский перевод Филло де Сен-Мартена. Первый прямой перевод с испанского появился лишь в 1838 году.

Вслед за Тейльсом к роману обратился Н. Осипов[10]. Его перевод был сильно сокращенным и включал лишь «самые забавнейшие, остроумнейшие и шутливейшие приключения» (т. 1., с. 4). И все же «Дон Кихот», хотя и в искаженном и сокращенном виде, прочно вошел в русский литературный обиход конца XVIII века»[11].

Но восприятие романа было еще односторонним и довольно примитивным. Для русских читателей «Дон Кихот» был в лучшем случае сатирой на рыцарские романы (как понимал его, например, А. Сумароков), а чаще воспринимался в одном ряду с ними. Сам главный герой представал как «смешная и глубоко жалкая фигура»[12], нелепый искатель приключений. Основания для этого давали сами «многоступенчатые» переводы, извращавшие смысл гениальной книги. «Гуманистический пафос романа, его глубокий демократизм, его сложнейшая проблематика... все это выпадало из поля зрения читателей Сервантеса»[13]. Особенно наглядно проявлялось это в понимании образа главного героя.

Так, перевод 1769 года строится на явно сниженной трактовке Дон Кихота: он постоянно делает «глупости», «болтает... бредни» (т. 1, с. 67) и «врет нелепицу и чуху» (т. 1, с. 48), так что даже его «конюший» Санхо, который и сам «очень немного имел в голове мозгу (т. 1, с. 72), понимает, «сколь много добрый его дворянин с ума ряхнулся» (т. 1, с. 49)..

Отношения Дон Кишота и Санхо Пансы — отношения помещика и крепостного (Санхо и зовет рыцаря «барином»); идеологическая основа перевода Тейльса ясна: «Я вижу, что позволенная мной тебе великая вольность истребляет у тебя из мыслей, кто я и кто ты» (т. 2, с. 92), — говорит Дон Кишот своему оруженосцу. — «... Между господином

---

[5] Для задуманной, но не осуществленной Жуковским хрестоматии «Примеры слога» были отобраны первоначально два отрывка из Флориана.

[6] Например, в «Росписи во всяком роде лучших книг и сочинений...» (РО ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 1) раздел «Поэзия» включает «Fables de Florian».

[7] Дмитриев М. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1857, с. 77.

[8] История о славном Ламанхском рыцаре Дон Кишоте/Пер. с франц. яз. Спб., 1769, т. 1—2. Далее ссылки на этот перевод даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

[9] См.: Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964, с. 65.

[10] Неслыханный чудодей, или Необычайные и удивительнейшие подвиги и приключения храброго и знаменитого странствующего рыцаря Дон Кишота: Соч. славного Михайла Серванта Сааведры. Перевел Н. О. Ч. 1—2. Спб., 1791. Далее ссылки на этот перевод даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

[11] Алексеев М. П. Указ. соч., с. 68.

[12] Там же, с. 69.

[13] Любимова Е. Н. Сервантес и Тургенев. — В кн.: Сервантес и всемирная литература. М., 1969, с. 182.

и слугою необходимо надлежит быть разности» (т. 2, с. 100). «... По родителях надлежит почитать своих господ, равномерным же образом» (т. 2, с. 102). При всей сниженности образа Дон Кишота, он сохраняет и пытается охранять — свое место в социальной иерархии. И хотя перевод далеко не полон (охватывает лишь около трети романа), его концепция очевидна это наглядный урок дворянству: отрыв от реальности, увлечение пустыми романами (а может быть, и чтением вообще?) угрожает общественному status quo. Великий роман Сервантеса перекраивается и ставится на службу крепостнической идеологии.

Ту же цель преследовал и перевод П. Осипова. Дидактическое назначение романа декларировалось переводчиком в «Предуведомлении от трудившегося в переводе». Сам главный герой, в финале превратившийся в резонера, подчеркивает и конкретизирует назидательное звучание книги: «Благополучен народ, а особливо дворянство, естьли воспользуется моим примером и не будет заражать свои мысли чтением вредных и пагубных романов!... Да послужит мое дурачество в наставление всем тем, которые будут читать мою повесть!» (т. 2, с. 248).

Дидактическая заданность первых русских переводов препятствовала их художественной полноте Дон Кишот оставался «набитым дураком» (Осипов, т. 1, с. 143), ослепленным своим нелепым «сумасбродством». О многогранности, психологической глубине его образа не могло быть и речи.

Историко-литературное значение обоих ранних переводов определялось их вкладом в борьбу против засилья романов, с их нежизненностью и устаревшей поэтикой. Но, служа борьбе с авантюрным романом, русский «Дон Кихот» сам во многом оставался в плену старых эстетических представлений.

Однако понимание романа Сервантеса, прочно усвоенного русской литературой, и прежде всего его центрального образа, постепенно развивалось. Впервые достаточно глубоко и органично вошел «Дон Кихот» в творческое сознание карамзинистов, но это произошло не сразу.

В «Письмах русского путешественника» Карамзин обращается к образу Дон Кихота, вспоминая свое детство [14]. Этот образ связан для него с традиционным в целом комплексом понятий — избытком воображения, до неузнаваемости меняющего реальный мир, тягой к самоцельным приключениям и подвигам. Сходная трактовка Дон Кихота дается и в стихотворении «К бедному поэту» (1796), где он показан в волшебно-сказочном антураже, как символ неукротимого воображения. Но характерно, что нигде образ Дон Кихота у Карамзина не получает негативной оценки. Карамзин делает шаг к более глубокому, морально-психологическому осмыслению этого образа. В 1793 году он пишет И. Дмитриеву: «Назови меня Донкишотом, но сей славный рыцарь не мог любить Дульсинею так сильно, как я люблю человечество» [15]. Дон Кихот предстает здесь в привычном качестве восторженного чудака. Важно то, что возникает его образ в контексте серьезных нравственно-философских и гуманистических раздумий.

Эта связь глубоко симптоматична. Именно она определяет направление эволюции в понимании Дон Кихота у Карамзина. Характерно, что и в стихотворении «К бедному поэту» он показывает Дон Кихота ищущим «опасных приключений» с достаточно определенной целью — «чтоб добрым принцам помогать принцесс от уз освобождать» [16] (выделено нами. — *Н. Р.*).

Итог этой эволюции мы видим в «Рыцаре нашего времени». В главе X, рассказывающей о нравственном формировании героя, дается

---

[14] См.: Карамзин Н. М. Избр. соч. В 2-х т. М.—Л., 1964, т. 1, с. 287.
[15] Письма Карамзина к И. И. Дмитриеву. Спб., 1866, с. 42.
[16] Карамзин Н. М. Избр. соч., т. 1, с. 65.

развернутое толкование понятия «донкишотство». По-прежнему присутствует здесь такая неотъемлемая черта Дон Кихота, как пылкое воображение, но она получает глубокое этическое осмысление. Понятие «донкишотства воображения»[17] освобождается от волшебно-сказочного контекста, обретая значение самоотверженного, героического строя души. Герой, наделенный этим качеством, противопоставляется «спокойным флегматикам» и «благоразумным эгоистам» как личность неизмеримо более высокого нравственного порядка.

Примечательно, что образ Дон Кихота лишен у Карамзина сатирической окраски, а получает лишь легкий оттенок юмора. Карамзин акцентирует в нем не простто неуемность фантазии, но неразрывно связанные с нею нравственную чистоту и благородство.

По-иному осмыслил Дон Кихота И. И. Дмитриев. В 1792 году было опубликовано его стихотворение «Карикатура», герой которого — отставной вахмистр, возвращающийся домой после долгой службы. Он изображается в явно комическом ключе:

Но кто вдоль по дороге,
Под шляпой в колпаке,
Трях, трях, а инде рысью,
На старом рыжаке,
В изодранном колете,
С котомкой в тороках?
Палас его тяжелый,
Тащась, чертит песок.[18]

Видимо, на обрисовку героя определенную печать наложил появившийся незадолго перед тем перевод «Дон Кишота» Н. Осипова. Иронически называя своего вахмистра рыцарем, а его коня — рыжаком (так же, как у Осипова), поэт вызывал ассоциации с популярным романом в его традиционной трактовке. Но и позиция Дмитриева осложняется гуманистической установкой на изображение судьбы простого человека, в которой смешное тесно переплетается с драматическим[19].

Свидетельством эволюции «русского Дон Кихота» могут служить «Записки» С. Жихарева. Рисуя пеструю картину гуляния в Сокольниках 2 мая 1805 года, он отмечает контраст «прелестнейших кавалькад и прежалких Дон-Кихотов на прижалчайших Россинантах»[20]; при этом Дон Кихот выполняет привычную функцию нелепо-жалкой комической фигуры. Но уже под 3 марта 1807 года Дон Кихот выступает в иной роли — как эталон нравственной бескомпромиссности, духовной чистоты: «Лучше остаться без куска хлеба, лучше лишиться головы, чем быть обязанным своей фортуной бесчестному человеку... Такой образ мыслей, пожалуй, многие назовут донкихотством...»[21]

Изменения в понимании «Дон Кихота», связанные с общим ходом развития русской литературы, постепенно накапливались, подготавливая новый этап в усвоении романа, каковым явился перевод Жуковского, осуществленный в 1804—1806 годах.

Переделка «Дон Кихота» оставалась к тому времени практически единственным из значительных произведений Флориана, еще не переденным на русский язык. И тем не менее задачей переводчика в этом случае было не просто ознакомить читателей с новым произведением. Перевод Жуковского был уже третьим, причем от предыдущего его отделяло лишь немногим более десяти лет. Это налагало на переводчика большую ответственность. Речь должна была идти о принципиально новой трактовке произведения. И ее действительно давала флориановская переделка.

Позиция автора нового французского перевода привлекала своей относительной диалектичностью. «Дон Кихот» у Флориана преодолева-

---

[17] Там же, с. 772.
[18] Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. М., 1967, с. 275.
[19] Басня Дмитриева «Дон Кишот» требует специального рассмотрения.
[20] Жихарев С. П. Записки современника. М.—Л., 1934, т. 1, с. 101.
[21] Там же, т. 2, с. 120.

ет свою былую односторонность. Показать его сложность — в этом видит он свою главную задачу, и Жуковский с ним солидарен: «Труд мой имеет свою особенную цель, — говорится в предисловии к роману, — раскрытие истины, редким известной. Все читают Дон Кишота, как роман забавный и приятный; не все находят в нем сию натуральную философию, которая смеется над предрассудками, свято храня чистоту морали»[22] (выделено нами. — *Н. Р.*). Образ Дон Кихота, кроме сатирической, негативной стороны, получает и позитивную, утверждающую: «Дон Кишот — сумасшедший делами, мудрец мыслями. Он добр; его любят; смеются ему и всюду охотно за ним следуют» (т. 1, с. 11). Флориан (а вслед за ним и Жуковский) делает акцент на противоречивой сущности главного героя — безумца, исполненного глубокой мудрости, а главное — любви к добродетели. Не снимая полностью традиционного дидактического пафоса в трактовке романа, Флориан выводит эту дидактику далеко за пределы только лишь сатиры на рыцарские романы и вводит «Дон Кихота» в сферу морально-этической, гуманистической проблематики западноевропейского сентиментализма. Жуковский активно поддерживает эту тенденцию. В период триумфа карамзинской прозы авантюрно-рыцарские романы уже не являлись столь грозным, достойным исключительного внимания противником. Перед русской прозой все отчетливее вырисовывались созидательные, позитивные задачи, которые были чутко уловлены молодым Жуковским и определили пафос его работы.

Принципиально важным и новым моментом флориановской трактовки «Дон Кихота» было обращение к роману не только с содержательным, но и с эстетическим критерием. Флориан сохраняет нормативный принцип в оценке произведения с позиций вкуса своего времени, отмечая в романе Сервантеса повторяющиеся или растянутые шутки, неприятные картины и т. п. «Cervantes n'a pas toujours échappé au gout de son siecle...»[23] (Сервантес не всегда избегал вкуса своего времени). Это и побудило Флориана произвести ряд существенных изменений, сократив роман и сгладив то, что не соответствовало эстетическим представлениям конца XVIII века[24]. При этом он сумел оценить разнообразие характеров в романе, юмор и «слог» Сервантеса. Роман воспринимался им уже не только как сатирико-дидактическое, но и как высокохудожественное произведение с большим нравственным зарядом. Такое прочтение романа делало его актуальным для русской литературы начала XIX века, во главе которой стоял Карамзин.

О том, какое значение придавал Жуковский своему переводу «Дон Кихота», свидетельствует его письмо А. И. Тургеневу от 15 сентября 1809 года: «... Ты хочешь, чтобы я прислал тебе полную роспись моих произведений (!!) в стихах и прозе и переводов для помещения обо мне известия в вашем обозрении. Hélas! Pauvre Jacques! Je sens trop fort ma misère. Пусть скажут: он перевел Дон-Кишота, но как перевел ни слова, ибо ... и что сего творения будет скоро напечатано второе издание, кое-как поправленное; все же прочие поделки мои заключены в «Вестнике», начиная от Карамзина до Жуковского. Вот и все!»[25] Через три года после выхода в свет его «Дон Кишота» Жуковский, уже автор многих известных сочинений и переводов, находит нужным выделить, поставив выше всего остального (хотя и в шутливом тоне), именно эту работу. Скромно умаляя достоинства своего перевода,

[22] Дон Кишот Ла Манхский. Соч. Серванта. Пер. с франц. Флорианова перевода В. Жуковский. Т. 1—6. М., 1804—1806. Т. 1, с. 1—11. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[23] Don Quichotte de la Manche, de Michel de Cervantes, par Florian; ouvrage posthume. T. 1—6. Paris, 1802; t. 1, p. 5. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[24] См.: Алексеев М. П. Указ. соч., с. 77.

[25] Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895, с. 52.

он отмечает сам факт его появления как выдающееся событие в своей творческой биографии. Это весьма красноречивое признание. Сквозь иронию ясно слышится авторская гордость и любовь к своему детищу. И действительно, перевод «Дон Кихота» стал заметным явлением для русской литературы.

Серьезное и творческое отношение Жуковского к своему переводу чувствуется уже в предисловии. Он еще настойчивее, чем Флориан, подчеркивает ценность переводимого романа. Фразу Флориана: «Don Quichotte dans notre langue méritoit plus d'un traducteur, (t. 1, p. 1) (Дон Кихот достоин на нашем языке не одного переводчика) Жуковский красноречиво дополняет: «... на нашем и на всяком языке» (т. 1, с. 1). И хотя предисловие от переводчика передано Жуковским довольно близко к оригиналу, некоторые внесенные им изменения помогают лучше понять, что привлекало его в романе, какими критериями руководствовался он при переводе.

«Мы должны удивиться писателю, который, наполнив книгу свою разнообразными характерами, никогда не отступает от натуры, трогает нас, когда хочет, умеет говорить о добродетели языком, ее достойным, и смешит нас, не оскорбляя робкой стыдливости» (т. 1, с. 4). Мы выделили то, что было добавлено самим Жуковским. Словами «говорить о добродетели» он заменяет фразу «nous donner des leçons de vertu» (t. 1. p. 4) (давать уроки добродетели); в результате смягчается дидактический тон, не соответствующий новым тенденциям прозы. Акцент переносится на художественный строй произведения, язык, стиль («языком, ее достойным»), что особенно остро должно было ощущаться в период интенсивных стилистических исканий в русской литературе, в период поиска языковых форм, годных для воплощения нового, нравственно-психологического содержания.

В связи с этим находится еще одно отмеченное Жуковским достоинство автора оригинала: он «никогда не отступает от натуры». Это замечание Жуковского симптоматично. Традиция XVIII века отводила роману как произведению с вымышленной фабулой («басней») место ниже эпопеи и трагедии, как основанных на «истинных» происшествиях[26]; романный вымысел рассматривался как неравноценный «эрзац» исторических событий. Сентименталистская эстетика шла к осознанию полноправности творческой фантазии. «Истина» заменялась художественной правдой; проза получала эстетические «права гражданства». Слова Жуковского, относящиеся к заведомо выдуманной истории, говорят о коренном пересмотре старых эстетических воззрений. Они показывают, что в «Дон Кишоте» Жуковский нашел соответствие собственным авторским представлениям, формировавшимся в большой мере под влиянием Карамзина. Именно прогрессивная, гуманистическая концепция привлекала Жуковского в «Дон Кишоте» Сервантеса—Флориана.

Вслед за Флорианом подчеркивает он и широкий эмоциональный диапазон романа: «трогает нас, когда хочет», и «смешит нас, не оскорбляя робкой стыдливости». Дидактико-сатирическая установка двух предшествующих переводов ограничивала сферу их эмоционального воздействия: они были подчинены единому тону грубой насмешки и обращались только к рассудку читателя. Флориан искал иных путей, адресуя свой перевод новому, качественно выросшему читателю, способному не только рассуждать, но и чувствовать, и это импонировало Жуковскому.

Существенным для него явилось и стремление Флориана согласовать комизм с «приятностью», «смешить, не оскорбляя робкой стыдливости». После грубого, зачастую физиологического комизма прежних

[26] См., напр.: История русского романа. В 2-х т. М.—Л., 1962, т. 1, с. 78.

переводов Жуковский нашел в своем оригинале комизм более высокого уровня, что само по себе придавало флориановскому «Дон Кихоту» большое историко-литературное значение.

Уже эти предварительные наблюдения показывают, что предпринятый Жуковским перевод был актом сознательного и заинтересованного сотворчества. Книга Флориана-Сервантеса предоставляла ему широкое поле деятельности, во многом соответствовала его литературным вкусам и при этом способствовала их дальнейшему формированию. Преодолев узкодидактическое понимание «Дон Кихота», Жуковский освободился от ряда издержек, характерных для его предшественников.

Стержнем всех осуществленных в переводе Жуковского изменений была та «идея личности», которая формировалась в литературе на рубеже XVIII — XIX веков. Она отразилась в новых принципах изображения человека, в изменении роли автора и понимании комического, в речевой структуре произведения, что в целом вело к преобразованию его жанровой природы.

Новая «идея личности», несомненно, в первую очередь сказалась на трактовке центральных образов романа, заявленной уже в предисловии. Их гуманистически понимаемая сложность в переводе Жуковского особенно наглядно вырисовывается на фоне однозначно сатирического принципа изображения у его предшественников.

Жуковский вовсе не лишает образ Дон Кишота комической окраски, но комизм претерпевает изменения. Вместо негативного звучания он получает позитивное, наделяется в произведении рядом конструктивных функций. Дон Кишот и Санко Панса смешны, но этим они не дискредитируют себя в глазах читателя, а радуют его. Комизм углубляет психологическую характеристику персонажей, расширяет эстетический диапазон изображения.

Проявления комического в переводе Жуковского разнообразны и во многом новы. На задний план отходит и почти исчезает один из основных принципов комизма, характерных для XVIII века, — физиологический, основанный на традиционном отождествлении смешного и низкого. Отголоском его можно считать портрет служанки Мариторны (т. 1, с. 245).

Жуковский проявляет осторожность и в отборе языковых средств. Характерно, например, решение эпизода с бискайским дворянином (т. 1, с. 165), где источником комизма должен служить нелепый акцент; Жуковский не идет на коверканье языка; прием, активно использовавшийся Фонвизиным и Крыловым, неприемлем для писателя-карамзиниста, сознательно работающего над созданием гибкого и яркого языка литературы.

Жуковский не только изживает грубость, характерную для его предшественников, но часто превосходит в этом и Флориана. Например, у Флориана Дон Кишот при первом выезде принимает за знатных дам «deux jeunes filles de celles qui ne sont pas severes» (t. 1, p. 33) (двух девиц из тех, что не слишком строги). Жуковский убирает снижающий комментарий, и у него перед рыцарем предстают просто «две молодые девушки» (т. 1, с. 81). Наблюдения показывают, что отбор образных средств определялся для Жуковского четкими гуманистическими принципами, исключающими грубость, огульное осмеяние.

Через несколько лет после окончания перевода Жуковский в статье «О сатире» назвал «Дон Кихота» Сервантеса сатирическим романом, причисляя его к произведениям, которые «имеют предметом, как и сатира, осмеяние пороков и глупостей»[27]. Считая предметом сатирического изображения главным образом «одни забавные глупости, одни поро-

---

[27] Жуковский В. А. Соч.: В 3-х т. М., 1980, т. 3, с. 396.

ки смешные»[28], Жуковский, очевидно, и сатиру «Дон Кихота» понимал именно в таком ключе.

Беззлобный, мягкий характер смеха, присущий самому Жуковскому, отмечали многие современники. О его «добродушном и ребяческом смехе» вспоминал Вяземский[29]. В «Записках» Вигеля молодой Жуковский предстает «детски, или, лучше сказать, школьнически шутливым»[30], часто увлекавшимся «душевным, полным, чистым веселием»[31]. А. О. Смирнова характеризовала манеру Жуковского шутить как «невинную, самую детскую»[32]. «Хороший, ребяческий смех» Жуковского запомнился и дочери его приятеля — А. Д. Блудовой[33].

В конспекте Жуковского по теории словесности, относящемся к середине первого десятилетия XIX века, тоже акцентируется именно гармонизирующее действие смеха: «Смех есть лекарство от меланхолии. <...>. Веселость может быть наименована лекарством»[34].

В то же время Жуковский учитывал и другое свойство смеха, скрытую в нем опасность. Он пишет о «некотором коварстве», «некоторой колкости», «всегда соединенных с насмешкою, с умением открывать в людях смешное»[35]. Смех может нести в себе не только радость, но и разрушение. Против такого использования смеха предостерегает Жуковский в конспекте: «... Странности могут быть соединены с самыми добродетелями: опасно то, чтобы находя в добродетели странность, не почли самой добродетели странностию. Все может быть осмеяно...[36].

Такое диалектичное понимание комического было, несомненно, прогрессивным явлением для того времени. Оно отразилось и в переводе «Дон Кихота». Комизм, основанный на интересе, уважении к человеческой личности, сближал Жуковского с великим гуманистом Сервантесом, делал его позицию в работе над переводом романа конструктивной, тесно переплетаясь с многими жанровыми новациями.

Комическое начало очень сильно в переводе Жуковского. Часто оно выступает как стихия смеха, захлестывающая все вокруг (например, т. 2, с. 139; т. 5, с. 135, 153 и др.). При этом порой мотив смеха усиливается по сравнению с флориановским подлинником.

Центральные персонажи романа органично входят в общую атмосферу гармонического веселья, при этом они не только выступают основными объектами комического, но и сами — это касается преимущественно Санки — является частью этой стихии.

Главное, что характеризует комическое начало в «Дон Кишоте», — это его тесная связь с психологизмом. Фигура Дон Кихота у Сервантеса с начала и до конца романа не теряет комического освещения. Но суть этого освещения постепенно меняется. Особый, явно пародийный тон первых глав романа давно отмечен исследователями[37]. Для самого автора здесь еще не прояснилась вся сложность его героя, который пока выступает лишь в пародийно-сатирическом качестве. Первые русские переводы «Дон Кихота» сохраняли этот тон на всем протяжении романа. Но у Сервангеса в дальнейшем положение существенно меняется: странное и нелепое безумие Дон Кихота уже в первом томе обретает

---

[28] Там же, с. 397.
[29] См.: Русский Архив, 1866, № 6, с. 873.
[30] Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1928, т. 1, с. 342.
[31] Там же, с. 343.
[32] Русский Архив, 1871, № 11, с. 1873.
[33] См.: Русский Архив, 1872, № 7—8, с. 1240.
[34] РО ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46, л. 37.
[35] Там же, л. 58.
[36] Там же, л. 58.
[37] См., напр.: Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961, с. 241; Григорьев В. П. Жанрово-стилистические особенности раннего психологического романа (Сервантес. «Дон Кихот»).— В сб.: Стилистические проблемы французской литературы. Л., 1975, с. 127.

высокие черты. Вторая часть романа отличается от первой в целом еще более сочувственным отношением автора к своему герою. Изменение авторской позиции сопровождается встречным процессом — углублением психологии героя. В значительной степени эта особенность романа передана у Флориана и еще более — у Жуковского.

В начале герой предстает в откровенно комическом и даже несколько сниженном облике. Ему приходит в голову «странная, сумасбродная мысль» (т. 1, с. 70) стать странствующим рыцарем. И хотя ее мотивировкой сразу же выступает стремление «наказывать преступников, устрашать несправедливых» (т. 1, с. 70), Дон Кишот показан здесь увлеченным прежде всего внешней, экзотической стороной рыцарства, приключениями ради приключений. Оценка его однозначна. Но уже здесь следует отметить отличие от ранних переводов.

В переводе Тейльса, отчасти из-за неразвитости прозаического языка, отчасти из-за однопланового понимания смеха как осуждения, разоблачения, а также из-за однозначно-негативной оценки Дон Кихота, его комическая странность неизменно получает сниженную, грубую окраску: «такая харя, толь странно вооруженная» (т. 1, с. 17), «такая вооруженная тварь» (т. 1, с. 36). Жуковский же, исключив грубость из оценки героя, уже в первой части романа строит его комическую характеристику на речевом своеобразии, что было совершенно невозможно в литературе XVIII века. (Следует помнить, что речевой стиль — наиболее «субъективная» область в переводе художественного произведения, а потому он ярче всего высвечивает индивидуальность переводчика).

В переводе Тейльса дифференциация речи связана с социальным положением персонажей. По своей речи они делятся на две основные группы, к одной из которых принадлежат Дон Кишот, Карденио, Доротея, к другой — Санхо, служанки, колодники. Существенных различий внутри групп нет. Главное же отличие их друг от друга состоит в преимущественной ориентации первой на книжную речь, второй — на просторечие. Но, как и речь автора, речь всех персонажей неоднородна и пестрит элементами разных стилей.

В переводе Осипова дифференциация речи даже по социальному признаку выражена еще слабее. Язык персонажей и автора приближен к книжному стилю, так что даже речь Дон Кишота и Санхо не имеет принципиальных различий: «Друг мой Санхо! видишь ли ты сию толпу огромных исполинов? Я думаю с ними сразиться и лишить их жизни. ...Весьма полезно для света очищать землю от пагубных сих чудовищ. — ...Государь мой! ...остерегитесь; сие никак не исполины, но ветряные мельницы; почитаемое же вами руками есть ничто иное как их крылья, которые действуемы будучи ветром обращают жернова» (т. 1, с. 34).

В «Дон Кишоте» Жуковского положение принципиально меняется. Речевая дифференциация становится конкретнее. Комизм первой части романа строится на контрасте фантазий Дон Кишота, порожденных рыцарскими романами, и его истинного облика. Контраст этот реализуется главным образом через взаимодействие речевых стилей. «Век счастливый! — продолжал он (Дон Кишот — *Н. Р.*), — блаженное потомство! вы будете восхищаться, читая повесть о подвигах, достойных сиять на бронзе, в пример грядущим поколениям!... Так, декламируя пышным языком романов, тащился он медленно по дороге на тощем Рыжаке» (т. 1, с. 79—80). «Пышный язык романов» становится речевым символом Дон Кишота. Речь автора-повествователя в основном стилистически нейтральна. Тем отчетливее высвечиваются в ней отголоски речи Дон Кишота: «Наш дворянин, снабдив себя необходимым, не хотел откладывать исполнения великого своего предприятия. Всякую минуту без действия почитал он похищением у славы и го-

рел желанием вступить в свое поприще» (т. 1, с. 76) (Выделено нами. — *Н. Р.*). Это придает речи автора ироническое звучание.

Еще заметнее такие вкрапления в речи других персонажей. Встречаясь с Дон Кишотом, они усваивают его стиль, но с пародийной установкой. Так, насмешливый трактирщик, поняв, с кем имеет дело, и желая позабавиться, подстраивается под язык Дон Кишота, изображая бывшего странствующего рыцаря, удалившегося на покой. Пародирует Дон Кишота и один из толедских купцов, которых рыцарь почел за принцев (т. 1, с. 114).

Возникнув как средство создания комического эффекта, этот прием становится у Жуковского одновременно и средством углубления индивидуализации персонажей, что ведет к их обособлению от автора.

Характерной чертой прозы XVIII века является речевая недифференцированность автора и персонажей; прямая речь всех героев «включена в общий поевствовательный поток»[33]. «Рассказчик, даже предоставляя слово персонажам, как бы сообщает читателю содержание их высказываний...»[39].

Развитие прозы, обусловленное углублением понимания мира и человека, неизбежно идет по пути все большей индивидуализации речи, обособления языковых сфер автора и персонажей. Этот процесс закономерно охватывает две стороны. Во-первых, это усложнение речевых сфер, включение в них «чужих голосов» — «диалогизация» повествования, по терминологии М. М. Бахтина. Во-вторых, это развитие диалога как особого элемента в художественной структуре произведения. «Вся история русской прозы XVIII в. — это история структурно-функционального выделения диалога, его обособления от авторского повествования»[40].

Обе эти тенденции имеют место в переводе Жуковского. На первой мы кратко остановились выше. Процесс же выделения диалога представлен в переводе еще ярче. Для Жуковского характерно стремление повысить удельный вес диалога в романе. Это проявляется не только в том, что монолог порой разбивается репликами других персонажей, становясь диалогом (например, т. 1, с. 90, 197), но и в активизации самого диалога. Порой Жуковский опускает в нем слова автора (усиливая тенденцию, в общем характерную и для Флориана), а часто и сокращает сами реплики, что делает разговор динамичнее, живее: «В сию минуту пришел молодой пастух из деревни. — Знаете ли новость? — сказал он, входя в хижину. — Какую? — Бедный Хризостом приказал долго жить!» (т. 1, с. 197) (выделено нами. — *Н. Р.*). У Флориана вместо выделенной реплики: «Comment veux-tu que nous la sachions? lui repondit r'un d'entre eux) (t. 1, p. 132) (Как бы ты хотел, чтобы мы ее знали? — ответил ему один из них). Диалог превращается в непосредственное изъявление мыслей и чувств персонажей, освобождается от подчиненности авторскому повествованию.

Разрабатывая стиль реплики, индивидуализируя речь персонажей, Жуковский уделяет внимание и словам автора в диалоге, разнообразит их. Его достижения особенно заметны на фоне его предшественников. Он дополняет ассортимент ремарок такими, как «перехватил», «воскликнул», «подхватил», «твердил», «загремел», «завизжал» и др., при этом часто отступает от оригинала, обогащает его; так, например, двумя последними из перечисленных слов он переводит одну флориановскую ремарку: «s'ecria» (воскликнул).

---

[38] Днепров В. Черты романа XX века. М.—Л., 1965, с. 498.
[39] Там же. с. 498.
[40] Одинцов В. О языке художественной прозы: Повествование и диалог. М., 1973, с. 64.

Все это вело к тому, что диалог утрачивал свой «иллюстративно-повествовательный характер»[41], выходил из «субъектной сферы» автора[42].

Большое значение диалога как относительно самостоятельной и важной сферы художественного произведения осознавалось уже современниками Жуковского. Так, в «Московском Меркурии» отмечалось: «Заметим, что слог разговора есть у нас пробный оселок авторов и камень преткновения большей части переводчиков»[43]. Примечательно, что в рецензии «Вестника Европы» на появление нового перевода «Дон Кихота» в качестве примера того, «к какому классу переводчиков надлежит причислять Г-на Жуковского»[44], приводится «разговор между Дон Кихотом и Ламанхским дворянином»[45]. Помимо заключенных в нем суждений, в этом отрывке важен именно «слог», мастерство Жуковского в передаче разговора.

Важным стимулом развития диалога в «Дон Кишоте» является комизм. В романе есть целый ряд диалогов ярко комического характера, и именно в них с наибольшей силой проявляется оригинальность и новаторство Жуковского. У его предшественников, в силу неразвитости диалога, источник комизма располагался только в авторской сфере. Жуковский вслед за Флорианом, а подчас заходя и дальше его, разрабатывает и разнообразит речевую структуру диалога, строя его главным образом на игре слов, вплоть до каламбуров, и на контрасте стилей, характерных для того или иного персонажа (в первой части — в основном Дон Кишота и Санки).

Вот характерный пример — разговор рыцаря с оруженосцем после победы над бискайским дворянином: «Послушайте! — сказал оруженосец, — не худо (у Флориана: «il seroit prudent» — было бы благоразумно), если мы спрячемся в церковь. Тот, с которым вы подрались, больно изувечен («bien malade» — очень болен, плох). Узнает об этом святая Германдад — беда! засадят нас в тюрьму («Si la sainte Hermandad en a connoissance, elle commencera par nous conduire en prison») — Если святая Германдад об этом узнает, она начнет с того, что отведет нас в тюрьму), и, бог знает, выпустят ли когда-нибудь! — Что ты говоришь! — отвечал Дон Кишот — когда странствующих рыцарей в тюрьму сажают? разве грех послать неприятеля своего в тартар! («... où as-tu jamais lu qu'un chevalier errant ait été mis en justice pour avoir envoyé ses ennemis dans la tartare?» — Где ты читал, чтобы когда-нибудь странствующий рыцарь был привлечен к ответу за то, что послал своих врагов в тартар?) — Не знаю, что такое тартар, но знаю, что святая Германдад посылает в тюрьму всех драчунов без разбору! («y envoie ceux qui se battent en duel» — посылает туда тех, кто дерется на поединках — т. 1, с. 178; t. 1, p. 114—115; выделено нами. — *Н. Р.*).

Прежде всего, Жуковский здесь сокращает реплики; в результате четче обнаруживается каламбурная основа диалога («послать в тартар» — «послать в тюрьму»). У Флориана речь обоих собеседников нейтральна по стилю. Жуковский придает ей стилистическое своеобразие. Здесь речь рыцаря не получает ярких стилевых черт, а контрастное звучание реплик возникает за счет яркого разговорного колорита речи

---

[41] Там же, с. 66.

[42] В. Одинцов считает, что «в первой четверти XIX в. диалогическое развитие по-прежнему протекало в одной плоскости, в одной субъектной сфере». (Там же, с. 66). Тем большее значение получает новаторство Жуковского.

[43] Московский Меркурий, 1803, февр., с. 156, примечание.

[44] Вестник Европы, 1806, № 24, с. 287.

[45] «Дон Кишот» в переводе В. Жуковского, т. 4, с. 14.

Санки Пансы, создаваемого лексическими и синтаксическими средствами.

В целом Жуковский использует стилистические средства экономно, но очень эффективно, умея легкими чертами добиться яркого результата.

Таким образом, комическая установка определяет разработку диалога, который, в свою очередь, служит незаменимым средством для решения психологических задач. Тем самым делается шаг к преодолению ограниченности предшествующей и современной Жуковскому сатирической прозы, лишенной психологизма.

Развитие диалога служило одним из главных показателей важного процесса, характерного для прозы конца XVIII — начала XIX веков, — драматизации повествования [46]. Персонажи приобретают все большую объективность, самостоятельность; они как бы сами, непосредственно вступают во взаимодействие; их поступки и слова становятся внутренне мотивированными.

Диалог играет в этом процессе важную роль. Вот, например, сцена, в которой испуганная служанка Дон Кишота кричит, что ее хозяин умирает. Бакалавр Самсон Караско реагирует на это следующим образом: «Que dites-vous donc, madame la gouvernante? reprit le bachelier effrayé: comment! votre maitre se meur?» (t. 4, p. 49). (Что вы говорите, госпожа гувернантка? — ответил испуганный бакалавр. — Как! Ваш хозяин умирает?). У Жуковского он отвечает короткой репликой: «Что сделалось! умирает?» (т. 4, с. 61), что гораздо естественнее для такой ситуации.

Драматизации повествования, которая является проявлением углубляющегося психологизма, служат также употребление глаголов настоящего времени (в эпизодах, изображающих наиболее активные действия Дон Кишота), нагнетание глаголов и другие языковые средства.

Некоторые комические сцены в романе поднимаются до подлинного психологизма. Для манеры Жуковского в «Дон Кишоте» характерен следующий эпизод: Дон Кишот при свете утра увидел, что источник страшного шума, поразившего его ночью, всего лишь сукновальни. «Дон Кишот, при сем виде, остолбенел от удивления, выронил узду из рук, повесил голову. Он посмотрел на Санку, который поглядывал на него раздув щеки, готовый лопнуть от смеху. Герой не мог не улыбнуться, несмотря на сильную свою горесть, и Санко, видя, что господин его засмеялся первый, подпер бока кулаками и начал хохотать без милости, что рассердило печального (добавлено Жуковским. — *Н. Р.*). Дон Кишота; но он вышел из себя, когда оруженосец сказал ему с важным видом: мой друг, я создан небом в несчастном железном веке для возвращения златого; мне предоставлены гибельные подвиги, дела беспримерные... Эта насмешка взбесила Дон Кишота» (т. 2, с. 51).

Здесь мы видим и динамичную смену глаголов, и включение чужой речи в реплику персонажа (Санко передразнивает своего господина), и умеренное употребление стилистических средств для обозначения того или иного персонажа (для Санки используются выражения разговорного плана — «лопнуть со смеху», «хохотать без милости»; Дон Кишот дан в более высоком тоне, с использованием эмоционально окрашенной лексики: «сильная горесть», «печальный». Сцена строится на контрасте двух психологических состояний — печали рыцаря, разочарованного тем, что предвкушаемый подвиг не состоится, и веселья Санки, обрадованного благополучным исходом ночных страхов. Важно то, что эти душевные

---

[46] См., напр.: Днепров В. Черты романа XX века. М.—Л., 1965, с. 498 и далее.

состояния не остаются замкнутыми, механистично обособленными: они взаимодействуют, что и обусловливает их развитие.

Характер комизма все более усложняется к концу романа: «Санко, веселый и печальный, ехал шагом...» (т. 6, с. 111) (выделено нами. — *Н. Р.*). Ср. у Флориана: «Sancho, moitié triste, moitié joueux, cheminoit au petit pas» (t. 6, p. 96) (Санхо, наполовину печальный наполовину веселый, ехал медленным шагом. Жуковский убирает четкое, даже количественное противопоставление веселья и печали и сводит их вплотную.

Особенно заметна эта тенденция в описании последних дней Дон Кишота: «Один Санко заставлял его иногда улыбаться своими смешными рассуждениями; но улыбки его всегда были смешаны с горестью, а лицо всегда было мрачно и уныло» (т. 6, с. 212) (выделено нами.— *Н. Р.*). Ср. у Флориана: «Le seul Sancho, lorsqu'il venoit le voir, lui causoit encore un léger sourire; mais c'étoit son unique reponse aux plaisanteries de son écuiyer» (t. 6, p. 192). (Только Санхо, когда приходил его навестить, вызывал еще у него легкую улыбку; но это был его единственный ответ на шутки его оруженосца). Жуковский существенно дополняет психологическую картину, внося в нее момент диалектического соединения эмоциональных полюсов. Благодаря усложнению внутреннего мира героя становится возможным принципиально новое качество смеха — его органическое переплетение с печалью. Здесь заложена причина того, почему у Жуковского исключается необходимость (и даже возможность) вмешательства аллегорических, сверхъестественных сил в «прозрение» Дон Кигиота (как это было у Осипова, где больному Дон Кишоту во сне являлась Минерва). Идеальное и смешное не разделяются более непреодолимой гранью.

Важно то, что у Флориана и у Жуковского характер взаимодействия этих начал различен. Если Флориан осуществляет их связь за счет внесения оттенка комического в самые серьезные моменты, то у Жуковского, напротив, источник этой связи — сама сложная природа смеха, включающего в себя и зерно трагизма. Смерть Дон Кишота рисуется у Жуковского без тени иронии, но этот серьезный и печальный тон не звучит диссонансом в романе, ибо подготовлен всем его содержанием.

Показательны в этой связи изменения, произведенные Жуковским при переводе эпитафии Дон Кишота.

Passant, ici repose un héros fier et doux,
Dont les nobles vertus égaloient le courage;
Hélas! s'il n'eût été le plus charmant des fous,
On eût trouvé dans lui des humains le plus sage.

<Прохожий, здесь покоится герой, гордый и нежный,
Благородные добродетели которого равнялись его мужеству:
Увы! если б он не был очаровательнейшим из безумцев,
Его нашли бы мудрейшим из людей.>

Перевод Жуковского:

Здесь тот покоится, кто целый век скитался.
Был добрый человек, и свято чтил закон!
Когда б забавнейшим безумцем не был он,
Тогда б из мудрецов мудрейшим почитался!

(Выделено нами. — *Н. Р.*)

Жуковский исключил из стихотворения иронический мотив геройства Дон Кишота и перенес акцент на его высокие, положительные черты. Это особенно заметно во втором, полностью преображенном Жуковским стихе.

Таким образом, в переводе Жуковского комический характер героя не только не исключает его идеальных функций, но даже предполагает их, несет их в себе.

Это приближает перевод Жуковского к испанскому первоисточнику. В понимании самого Сервантеса Дон Кихот был и смешон, и велик, ибо он отражал не только гуманистические идеалы Возрождения, но и кризис этих идеалов, сознание их неосуществимости из-за несоответствия новой действительности. Жуковский впервые приоткрыл для русских читателей сложность образа Дон Кихота, высветив его гуманистическую сущность. Идеалы Возрождения нашли отзыв в просветительском гуманизме молодого Жуковского.

«Г. Жуковский оказал приятное одолжение любителям отечественной словесности, предложив им такую книгу, которая переведена и беспрестанно переводится на все языки и которую уже более двухсот лет люди всякого звания читают с великим удовольствием,— писал «Вестник Европы», сообщая о выходе нового перевода [47]. Автор рецензии дает характеристику романа в новом духе, подсказанном переводом Жуковского: «Может быть, никто (кроме Сервантеса — *Н. Р.*) не умел так хорошо смеяться над предрассудками, свято храня чистоту нравственности; <...> все, что герой говорит не о рыцарстве, кажется внушено самою мудростию и дышит любовию к добродетели» (выделено нами. — *Н. Р.*). Сложность, неоднозначность центрального образа романа, новый характер комизма, исключающий грубую и злую насмешку, — такое понимание «Дон Кихота» было показано Жуковским.

После выхода перевода Жуковского появилось второе издание «Дон-Кишота» Осипова (1812 г.) с некоторыми примечательными исправлениями. Прежде всего, вместо многословного и громоздкого, в духе XVIII века, «Неслыханного чудодея...», задававшего всему переводу тон беспощадной насмешки, заглавие нового издания звучало так же, как у Жуковского, В том же духе изменилось название I главы: «Дон Кишот, руководствуем будучи глупостию и воспалясь безрассудною любовию к Дульцинее, выезжает из дому своего в звании странствующего рыцаря», дававшее резко негативную оценку действиям героя (выделенные нами слова были во втором издании убраны). Сглажены были кое-где и другие выпады против Дон Кишота, а также моменты наиболее грубого смеха. При переиздании не было напечатано «Предуведомление от трудившегося в переводе», где декларировалась узкодидактическая задача книги. В целом были приложены определенные усилия, чтобы освободить перевод от грубости и тенденциозности, ставших особенно заметными на фоне «Дон Кишота» Жуковского.

По утверждению М. П. Алексеева, «до конца 30-х годов произведение Сервантеса было известно русским читателям исключительно по этому изданию» (имеется в виду перевод Жуковского) [48].

Но времена менялись. «Дон Кихот переставал быть Дон Кишотом» [49]. Появившийся в 1831 году новый перевод, сделанный С. Шаплетом с флориановской переделки романа, был встречен резко отрицательно. Превзойти Жуковского ему не удалось. Но главной причиной неудачи Шаплета было то, что возможности французского посредничества были уже исчерпаны.

В 1838 году вышел первый перевод романа с испанского оригинала, сделанный К. Масальским. Его появление позволило русскому читателю непосредственно соприкоснуться с произведением Сервантеса и «открыло собой новый период в толковании и понимании великого романа,

---

[47] Вестник Европы, 1806, № 24, с. 286.

[48] Алексеев М. П. Указ. соч., с. 78.

[49] Бэлза С. И. Дон Кихот в русской поэзии. — В сб.: Сервантес и всемирная литература. М., 1969, с. 230.

прежде всего Белинским»[50]. «... Он явно имел сатирическую цель. — писал Белинский о Сервантесе. — ... но творческий, художественный элемент его духа был так силен, что победил рассудочное направление, и Сервантес, стремясь к нравоисправительной цели, достиг совсем другой цели — именно художественной, а через нее и нравоисправительной. Его Дон Кихот есть не карикатура, а характер, полный истины и чуждый всякого преувеличения, не отвлеченный, но живой и действительный»[51].

Жуковский первым сделал шаг к такому прочтению романа. Во многом проницательно угадав сервантесовскую глубину через версию Флориана, он превратил русского «Дон Кихота» в произведение «именно художественное», не ограниченное примитивным дидактизмом, а тем самым и обогатил его нравственное и эстетическое воздействие на читателя.

---

[50] Умикян А. Д. Ранние русские переводы Сервантеса. — В сб.: Сервантес. Статьи и материалы. Л., 1948, с. 217.

[51] Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1979, т. 4, с. 363.

О. Б. ЛЕБЕДЕВА

ПРОБЛЕМА ДРАМЫ В ЭСТЕТИКЕ В. А. ЖУКОВСКОГО

1805—1811 годы в творческой эволюции В. А. Жуковского являются, пожалуй, самыми эстетически насыщенными. В эти годы поэт занимается самообразованием. Одним из основных предметов его занятий становится теория литературы. Поставив себе целью овладение известной суммой умственных достижений человечества, Жуковский составляет «Роспись во всяком роде лучших книг, из которых большей части должно сделать экстракты» (1805), в которой основное место отведено изящной словесности и эстетике (разделы VII — XI «Эстетика, грамматика, риторика, пиитика, критика») [1].

Целью этих занятий была выработка собственной эстетической платформы, а результатом их явились программные редакторские статьи «Вестника Европы» (1808—1810). Эти статьи до сих пор — важнейший, если не единственный источник наших представлений о теоретических взглядах поэта на литературу в первый период его творчества.

Но эстетические штудии поэта имели еще один результат: «Конспект по истории литературы и критики» (1805—1810) [2], который явился своеобразным дневником занятий Жуковского, фиксирующим процесс его чтения. Эта рукопись представляет собой выписки из эстетических трактатов XVIII века (преимущественно французских: «Лицей» Лагарпа, «Принципы литературы» Батте, «Письмо к д'Аламберу о театре» Руссо и т. д.), сопровождаемые собственными примечаниями поэта. В рукописи эти примечания помечены значком *NB*[3].

«Конспект» состоит из пяти больших разделов: «Эпическая поэма», «Лирическая поэзия», «Сатира», «Критические замечания на стихотворцев» и раздел без начала и названия, посвященный теории драмы. Вместе с книгами из библиотеки Жуковского [4] «Конспект», благодаря

---

[1] См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916, вып. 2, с. 244—247.

[2] ГПБ, ф. 286. оп. 2, ед. хр. 46. Бумага с водяным знаком 1804 и 1810 гг. Описание см.: Краткий отчет РО ГПБ за 1914—1938 гг. Л., 1940, с. 106. В настоящее время он подготовлен к печати сотрудниками кафедры русской и зарубежной литературы Томского университета.

[3] Принадлежность частей текста, отмеченных нотабене, Жуковскому удалось установить из сравнения текста «Конспекта» с соответствующими эстетическими трактатами.

[4] В НБ ТГУ в составе библиотеки Жуковского сохранились некоторые из использованных поэтом сочинений: трактаты Лагарпа, Баттё, Мармонтеля, Энгеля, Гарве, Блера и др. См.: Описание библиотеки В. А. Жуковского./ Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981. Пометы в них имеют самое непосредственное отношение к «Конспекту». Весь этот материал будет опубликован во второй части «Библиотеки В. А. Жуковского в Томске», находящейся в печати.

наличию собственных, иногда развернутых суждений поэта, дает дополнительный и притом очень существенный материал для уяснения эстетической позиции поэта в 1810-е годы. В свете же интересующей нас проблемы — это важнейший источник суждения о взглядах Жуковского на драматический род.

Проблемы теории драмы поднимаются в основном в специальном разделе «Конспекта», кроме того Жуковский касается их в ряде примечаний к разделу «Эпическая поэзия». Значительный объем всех примечаний Жуковского к теории драмы (10 листов с оборотами), явился решающей причиной для привлечения «Конспекта» к исследованию, поскольку печатное критико-теоретическое наследие поэта, раскрывающее его взгляды на драму и театр, не очень обширно [5].

Раздел «Конспекта», посвященный теории драмы, создавался автором на основе чтения и конспектирования «Лицея» Лагарпа и «Письма к д'Аламберу о театре» Руссо. К каждому из них он сделал по 4 примечания. Кроме того, в этом же разделе имеется одно развернутое примечание к не законспектированному им трактату Х. Гарве «О характерах сумасшедших в трагедиях Шекспира» [6] и восемь примечаний к трагедии Арно «Смерть Колиньи». Всего в разделе «Драма» 17 примечаний. Кроме них — еще 6 примечаний в разделе «Эпическая поэма» касаются разных вопросов драматургической теории. Из них 4 объединены под заголовком «Замечания во время чтения» и 2 находятся в конспекте «Рассуждения о эпической поэме» Ш. Батте.

Таким образом, 23 собственных примечания Жуковского к конспектам полностью посвящены теории драмы. Поскольку они не объединены четкой системой, попытаемся в самом общем виде сформулировать их содержание.

1. О воспитательной цели и действии комедии.
2. О пружинах трагического действия.
3. О драматических характерах.
4. Сравнение трагедии и эпопеи.
5. О комических характерах и комической фабуле.
6. Анализ шекспировского «Макбета».
7. Психология восприятия трагедии.
8. О ролях наперсников.
9. Что предпочтительнее для трагедии — возвышенность или страсть.
10. О характерах сумасшедших в трагедии.
11. В каких случаях допустимо убийство на сцене.
12. Универсальность восприятия трагического действия.
13. О сопереживании зрителя.
14. О сценической благопристойности.
15. О развязке трагедии.
16. Зрелище театральное, спектакль.
17. О родах трагедии.
18. О пантомиме и игре актера.
19. Об актах драмы.
20. Театр как развлечение. Нравственная польза театра.
21. О нравственно-эстетическом воздействии театра.

---

[5] Из опубликованных статей Жуковского эта проблема затрагивается в основном в цикле «Московские записки», кратко в статьях «Радомист и Зенобия», «Электра и Орест»; сюда же можно отнести и перевод из Юма «О трагедии». О месте и значении этих статей в развитии русской театральной критики см.: Очерки истории русской театральной критики. Л., 1975, с. 60—65 (автор раздела «Жуковский»—Г. А. Лапкина).

[6] В библиотеке поэта находится сочинение Х. Гарве. содержащее этот трактат: Garve H. Versuche ueber verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben. Th. 2. Breslau, 1802, s. 431.

22. О развлекательном назначении зрелища и его воспитательном значении.

23. О причинах приятности сценических впечатлений [7].

Уже один этот перечень дает основание для некоторых заключений. В частности, очевидно, что в основном внимание автора привлекает трагедия, хотя определенный интерес проявляется и к комедии [8].

Ясно также, что Жуковский так или иначе затрагивает коренные вопросы драматургической теории: характер, действия, сценичность драмы, воспитательная функция театра. Но для нас важно в первую очередь выяснить, с каких позиций решает их поэт. Ведь конспектируемый им труд — «Лицей» Лагарпа — традиционно и справедливо считается памятником литературной теории французского классицизма, а в «Письме к д'Аламберу» Руссо исследуется не драма как литературный род, но театр как общественное явление.

«Конспект» создавался в 1805—1811 годах. К концу этого периода Жуковский стал уже признанным вождем зарождающегося русского романтизма [9]. В какой степени соответствия литературной практике находится теория поэта? Ответ на этот вопрос прояснит не только один из источников интереса Жуковского к драме, но и стимулы его собственных опытов в драматическом роде.

Предварительное направление ответа на этот вопрос дает уже приведенный выше перечень примечаний. Ни в одном из них Жуковский не поднимает традиционных для «пиитик» классицизма проблем «правдоподобия», трех единств, нигде не пытается вывести драматические законы из законов «здравого смысла», несмотря на то, что объектом его изучения является классицистическая теория драмы. Очевидно, в данном случае изучение ее было необходимым условием эстетического отталкивания, поскольку к началу XIX века лишь классицистическая литературная теория обладала достаточной цельностью и завершенностью.

Своеобразие взглядов Жуковского на драматический род определяется и тем, какой именно трактат избран им для конспектирования. Хотя о драме писали все теоретики, изученные Жуковским (Буало, Батте, Мармонтель, Эшенбург, Энгель), но объектом его внимания стал в первую очередь «Лицей» Лагарпа [10]. И это вполне понятно: в области теории драмы Лагарп не был ортодоксальным классицистом, поскольку явился теоретиком и апологетом театра Вольтера, который, в свою очередь, существенно реформировал каноническую трагедию классицизма [11]. Представляется, что Лагарп привлек внимание Жуковского не только тем, что в его «Лицее» элементы теории совместились с эмпири-

---

[7] Нумерация дается по порядку расположения примечаний в рукописи, без учета других замечаний Жуковского. Формулировка их содержания принадлежат нам.

[8] О комедийной эстетике Жуковского и его переводе из Мольера см. нашу статью: Неопубликованный перевод Жуковского из комедии Мольера «Bourgeois-gentilhomme». — В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1980, вып. 7, с. 171—176.

[9] «Деятельность Жуковского в качестве романтика начинается приблизительно с 1808 года, когда он напечатал свою первую романтическую балладу «Людмила» и возглавил журнал «Вестник Европы» (до 1810 года), в котором пытался сформулировать свои эстетические принципы» (Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX веков. М., 1972, с. 82).

[10] Характер конспекта «Лицея» в разделе «Драма» свидетельствует об определенной степени согласия автора с положениями Лагарпа, поскольку к довольно обширному по объему конспекту — 12 листов с оборотами — поэт делает всего 4 примечания. Примером полемического конспекта можно считать главу «Баттё» в разделе «Эпическая поэзия», где такой же по объему конспект сопровождается 14 полемическими примечаниями, а также конспект «Письма к д' Аламберу», где текст выписок из Руссо — лист с оборотом, а примечаний — 4 листа.

[11] Об этом см.: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 308—311. Об отношении Жуковского к наследию Лагарпа см. нашу статью: «Лицей» Лагарпа в чтении и осмыслении В. А. Жуковского. — В кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске, ч. 2 (в печати).

ским анализом [12]. Очевидно, для Жуковского принципиальную ценность представляло то обстоятельство, что в драматургической части «Лицея» («Театр Вольтера») [13] отразились те сдвиги в эстетическом мышлении, которые были характерны для конца XVIII века и явились результатом распада классицистической теории под влиянием новых принципов, сентименталистских и романтических [14].

В частности, это проявилось в новом осмыслении природы эстетического воздействия искусства, в выработке новых критериев оценки литературного произведения. Материалы «Конспекта» в его ученической части» свидетельствуют о том, что Жуковский особенно охотно и подробно выписывает такие рассуждения Лагарпа, где очевидна ориентация не на ratio, а на emotio воспринимающей стороны. Вот несколько примеров:

«Конспект»	«Лицей»
Есть ли те трагедии, в которых действует любовь, неоспоримо трогательнее и привлекательнее, то напротив такие, в которых главный предмет составляют великие происшествия и великие исторические лица, больше поддерживают возвышенность трагедии и сохраняют ей одну из главных ее принадлежностей, то есть способность соединять возвышенность с самыми сильными чувствами и движениями сердца. Говорю чувствами, потому что трогать есть первое правило всякого рода [15].	Si les pièces où cette passion est bien placée et bien traitée sont celles, qu'ont le plus de charme on ne peut nier sans injustice, que celles qui ont pour objet principal les grands événements et els grands personnages de l'Histoire, ne soutiennent mieux la dignité de la tragédiee et ne lui conservent un de ses plus beaux attributs, celui d'élever l'âme et de mettre de la noblesse, jusque dans le choix des ses émotions,.. [16]
Драматический поэт, нашедши настоящую дорогу к сердцу, не должен сбиваться с нее ни на минуту. Зритель не требует рассеяния: поразив его	Quand une fois vous avez trouvé le chemin du coeur, avancez toujours sur la même routé; point de distraction, point de détour, le spectateur n'en veut pas; ce qu'il demande, c'est que aous ne le laissez pas respirer. La plaie est faite, cre-

[12] Известен отзыв Жуковского о Лагарпе, где подчеркивается именно эта особенность: «Лагарп посредственный трагик, но кому лучше его известна теория драматического искусства? И его примечания на трагедии Расина и Вольтера не лучше ли несравненно тех примечаний, которые Корнель, сей несравненный трагик, написал на собственные свои трагедии?» (Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12-ти т./ Под ред. А. С. Архангельского. Спб., 1902, т. 9, с. 98. В дальнейшем все ссылки на это издание даются непосредственно в тексте с указанием тома и страницы).

[13] В издании «Лицея» из библиотеки Жуковского эта часть находится в 9—10-м томах: Laharpe J. Fr. Lycés, ou cours de la littérature ancienne et moderne. 16 t in 19 vols. Paris, 1798—1805.

[14] Р. В. Иезуитова справедливо отмечает, что «эстетические взгляды молодого Жуковского складывались под воздействием того направления в эстетической мысли, для которого было характерно известное смешение рационалистических и метафизических представлений эстетики XVIII века с новыми тенденциями, идущими навстречу тому перевороту в эстетическом сознании общества, которое принес зарождающийся романтизм» (Иезуитова Р. В. Вступит. статья к разделу «В. А. Жуковский». — В кн.: История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. М., 1969, т. 4, полутом I, с. 62).

[15] ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46, л. 50. В дальнейшем при цитировании «Конспекта» указание на лист использования рукописи дается в скобках непосредственно в тексте — (л. 50).

[16] L'a Harpe. Lycée ou cours de la littérature ancienne et moderne. V. 1—16. Paris, 1798—1805. V. 9 (Théâtre de Voltaire), p. 319. В дальнейшем все ссылки на это издание даются непосредственно в тексте с указанием тома и страницы.

в одно место, не давай ему опомниться, раздражай беспрестанно рану (л. 50 об.).	usez — la profondement, et tournez toujours le poignard du même côté (слова Вольтера, как об этом свидетельствует подстрочное примечание самого Лагарпа. X, 9).

Очевидно, что Жуковский не просто подробно выписывает положения Лагарпа: то, что критик говорит о конкретных трагедиях, читатель воспринимает как закон драмы и придает своим выпискам именно этот вид общей закономерности, опуская все упоминания названий. Таким образом, в самих выписках возникает проблема эстетического воздействия искусства, вопрос о природе которого решается Жуковским вполне оригинально [17].

Материал выписок из «Театра Вольтера» в разделе «Драма» дает предварительную характеристику тому направлению, в котором развивались мысли Жуковского в области драматургической эстетики. Более полно своеобразие взглядов поэта на драму выявляет материал его собственных примечаний. Поскольку эти примечания возникали по ходу чтения как согласие или полемика с прочитанным, они лишены формальной законченности и системности. Но это не означает, что замечания Жуковского бессистемны. Уже из вышеприведенного их списка ясно, что наибольшее внимание поэта уделено проблемам драматического характера, драматического действия и нравственной функции театра, т. е. коренным вопросам теории драмы.

Проблеме характера посвящено 5 примечаний (3, 5, 6, 8, 10-е по нашему списку). По своей содержательности и эстетической нагруженности они весьма неравноценны, но не противоречивы и свидетельствуют о том, что Жуковский, усваивая даже не ортодоксально классицистическую теорию драмы, изначально расходился с ней в очень существенных моментах. Представляется, что основной предпосылкой своеобразия драматургической эстетики поэта стало переосмысление природы эстетического воздействия искусства как эмоциональной силы, в отличие от ее рационалистического толкования в эстетике классицизма.

Хотя собственные эстетические взгляды поэта находятся еще только в стадии становления, своеобразие его формирующейся (романтической в конечном счете) эстетики становится очевидным прежде всего из понимания драматического характера. «Смешанные характеры, то есть такие, в которых слабости соединены с великми качествами,— замечает автор «Конспекта», — суть самые интересные на сцене». И развивая это положение, добавляет: «Человек, который делает добро без страсти, по одним чистым расчетам ума, озаренного добродетелью <...> есть существо особенное <...> оно слишком спокойно и отдалено от людей. Человек без страсти рассуждает только <...> следственно не может быть трагическим. Страстный человек более чувствует, следственно выражается и действует живее и тем самым привлекает. Итак, должно представлять на театре натуру необыкновенную, но все натуру человеческую, то есть смешанную с слабостями и страстям подверженную <...>.

В противном случае мы изобразим или божество <...> или выведем на сцену говоруна с прекрасными и моральными фразами, более приличными трактату нежели трагедии, следственно, усыпим или

[17] Критерий эмоционального восприятия был для Жуковского одним из важнейших при оценке произведения искусства: «Оселок всякого произведения есть его действие на душу: когда оно возвышает душу и располагает ее ко всему прекрасному, оно превосходно» (л. 8 об.).

охладим зрителя, пришедшего чувствовать и трогаться» (л. 3 об.) (разрядка моя. — *О. Л.*).

Традиционное, идущее от «Поэтики» Аристотеля понимание трагического характера как смеси силы и слабости [18] рассматривается с принципиально новой точки зрения. Для Жуковского важна прежде всего сложность драматического характера, которая является главной пружиной развития, фактором, способным обеспечить движение страсти. Метафизическая разобщенность «доброго» и «злого» начал аристотелевской «Поэтики» и «метод анатомического исследования раздельно взятых и определенным образом классифицированных явлений природы человеческой» [19] уступает место сложному, динамичному в своей сути и при этом целостному характеру. Качество этого характера в понимании Жуковского тоже серьезно отличается от классицистического.

Метафизическая произвольная и неизменная «комбинация отдельных свойств и способностей человеческой природы» [20] уступает место сложному, развивающемуся единству: «Сильная страсть всегда соединена в уме с идеею сильного чувства, с идеею необыкновенного духа, необыкновенной энергии: хотя увлекаться страстию есть быть в некотором смысле слабым, но сия слабость и сила, которая над нею торжествует, заключены в одной душе; одна напоминает о другой; человек, волнуемый необыкновенною страстию, способен иметь и необыкновенную силу духа <...> Мы любим находить в себе чувствительность, соразмерную тем сильным страстям, которых картина нашим глазам представляется» (л. 43—43 об.). Такое понимание драматического характера находится, на наш взгляд, в теснейшей связи с новым пониманием природы эстетического воздействия драмы: с одной стороны, идея эмоционального восприятия искусства требует изображения сложной борьбы чувств и страстей; с другой — такое изображение неминуемо вызывает прежде всего эмоциональную реакцию [21].

Характерно, что с позиций понимания эмоциональной природы эстетического воздействия драмы Жуковский категорически отвергает «возвышенность» героя: по его мнению, она идет от рассудка («по чистым расчетам ума, озаренного добродетелью»), следовательно, не способна увлечь зрителя, «пришедшего чувствовать и трогаться». Понимание страсти, которую русский поэт считает «пружиной драматического действия», тоже отличается от классицистического. Если для французских драматургов-классицистов страсть была слабостью и виною, а чувство долга — силой трагического героя, то для Жуковского страсть — «в некотором смысле сила» (л. 43 об.): она является показателем масштаба человеческой личности, способности к большим чувствам [22]. Именно поэтому наряду с характером страсть становится одной из ос-

---

[18] Ср. у Аристотеля: «Итак, остается человек, находящийся в середине между этими (достойным и недостойным. — *О.Л.*). Таков тот, кто не отличается особенной добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастии». (Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 79).

[19] Купреянова Е. Н. К вопросу о классицизме. — В кн.: XVIII век. Сб. 4. М.—Л., 1959, с. 8.

[20] Там же, с. 14.

[21] Точно в такой же взаимообусловленности находится и классицистическое понимание характера с классицистическим толкованием природы эстетического воздействия. Рационалистический, аналитический способ изображения диктовал метафизическую разобщенность качеств одного характера (который, кстати, понимался как тип); это закономерно заставляло работать прежде всего интеллектуальные способности зрителей: отсюда апология рассудка в трудах теоретиков классицистической драмы.

[22] Здесь важно еще раз подчеркнуть, что, несмотря на то, что ни страсть, ни чувство не отвергались, а поощрялись классицистами в качестве предметов художественного изображения, все-таки понимание их было сугубо рациональным. Вот что по этому поводу говорит, например, А. А. Аникст: «Если страсть и должна быть предметом художественного изображения в драме, и, более того, вызывать определенные чувства в публике, это отнюдь не означает, что сила эмоции или характер ее опреде-

новных категорий драматургической эстетики Жуковского, причем своеобразие их трактовки определяет эстетическое отталкивание от классицистической теории.

Очевидно, что категории характера и страсти находятся у Жуковского в определенном соподчинении. Страсть понимается поэтом двояко: как свойство характера («Человек с великим характером, с сильною страстью, в борьбе с несчастиями, от страсти его или от обстоятельств происходящими — вот содержание всякой трагедии» — л. 40), и как условие развития действия («страсть <...> так разнообразна в своих действиях и явлениях, представляется в стольких видах, столь многоразличных положениях <...> потому что всегда неодинакова, следовательно, всегда нова <...>; высокость страсти может оживить целую трагедию, ибо переходы из одного положения в другое, неразлучные с сильною страстию, суть душа трагедии» — л. 47). Такое понимание страсти Жуковским позволяет предположить, что страсть в терминах эстетической системы поэта обозначает главное качество драматического характера, без которого он не может существовать как драматический, — его конфликтность.

Таким образом, понимание природы эстетического воздействия и восприятия драмы прежде всего как эмоциональной определило принципиальную новизну понимания драматического характера и страсти.

Если выразить понимание характера Жуковским в терминах современной теории драмы, станет очевидно, что основой драматического характера поэт считает его конфликтность — «потенциальную способность к выдвижению и отстаиванию в борьбе своей жизненной позиции, своих устремлений» [23]. Хотя слово «конфликт» ни разу не употребляется ни в примечаниях к «Конспекту», ни в статьях Жуковского, категория конфликта имплицитно присутствует в драматургической теории поэта и занимает определяющее положение в той взаимосвязи, которую он устанавливает между драматическим характером и драматическим действием.

Категория драматического действия, как исконно присущая драматическому роду, закономерно возникает в эстетике Жуковского [24], причем в сознании поэта действие теснейшим образом связано с характером: «<...> переходы из одного положения в другое, неразлучные с сильною страстью, суть душа трагедии» (л. 47); «<...> трагедия поддерживается одним действием, одним изменением положений, происходящим меньше от обстоятельств, нежели от самих страстей и характеров» (л. 48 об.). Единственным и необходимым условием драматического действия автор считает драматический характер, способный к движению и изменению, иными словами, внутренне конфликтный. Статичные и неизменные свойства характера, столь распространенные в драматургии классицизма, отвергаются Жуковским «<...> возвышенность не может иметь сих изменяющихся положений, она всегда на одном месте, иначе не могла бы быть возвышенностью» (л. 47) [25]. По-

---

ляют эстетическую ценность произведения, в частности драматического. Только разум способен оценить красоту художественного замысла и изящество его воплощения» (Аникст А. А. Указ. соч., с. 258). Об этом же говорит Е. Н. Купреянова: «Эмоциональный, чувственный элемент в поэзии вовсе не отвергается, а напротив того, всячески акцентируется. Но он сам должен быть разумным, то есть не противоречить требованиям здравого смысла» (Купреянова Е. Н. Указ. соч., с. 40).

[23] Сахновский-Панкеев В. А. Драма: Конфликт, композиция, сценическая жизнь. Л., 1969, с. 42.

[24] Проблема действия поднимается в примечаниях 1, 2, 6, 9, 12, 13-м по нашему списку.

[25] Ср. в эстетике классицизма: «Характеры выражают определенную комбинацию отдельных свойств и способностей человеческой природы, и эта комбинация, равно как и образующие ее «способности», так же неизменны, как и сама природа» (Купреянова Е. Н. Указ. соч., с. 14).

этому драматическое действие в понимании Жуковского качественно отличается от действия в эстетике классицизма: если «классицистическая трагедия — не драма действия, а драма разговоров; поэта-классициста интересует не факт, а анализ, непосредственно формулируемый в слове»[26], то в трактовке Жуковского действие обретает органичность, внутреннюю необходимость, становится свойством драмы, вытекающим из конфликтности драматического характера. Такое соотношение не было известно нормативным эстетикам XVIII века: «<...> ни классицисты, ни просветители не владели секретом развития действия через раскрытие характера героя»[27].

Но этим не исчерпывается оригинальность понимания категории драматического действия русским поэтом. Ее анализ осложняется тем, что Жуковский употребляет одно слово — «действие», обозначая им не только драматургическую категорию, но и категорию эстетического воздействия, восприятия, причем совершенно очевидно, что в этом понятии для него синтезируются оба значения. «Трагедия, — пишет он, — требует не одного трагического происшествия, но целого действия, которое подало случай, которое произвело сие происшествие; следовательно, страстей, которые одни могут иметь на сцене человечества и Мельпомены трагические действия. Оросман убивает Заиру: вот происшествие ужасное, трагическое, но оно бы не произвело никакого действия, когда бы было представлено без всякой постепенности <...> В Заире не смерть Заиры больше всего трогает, но страсть, приключившая сию смерть» (л. 52 об.). Иными словами, действие как драматургическая категория неотделимо для Жуковского от эстетического воздействия, эмоционального восприятия или, говоря словами самого поэта, «действия на сердце» (л. 40 об.)[28].

Механизм эстетического восприятия (действия) трагедии автор «Конспекта» объясняет стремление человека к сильному переживанию, которое становится показателем эмоциональной культуры: «Страсть всегда соединена в уме с идеею сильного чувства, с идеею необыкновенного духа, необыкновенной энергии <...> Мы любим чувствовать с ним (героем трагедии. — *О. Л.*) одно, потому что желаем иметь в себе хоть некоторую часть тех сильных чувств, с которыми он представлен» (л. 43).

Принцип сопереживания как результата эстетического воздействия трагедии наиболее четко сформулирован поэтом в специальном примечании (13-е по нашему списку), в котором емко и лаконично обобщаются отдельные определения и трагического действия, и природы эстетического воздействия трагедии, разбросанные по всем примечаниям: «Трагедия делает для нас ужас и сожаление приятными: вот ее цель, следовательно, она должна наполнять наше сердце всеми чувствами, которые наполняют сердца героев, ею представляемых. Мы забываем звание зрителей, следовательно, будучи некоторым образом сами приведены в страстное положение, нечувствительно доходим до тех ужасов, до которых страсть доводит действующих перед нами, и которые каза-

---

[26] Гуковский Г. А. Драматическое искусство в России XVIII в. — В кн.: Классики русской драмы». М.—Л., 1940, с. 16.

[27] Горбунова Е. Н. Вопросы теории реалистической драмы. М., 1963, с. 68.

[28] Показательно, что Жуковский, подчеркивая эмоциональную сторону эстетического восприятия драмы, употребляет именно слово «сердце», хотя излюбленным для обозначения духовной жизни человека было у него слово «душа». Душа — esprit (см.: Купреянова Е. Н. Указ. соч., с. 40) — это единство ума и сердца, синтез рационального и эмоционального, тогда как сердце — обозначение чувств и переживаний, свободных от рассудочного контроля. Таким образом, смысл слова «душа» в эстетической терминологии Жуковского существенно отличается от эмоционального смысла этого же слова в его поэзии (об этом см.: Семенко И. М. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975, с. 121—122).

лись бы нам отвратительными, когда бы мы могли быть холодными, не пристрастными зрителями, когда бы могли быть просто зрителями» (л. 53).

Таким образом, драматическое действие трактуется Жуковским расширительно: это не только драматургическая категория, но и тот эмоциональный отклик, который драма, как произведение искусства, рождает в сердце зрителя. Сами по себе эти компоненты не новы: они являются достоянием теории драмы начиная от Аристотеля (его учение о перипетии и катарсисе). Но принципиально важно то, что в понимании Жуковского они синтезируются в единую категорию драматического действия: в этом видна ориентация на искусство, апеллирующее прежде всего к чувству, а не к разуму, и как следствие — отталкивание от классицистической теории драмы.

Характер и действие — наиболее разработанные в примечаниях Жуковского категории, причем общим источником их своеобразия и взаимосвязанности является исходный взгляд на эстетическое воздействие искусства как эмоциональное по своей природе. Но такой взгляд мог возникнуть только в результате оформления собственного творческого метода, поэтому можно утверждать, что романтизация эстетики Жуковского непосредственным образом связана со становлением его романтизма [29].

Психологизм, присущий методу Жуковского, естественно обусловил преимущественное внимание поэта к драматическому характеру и выдвижение его в центр теории жанра. Такое соотношение характера и действия должно было привести к существенной трансформации самого драматического жанра в творчестве Жуковского.

Характерно, что теория драмы Жуковского, намного опередив находившуюся в стадии зарождения русскую драматургическую эстетику 1800—1810 годов [30], органично вписывается по своей проблематике в западноевропейский эстетический контекст. В конце XVIII века «...в критике и теории драмы выдвинулась проблема характера, и это существенно меняло направление теоретической и критической мысли. Вопрос об изображении характера в драме становится одним из центральных в теории» [31]. Проблема драматического характера осталась актуальной и для 1820—1830-х годов, и постановка ее Жуковским, его теоретические взгляды на драматический род не потеряли своего значения и в этот период.

Со всей очевидностью окончательный разрыв русского поэта с нормативными теориями драмы явствует из полемического конспекта «Письма к д'Аламберу о театре» Руссо. В примечаниях к нему Жуковский поднимает крайне важный не только для себя, но и для всей предшествующей теории вопрос о нравственной пользе театра. В решении его он категорически расходится с традиционными положениями классицизма.

Свою просветительскую, воспитательную функцию театр, по мнению Жуковского, осуществляет в процессе воспитания эмоциональной культуры. Русскому поэту глубоко чужд классицистический принцип апелляции к рассудку: «Нельзя сравнивать действие драмы и проповеди. <...> Всегда то действие сильнее, которое основано более на чувстве, нежели на убеждении рассудка» (л. 57 об.). Это самое общее определение морального воздействия театра, далее оно детализируется:

---

[29] См.: Иезуитова Р. В. Указ. соч., с. 62—63.

[30] Об этом см.: Кряжимская И. А. Из истории русской театральной критики.— В кн.: XVIII век. Сб. 4. М.—Л., 1959, с. 217; Каменский З. А. Вступит. статья.— В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2-х т. М., 1974, т. 1, с. 125.

[31] Аникст А. А. Указ. соч., с. 302—303.

«Зрелище действует на одни чувства, оно ни в чем не убеждает (я говорю о театральных зрелищах). Мы не выходим из театра с уверением в какой-нибудь новой истине, с какой-нибудь ясною идеею, но с темным чувством добра, в котором не можем дать себе отчета, но которое оживлено, пробуждено, согрето полученными нами впечатлениями: это стоит умственных доказательств» (л. 58 об.).

Жуковский полемизирует с мнением Руссо о развращающем влиянии театра, которое французский мыслитель усматривает в изображении порока на сцене, в гибели добродетельных героев. Согласно Жуковскому, добродетель в театре торжествует всегда, даже в том случае, если гибнет ее носитель, потому что она представлена привлекательной и вызывает сочувствие зрителей. Жуковский далек от идеи прямого поучения зрителя со сцены, в то время как даже Вольтер, наиболее радикальный из всех драматургов XVIII века, решительно отдававший предпочтение чувству перед разумом, считает, что «подлинная трагедия — школа добродетели, и единственное различие между облагороженным театром и трактатами морали состоит в том, что в театре поучение всецело выражается в действии, что там оно занимательно и предстает украшенным чарами искусства» [32].

Для Жуковского «наставительность» театра заключается прежде всего в пробуждении добрых чувств, в их развитии. Нельзя не видеть в этой концепции сближения с кантовским тезисом «незаинтересованного наслаждения», который лег в основу «Писем об эстетическом воспитании» Шиллера. Любопытно, что почти через 30 лет эту же мысль повторит автор манифеста романтической драматургии, «Предисловия к «Кромвелю», В. Гюго: «...Менее всякого другого мы приверженцы прямой полезности искусства. <...> Драма <...> может все потерять, сделавшись непосредственным проводником трех или четырех таких или других истин, полемическим полем партий <...>, пользуясь вниманием толпы, изъяснить ей так, чтобы она и не догадалась об этом, изъяснить сквозь наслаждение зрелищем, несколько великих общественных, нравственных, философских истин <...> — вот, по мнению нашему, истинная полезность поэтическая <...> истинное участие искусства в деле общественности» [33].

Таким образом, романтизация драматургической эстетики Жуковского подтверждается не только негативно — отталкиванием от классицистической теории драмы, но и позитивно — сближением ее не только с эстетикой романтической драмы, но и с таким краеугольным положением романтизма вообще, каковым является кантовская теория «незаинтересованного наслаждения».

«Конспект по истории литературы и критики» явился для Жуковского своеобразным итогом освоения западноевропейской эстетики и одновременно наметил те линии, по которым его формирующиеся эстетические принципы найдут свое продолжение и конкретизацию в статьях «Вестника Европы». Значение этих статей для формирования эстетических принципов поэта велико и не раз отмечалось исследователями. «Началом выработки самостоятельной эстетической платформы следует считать годы, когда Жуковский редактировал журнал «Вестник Европы» (1808—1810). В это время Жуковский выступает с важнейшими, носящими программный характер статьями» [34].

---

[32] Вольтер. Эстетика. М., 1974, с. 117.

[33] Об изящных искусствах и современной драме (из В. Гюго). — Телескоп, 1835, ч. 25, с. 330, 335—336.

[34] История эстетики. М., 1966, т. 4, полутом I, с. 62. Об этом же говорит в статье о Жуковском-критике В. И. Кулешов в кн.: История русской критики XVIII—XIX веков. М., 1972, с. 82. См. также раздел Г. А. Лапкиной о Жуковском — театральном критике в кн.: Очерки истории русской театральной критики. Л., 1975, с. 60—65.

Три из этих статей посвящены проблемам драматургии и театра: «Московские записки» (1809), «Радамист и Зенобия» (1810), «Электра и Орест» (1811). Сюда же можно отнести перевод статьи Д. Юма «О трагедии». Названные статьи еще раз свидетельствуют о том, что интерес к драме и театру был для Жуковского органической и закономерной частью его общеэстетических воззрений.

«Московские записки», посвященные гастролям французской актрисы Жорж Веймер в Москве, были написаны одновременно с созданием «Конспекта»[35]. Поэтому они воплотили в конкретной форме (анализ актерского искусства) те принципы драматургической эстетики Жуковского, о которых говорилось выше.

«Московские записки» представляют собой цикл театральных рецензий, объединенных как общностью предмета (искусство Жорж), так и общностью метода анализа. Наиболее отчетливо этот метод выступает в первой, программной рецензии цикла «Девица Жорж в Расиновой Федре».

Жуковский видит главное содержание трагедии в изображении страсти Федры. Именно с этой точки зрения он анализирует трагедию Расина и игру актрисы. «Автор, — замечает он, — имел искусство <...> основать всю трагедию свою не на происшествиях необычных, возбуждающих любопытство, изумление, ужас, но просто на одной сильной страсти, которой раскрытие, оттенки и изменения составляют единственно сущность его трагедии» (IX, 80). И далее: «Она (Жорж. — *О. Л.*) исполнила почти все требования в роли Федры: зрители ни на минуту не могли забыть, что они видят перед собою несчастную жертву непроизвольной страсти» (IX, 81).

В связи с таким определением содержания трагедии и особенностей игры Жорж в центре «Московских записок» встает проблема характера, средств его создания в трагедии и воссоздания на сцене. Решается она в сравнении искусства драматургии и актерской игры, которое проходит через всю статью: «Что в стихотворце слог, то в актере телодвижения, голос, лицо, но знание натуры, изображение и чувство как в том, так и в другом должны быть почти одинаковы, с той только разницею, что первый, будучи творцом, руководствует последнего, а сам не следует никому кроме изобретательного своего гения» (IX, 80—81).

Очевидна параллель этого сравнения с широкоизвестным сравнением оригинального автора и переводчика[36]. Жуковский утверждает тождество творческого процесса драматурга и актера при различии используемых ими средств и при известном их соподчинении. Поскольку исходной драматургической категорией поэт считает характер, постольку создание характера является первой заслугой и драматурга, и актера.

Отсюда вытекают критерии актерской игры в «Московских записках». Жуковский обращает преимущественное внимание на те средства, при помощи которых Жорж «переводит» описанную драматургом страсть на язык сценического действия. Основное внимание рецензента

---

[35] Об этом свидетельствует тот факт, что план статьи «Девица Жорж в Расиновой Федре» обнаружен нами на нижней крышке переплета 1-го тома «Принципов литературы» Ш. Батте из библиотеки Жуковского. Таким образом, чтение и конспектирование Батте близко по времени к созданию статьи. Подробнее об этом см. нашу статью: «Принципы литературы» Ш. Батте в чтении и осмыслении В. А. Жуковского. — В кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске, ч. 2 (в печати).

[36] «Поэт оригинальный воспламеняется идеалом, который находит у себя в воображении; поэт-подражатель в такой же степени воспламеняется образцом своим, который заступает для него тогда место идеала собственного» (IX, 73). В этой связи интерес Жуковского к театру представляется совершенно органичным. Поэт рассматривает театр как своеобразную форму перевода — литературного произведения на язык живого сценического действия. Поскольку перевод был одной из основных форм творчества Жуковского, его постоянный интерес к театру обретает внутреннюю закономерность и логичность.

привлекают интонации, мимика и жесты актрисы. Именно в них он ищет источник сценического образа. «C'est toi; qui l'as nommée», — она произнесла это разительное слово робким, почти невнятным голосом, со стыдом, ужасом и отвращением. Она не смела обратить глаза на Энону, и движением руки хотела как будто ее от себя удалить <...>» (IX, 83). Необходимо отметить богатство лексики поэта, при помощи которой он описывает движения и оттенки страсти в интерпретации Жорж. Как правило, используемые им слова обозначают состояния внутренней духовной жизни. Он воссоздает психологию страсти.

Вследствие установки на анализ характера неудовольствие Жуковского закономерно вызывают жесты актрисы, свидетельствующие о ее постоянном самоконтроле и выглядевшие искусственными: то, что Жорж поправляет волосы и порфиру в самые драматические моменты, ослабляет, как считает поэт, «очарование». «Чем менее будет она думать о действии на глаза, — замечает он, — тем более будет действовать на сердце» (IX, 85).

Статья «Девица Жорж в Расиновой Федре» во многом программная для театральных рецензий Жуковского, поскольку в ней излагаются эстетические критерии, служащие основой анализа. Поэтому и вывод представляется общим для всех его театральных рецензий: «Мы определяем превосходство трагедии по тому впечатлению, которое оно оставляет в нашей душе; <...> то же самое можно сказать и об игре трагического актера: если выходом из театра с душою растроганною и если это впечатление столь сильно, что оно несколько времени не оставляет нас и посреди рассеяния, то мы имеем право назвать актера превосходным» (IX, 86).

Этот вывод шире театральной эстетики Жуковского: по сути, здесь идет речь об оценке произведения вообще, и характерно, что основой этой оценки оказывается субъективное впечатление души. Этот вывод — частный случай основополагающего принципа, присущего искусству настроения, создателем которого в русской литературе был Жуковский.

Общность метода театральной рецензии продиктовала сходство композиции и приемов анализа во всех трех рецензиях цикла, поэтому представляется возможным не останавливаться подробно на статьях «Девица Жорж в Дидоне Лефрана де Помпиньяна» и «Девица Жорж в Вольтеровой Семирамиде». В игре актрисы Жуковского интересует прежде всего ее драматургический материал, характер героини и средства его сценического воплощения.

В «Московских записках» Жуковский подводит своеобразный итог своим занятиям теорией драмы, которые так полно отразились в «Конспекте». Рецензии этого цикла демонстрируют в конкретном анализе главный эстетический принцип драматургической эстетики Жуковского — доминанту трагического характера над трагическим действием. Пристальное внимание к психологии страсти, к нюансам ее развития проявилось в самом языке рецензий: в своеобразном насыщении их словами, выражающими понятия внутренней жизни человека. Основным критерием оценки драмы, по Жуковскому, служит ее способность вызывать сильный отклик в душе зрителя, волновать его сердце. Таким образом, эстетика драмы и театра ориентирована у Жуковского прежде всего на психологизм. Идея психологической драмы, к созданию которой поэт обратится позднее, органично вырастает из его эстетики.

Тяготение Жуковского к драматическому психологизму подтверждается и более поздними статьями, посвященными несколько иному аспекту — переводу и подражанию в драме. Статьи «Радамист и Зенобия» и «Электра и Орест» построены по тому же принципу, что и «Московские записки», — анализ характера героев предшествует разбору средств его конкретного воплощения. Цель перевода в этих статьях

как и в «Московских записках», — адекватная передача трагического характера и его способности потрясать душу читателя. Более того, Жуковский прямо называет переводчика трагедии «переводчиком характера»: «Переводчик совсем не вошел в характер своего героя и, следовательно, не исполнил одного из главных условий переводчика-трагика» (IX, 123). Не принимая переводов С. Висковатова и А. Грузинцева, Жуковский постоянно подчеркивает два момента, обусловивших эти неудачи: неумение изобразить средствами своего языка трагический характер как следствие незнания «языка страстей», т. е. особенностей эмоциональной жизни человека [37].

Синхронность статей «Вестника Европы» и «Конспекта», тождество эстетических принципов статей и их генетическая связь с примечаниями позволяют утверждать, что новаторство Жуковского в области эстетики не осталось в рамках его творческой лаборатории. Романтизация эстетики Жуковского стала достоянием русской эстетической мысли благодаря ее претворению в конкретный анализ театральной жизни. Соотнесение статей с «Конспектом» дает возможность более четко представить процесс становления романтической эстетики поэта, раскрывает универсальность понимания природы эстетического воздействия искусства как эмоциональной силы, демонстрирует глубокое влияние этого принципа на теоретические воззрения поэта. Частным случаем этого универсализма и становится теория драмы Жуковского.

---

[37] Проблеме «языка страстей» посвящена статья «Рассуждение о трагедии», переведенная Жуковским из Юма (Вестник Европы, 1811, ч. 56, № 8, с. 292—306). Приводя в ней мнения различных авторов (Дюбо, Фонтенеля), Юм настойчиво развивает мысль о страстях как главном механизме трагедии. Само слово страсть 20 раз повторяется в переводе этой небольшой статьи, но понятие страсти дифференцируется, вскрывается его психологическое наполнение: в статье исследуются состояния ужаса, горести, печали, жалости, негодования, любви, ревности, стыда и т. д. Жуковский вслед за Юмом пытается выявить механизм сцепления страстей и логику их воздействия на зрителя.

Н. Б. РЕМОРОВА

БАСНИ НЕМЕЦКИХ АВТОРОВ В ПЕРЕВОДАХ В. А. ЖУКОВСКОГО

(вновь открытые автографы в библиотеке и архиве поэта)

Когда заходит речь о развитии басни в России (оригинальной или переводной), имя В. А. Жуковского чаще всего лишь упоминается. Так, даже в последнем фундаментальном собрании русских басен, где разговору о Жуковском-баснописце нашлось место лишь в Примечаниях, отмечается, что к раннему периоду деятельности и творчества Жуковского «относится короткая, но очень интенсивная и производительная работа Жуковского по переложению басен Лафонтена и Флориана, которые до того времени не переводились на русский язык» [1]. О наличии басен в творчестве Жуковского более позднего периода даже не упомянуто.

Крайне противоречивые сведения о басенном творчестве поэта можно почерпнуть и из собраний его сочинений. Не говоря о том, что трудно составить ясное представление о количестве басен поэта при отсутствии Полного собрания его сочинений, составители существующих изданий произведений Жуковского, как и составители басенных антологий, включают в раздел басен не только разное их количество, но часто одно и то же произведение относят то в раздел басен, то — «разных» то — «шуточных» стихотворений. Это касается прежде всего оригинальных или считающихся оригинальными произведений. Так, в сборник «Русская басня XVIII — XIX века» издания 1949 года кроме 16 переводов поэта из Лафонтена и Флориана вошли стихотворения «Солнце и Борей» и «Умирающий лебедь» [2]. В аналогичное издание 1977 года кроме 4 переводов из Флориана и Лафонтена включена «Расстройка семейственного согласия» [3], отнесенная в Собрании сочинений Жуковского издания 1980 года к разделу «Шуточных стихотворений» [4]. Думается, что для мотивированного включения или не включения того или иного произведения в число басен необходимы более или менее четкие жанровые критерии, соответствующие не только современному представлению об этом жанре, но определенным образом соотносящиеся и с жанровыми представлениями периода создания произведений. Между тем необходимые критерии еще не выработались. Только этим, как нам кажется, можно объяснить, например, тот факт, что переведенное из Лафонтена произведение «Сон Могольца» («Le songe d'un Habitant du Mogol»), отнесенное самим поэтом в рукописном оглавлении к 5-му прижизненному собранию «Стихотворений» в раздел «Смесь» [5]

---

[1] Русская басня XVIII—XIX веков. Л., 1977, с. 577.
[2] См.: Русская басня XVIII — начала XIX века. Л., 1949, с. 304, 305.
[3] См.: Русская басня XVIII—XIX веков, с. 278.
[4] См.: Жуковский В. А. Соч.: В 3-х т. М., 1980, т. 1, с. 342.
[5] См.: Там же, с. 423.

и отличающееся, как отмечают исследователи, «блестяще разработанной концовкой, созвучной элегическому творчеству поэта»[6], всегда включается в раздел «Басни»[7], а переведенная одновременно со «Сном Могольца» басня Лафонтена «Tircis et Amarante» (у Жуковского — «Амина и Эндимион») — в раздел «Смесь»[8].

В исследованиях о Жуковском-переводчике, в работах о творчестве поэта его переводы в жанре басни, как правило, не рассматриваются. Между тем перу поэта принадлежит более 30 переводов, и не все они известны читателю.

Во всех изданиях Жуковского, во всех исследованиях о нем указывается, что за исключением одного перевода из Гете все остальные басни переведены им из Лафонтена и Флориана и что в переводах этих баснописцев Жуковский «шел по следам своих предшественников, главным образом И. И. Дмитриева»[9]. Иногда исследователи даже более категоричны, заявляя, что «приверженцы сентиментализма, поэты карамзинской школы (Дмитриев, В. Л. Пушкин, Жуковский, Вяземский), стремились «облагородить» басню, сделать ее салонным лирическим жанром, остроумной эпиграммой, зачеркнуть ее «плебейское» происхождение, простонародную грубость»[10].

Имеющиеся в нашем распоряжении материалы библиотеки Жуковского и примыкающие к ним архивные документы позволяют не согласиться с подобной точкой зрения и дают возможность по-новому взглянуть на известные уже переводы Жуковского в жанре басни, назвать ряд новых имен в числе переводимых им авторов, познакомиться с некоторыми оригинальными опытами поэта в этом роде, значительно расширить хронологические рамки обращения его к жанру басни.

Прежде чем анализировать какие бы то ни было переводные басни поэта, следует отметить, что интерес к самому жанру басни и к творчеству писателей-баснописцев у Жуковского можно проследить с самого начала его творчества (приблизительно с 1804 года) и вплоть до начала 30-х годов, когда им была переведена басня Гете «Орел и Голубка» (1833). Этот интерес, вне сомнения, был связан с просветительскими тенденциями, наличествующими в творчестве Жуковского. Поэт очень внимательно следит за выходящими в свет различными изданиями басен как русских, так и западноевропейских авторов. В сохранившейся части его библиотеки мы находим басенную антологию К. Рамлера[11], издания басен Лафонтена[12], Флориана[13], Гея[14], сборники стихотворений (в том числе и басен) Пфеффеля[15], Глейма[16], Геллерта[17], Клейста[18], Лессинга[19], сборники басен Крылова[20], Измайлова[21], Дми-

---

[6] См.: Русская басня XVIII—XIX веков, с. 577.

[7] См.: Там же, с. 257.

[8] См.: Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 1-м т. М., 1905, с. 17.

[9] Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916, вып. 2, с. 470.

[10] Русская басня XVIII—XIX веков, с. 38—39.

[11] См.: Ramler K.-W. Fabellese. Leipzig, 1783.

[12] См.: Lafontaine J. Fables. Paris, 1799, т. 1; Guillon M.-N. Lafontaine et tous les fabulistes... Paris, 1803, т. 1—2.

[13] См.: Florian J. P. C. Fables. Berlin, 1797.

[14] См.: Gay J. Fables... P. 1—2. Paris, 1800.

[15] См.: Pfeffel G. C. Poetisce Versuche. Tübingen, 1802, т. 1—8.

[16] См.: Gleim J. W. L. Sämmtliche Schriften. Bd. 1—4, Leipzig, 1802.

[17] См.: Gellert Ch. F. Fabeln und Erzählungen. Aachen, 1816.

[18] См.: Kleist E. Ch. Sämmtliche Werke. Bd. 1—20, Berlin, 1782.

[19] См.: Lessing G. E. Gesammelte Werke. Bd. 1—10, Leipzig, 1841.

[20] См.: Крылов И. А. Басни: В трех частях. Ч. 1—3. Спб., 1815/с Хран. в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина); Крылов И. А. Басни в 9 книгах. Спб., 1843 (ИРЛИ).

[21] См.: Измайлов А. Е. Басни и сказки. Спб, 1816; Измайлов А. Е. Новые басни и сказки с присовокуплением опыта о рассказе басни. Спб, 1817.

триева [22], издания басен Крылова на французском языке за 1822, 1825, 1830 годы [23]. Все привлекает внимание поэта, приобретается и прочитывается им. Большинство названных книг содержит значительное количество пометок Жуковского, а некоторые сохранили на своих страницах и автографы поэта.

Факты, почерпнутые нами при знакомстве с библиотекой поэта, с его пометками на страницах книг, будучи дополнены некоторыми архивными материалами, позволяют в ряде моментов глубже понять и общественную ориентацию, и эстетические воззрения поэта, и некоторые аспекты его издательской деятельности.

В 1804 году Жуковским был составлен своеобразный перечень переводов и подражаний [24], из которого следует, что поэт намеревался переводить басни Лафонтена, Флориана, Ламота, Геллерта, Гагедорна, Лихтвера и Лессинга. Примечательно, что Жуковский, ставивший своей целью параллельно читать авторов, писавших «в одинаковом роде», и здесь в какой-то мере следует тому же принципу: в перечне подлежащих переводу баснописцев представлены не только французские авторы, чью традицию во многом развивали И. И. Дмитриев и сам Жуковский в своих первых переводах, но и немецкие баснописцы, принадлежавшие к совершенно иной поэтической школе и басенной традиции.

Вопрос о том, делал ли поэт переводы из означенных им в списке авторов, переводил ли басни немецких баснописцев, не только не решен, но и не ставился в работах о Жуковском. Изучение библиотеки поэта позволяет внести определенные коррективы в уже сложившиеся представления о литературных интересах и симпатиях Жуковского.

I

Наиболее ранним изданием басен в сохранившейся части библиотеки поэта является антология, составленная поэтом Карлом-Вильгельмом Рамлером (1725—1798) в 1783 году [25]. Антология состоит из четырех книг в одном томе и включает 240 басен известных и малоизвестных авторов. Изданию предпослано «Письмо издателя французскому ученому» («Schreiben des Herausgebers an einen Französischen Gelehrten»), в котором автор указывает, что цель его познакомить европейских читателей с достижениями немецкой басни, о которой неправильно судить только на основании известного европейцам Геллерта. Басни Геллерта, как автора, хорошо известного европейской публике, по произведениям которого французы в юности изучают немецкий язык, Рамлер в сборник не включает. Далее, перечислив 16 имен известных немецких баснописцев, Рамлер заявляет, что в сборник вошли не только их басни, но и басни «поэтов, прославивших себя в других родах поэзии, но не презиравших и рода Эзопа» [26]. Однако, как утверждает составитель, в сборнике представлены не 16, а 50 авторов [27].

Все 240 басен 50 авторов опубликованы Рамлером анонимно. И сделано это, как утверждает издатель, не случайно. Он хотел предо-

---

[22] См.: Дмитриев И. И. Басни. Спб, 1810. В библиотеке поэта было и издание басен И. И. Дмитриева 1803—1804 гг. См. об этом: Соловьев Н. В. История одной жизни. Пг., 1915, т. 1, с. 29.

[23] Kriloff I. A. Choix des fables... Spb, 1822; Kriloff I. A. Fables russes... Paris, 1825; Kriloff I. A. Huitieme Livre des fables. Marseill, 1831.

[24] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 8.

[25] Ramler K.-W. Fabellese. Leipzig, 1783.

[26] «...die übrigen Stücke sind aus Poeten genommen, die sich vorzüglich durch andre Schriften berühmt gemacht, aber die Asopische Gattung auch nicht verschmähet haben...» (S. VIII).

[27] «Из пятидесяти поэтов,— пишет Рамлер,— я надеюсь, найдете вы здесь удовлетворяющих всем вашим вкусам» (S. V).

ставить читателям возможность самим судить о достоинствах произведений, не испытывая магического воздействия имен, часть которых прославлена критикой, а часть подверглась ее насмешкам. «Между тем, — пишет автор предисловия, — как у хороших поэтов превосходной является часто только треть их стихотворений... так и у посредственных поэтов находим всегда нечто хорошее»[28].

Составитель антологии включал в свое издание как произведения, вошедшие в тот или иной сборник автора, так и произведения, опубликованные в периодической печати или любезно предоставлявшиеся ему впервые самими авторами. Поэтому установить авторство во всех 240 случаях не представляется возможным. Однако нельзя не отметить, что Рамлер не стремится к равному представительству в антологии всех 50 авторов. Не говоря уже об упомянутом в предисловии принципиальном невключении в собрание басен Геллерта, следует, например, указать на полное отсутствие в антологии и басен Э.-Х. Клейста. В то же время составитель включает в нее свыше 40 произведений реформатора басенного жанра в Германии Гагедорна, более чем 25 баснями каждый представлены Лихвер и Пфеффель. Около 20 басен в сборнике принадлежат Николаи и столько же Вилламову. Вальдис представлен 10 баснями. Михаэлис — 7, Лессинг и Шлегель — 6 и т. д. Имеющиеся в нашем распоряжении материалы позволяют установить авторство 170 басен из 240, включенных в антологию. Совершенно очевидно, что есть авторы, представленные в ней всего одной-двумя баснями. Таковы, например, Галлер, Гёккинг, Кэстнер, А.-Ф. Лангбейн (1757—1835) и многие другие.

Следует заметить, что в антологию вошли произведения, многие из которых с точки зрения современной теории басни к данному жанру не принадлежат. Таковы, например, некоторые произведения Глейма, Пфеффеля, в частности его знаменитая «Трубка табака» («Die Tabakspfeife»), представляющая собой сентиментальный рассказ в стихах. Впрочем, такое смешение характерно не только для Рамлера, но и для большинства изданий того времени, часто имевших название «Басни и сказки» («Fabeln und Erzählungen») и печатавших и басни, и рассказы в стихах без какого бы то ни было разграничения[29]. Последнее, очевидно, связано с неопределенностью жанровых критериев и нечеткостью самого термина. Так, например, Лессинг, ко взглядам и творчеству которого с уважением относится Рамлер, в своем предисловии к опубликованным в 1759 году прозаическим басням утверждает, что «всякий вымысел, с которым поэт связывает определенную цель, называется басней». Эзопова басня, по мнению Лессинга, — это рассказ о событии (вымышленном или подлинном), из которого может быть выведена какая-то общая моральная истина. Не случайно, например, Н. Ф. Остолопов, опиравшийся в своих эстетических изысканиях на опыт не только русской, но и европейской теории и практики, определяет басню и как одну из разновидностей нравоучительных сочинений (аполог, парабола, притча), имеющих определенную художественную структуру, и как «всякое вымышленное повествование, клонящееся к увеселению и нравоучению»[30]. Такому определению басни состав Рамлеровской антологии ни в коей мере не противоречит.

В данном издании читательский карандаш Жуковского задержался всего на двух страницах: на 224-й подчеркнута одна стихотворная стро-

---

[28] «Indessen, so wie bey guten Dichtern oft nur dritte Theil ihren Gedichte vortrefflich ist... so ist auch bey den mittelmässigsten Poeten immer noch etwas gutes anzutreffen» (S. VIII).

[29] См., напр.: Lichtwer M. G. Auserlesen verbesserte Fabeln und Erzählungen in zweyen Büchern. Leipzig, 1761; Nicolai L. G. Vermischte Gedichte. I. Theil. Fabeln und Erzählungen. Wien, 1785.

[30] Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 1. Спб., 1821, с. 122.

ка, а на 223-й — карандашная запись рукой поэта. Вероятнее всего, эта книга принадлежит к числу наиболее рано прочитанных Жуковским, когда привычка работать с карандашом еще не выработалась и заметкой к тому или иному произведению, к той или иной странице был характерно загнутый угол страницы[31]. Таких загнутых углов в Рамлере 13[32], загнут угол и на 223-й странице, где помещена басня «Der donnernde Jupiter». Установить автора басни пока не удалось. На свободной нижней части этой страницы и находится карандашный автограф, представляющий собой перевод басни. Автограф написан четко, почти без правки, и даже зачеркнутые слова читаются без труда. Перевод этой басни был напечатан поэтом впервые в «Вестнике Европы» (1810, № 3) без указания на то, что это перевод. Под датой напечатания (1810) и под названием «Басня» он вошел в издание П. А. Ефремова. В Полном собрании сочинений В. А. Жуковского под редакцией профессора А. С. Архангельского басня напечатана под названием «Милосердие». В дальнейшем в подавляющее большинство изданий сочинений поэта она не входила, не вошла она и в последние четырехтомное и трехтомное издания, а следовательно, мало известна читателям. В связи с этим приводим ее печатный текст.

Милосердие

«Перун мой изостри», — сказал Юпитер Мщенью:
«Устал я миловать! погибель преступленью!»
Но Милосердие, услышав приговор,
Украдкой острие Перуна притупляет.
С тех пор
Он только лишь страшит, но редко поражает.

Прежде чем говорить о соотношении печатного варианта и нашего автографа, обратим внимание на соотношение оригинала и перевода в его первоначальном варианте, каким, несомненно, является наш автограф.

Der donnernde Jupiter

Gott Jupiter sprach zu der Rache:
Geh, schärfe mir den Donnerkeil,
Damit ich in geschwinder Eil
Dem Frevelmuth ein Ende mache.
Doch die Erbarmung, die es hört,
Nimmt schnell der Rach' ihn aus Händen
Und bricht ihn ab an beiden Enden,
Dass er mehr schrecket, als versehrt.

<Бог Юпитер сказал Мщенью:
«Иди заостри мне Перун,
Чтобы я быстрейшим образом
Положил конец дерзости.»
Слыша это, Милосердие быстро
Берет Перун из рук Мщения
И обламывает его с обоих концов,
Чтобы он больше пугал, чем ранил.>

Автограф Жуковского:

Перун мой изостри, — сказал Юпитер Мще<нью>.
Я миловать устал! погибель преступленью!
Но милосе<рдие>, услышав приговор,
Зевесов Гром из рук [у мщенья] богини истор<гает>.
[С тех пор он лишь страшит, но редко поражает.]

Басня «Der donnernde Jupiter» написана четырехстопным ямбом с мужской и женской клаузулами. В басне восемь строк, которые правомерно рассматривать как два четверостишия с опоясывающей рифмой. Обособленность четверостиший подчеркивается тем, что каждое из них обладает смысловой, композиционной и синтаксической завер-

[31] Можно заметить, что загнутые углы в качестве заметки к произведению или его части в большом количестве встречаются только в книгах, читанных Жуковским в первые годы его самообразования. В дальнейшем (например, книги Виланда, читанные в 1805—1807 гг.) загнутые углы появляются реже, наряду с пометками карандашом и чернилами. Позднее — почти совсем исчезают.

[32] Углы загнуты на страницах 6, 16, 20, 23, 32, 41, 48. 55, 72, 223, 224, 352, 394.

шенностью. При аналогичном расположении рифмовки каждое из четверостиший имеет самостоятельное чередование клаузул. (Если в первом четверостишии опоясывающая рифма является женской, то во втором — опоясывающая рифма с мужской клаузулой, а парная — с женской).

Перевод в нашем автографе выполнен шестистопным ямбом. Широкое использование этого размера характерно преимущественно для раннего периода творчества Жуковского[33]. Но уже начиная с 1806 года, когда поэт написал разностопным или вольным ямбом значительное количество басен (переводы из Лафонтена и Флориана), эпиграмм и эпитафий, интерес его к шестистопному ямбу резко падает. Ниже мы попытаемся показать, что после 1806 года Жуковский при переводе дидактических произведений типа басни или эпиграммы стремится даже заданный подлинником шестистопный ямб передать более живым, близким к разговорной речи вольным ямбом. Басня «Милосердие» в том виде, какой мы имеем в автографе, является исключением среди всех басен поэта. Поэтому можно предположить, что перевод «Der donnernde Jupiter») относится к более раннему периоду, чем даже переводы басен из Лафонтена и Флориана, которые (и это засвидетельствовано самим поэтом) выполнены в 1806 году.

Перевод, сохранившийся в книге Рамлера, отличается не только стихотворным размером, но и количеством строк. Это сокращение объема создается за счет утраты в переводе некоторых конкретных деталей, за счет придания стихотворению несколько более общего характера.

Покажем это на примерах. Вместо четырех первых строк оригинала в переводе только две.

В оригинале:	В автографе:
Бог Юпитер сказал Мщенью: Иди, заостри мне Перун, Чтобы я быстрейшим образом Положил конец дерзости.	Перун мой изостри, — сказал Юпитер Мщенью. Я миловать устал! погибель преступленью!

Вместо двух глаголов в повелительной форме, передающих волю Юпитера («иди, заостри»), в переводе только один, но выражающий в данном случае высшую степень проявления действия, — «изостри». Вместо пространного и несколько прозаического объяснения: («чтобы я быстрейшим образом положил конец дерзости») появилось более обобщенное, несколько более риторическое и выспренное: «Я миловать устал! погибель преступленью!» Приподнятость, риторичность усиливается и благодаря опущению характеристики действия («быстрейшим образом») и за счет появления в одной строке двух восклицательных знаков, отсутствующих в оригинале.

Вместо сложного подлежащего — Бог Юпитер — в переводе просто — Юпитер, что по сложившейся традиции в использовании античной мифологии может быть воспринято как символическое обозначение всякого гордого и надменного властителя.

Вместо следующих четырех строк оригинала в переводе три:

В оригинале:	В автографе:
Услышав это, Милосердие быстро Берет Перун из рук Мщенья И обламывает его с обоих концов, Чтобы он больше пугал, чем ранил.	Но Милосердие, услышав приговор, Зевесов Гром из рук богини исторгает. С тех пор он лишь страшит, но редко поражает.

[33] Широкое использование шестистопного ямба явно восходит к французской, прежде всего, к классицистической традиции. Будучи воспитан на образцах французской поэзии, Жуковский в ранний период творчества охотно прибегает к шестистопному ямбу в одах и элегиях, посланиях и эпитафиях, романсах и даже в песне («Когда я был любим...»).

Опять опущена характеристика первого действия — «быстро» (schnell), а конкретное описание действия — «берет... и обламывает его с обоих концов» — заменяется одним глаголом, относящимся к высокому слогу — «исторгает».

Изменена и последняя строчка. В оригинале она представляет собой придаточное предложение, поясняющее основное действие Милосердия, — «чтобы он (Donnerkeil) больше пугал, чем ранил». В переводе последняя строка становится своеобразной «моралью», выводом, итогом всех действий Милосердия: «С тех пор он лишь страшит, но редко поражает». В результате всех этих замен басня приобрела более обобщающий характер, а «общее моральное положение», наглядным воплощением которого должен являться описанный в басне случай, оказалось сформулированным более четко.

Последняя строка в автографе зачеркнута. И хотя она впоследствии при переработке басни почти без изменений вошла в текст, зачеркнута она была не случайно. В тексте автографа она не согласуется с предыдущими строками. Если Мщение исторгло перун из рук Юпитера, то кто и чем «страшит, но редко поражает»? Перун исторгнут, значит Юпитеру вообще поражать или пугать нечем. Кроме того, в немецком тексте в последней строке «er» относится не к Юпитеру, а к Donnerkeil'ю». В переводе же получилась явная несообразность.

Итак, исходя из самого характера переработки оригинала, обнаруженный нами автограф можно датировать временем никак не более поздним, чем 1806 год, когда Жуковским были переведены басни из Лафонтена и Флориана, в которых, по справедливому наблюдению В. И. Резанова, переводчик в целом близок к оригиналу, несмотря на русификацию некоторых имен и обстановки действия. Как отмечает исследователь, он не только не опускает конкретных, живых деталей, но «стремится в своей передаче сообщить действующим лицам живость, языку бойкость, характер простой, обыденной, непринужденной речи; всему рассказу — образность, иногда почти сценичность, реалистическую тенденцию» [34]. При сравнении нашего автографа с оригиналом можно проследить противоположные тенденции.

Окончательный вариант басни отличается от автографа. Первые три строки перевода практически остались неизменными. Четвертая строка стала явно ближе к подлиннику: появилось конкретное действие, как бы подготавливающее последнюю строку-вывод. Вместо «Зевесов гром из рук богини исторгает» стало «Украдкой острие Перуна притупляет». Появились и обстоятельство, характеризующее действие, отброшенное в первоначальном варианте, и логическая связь между данной строкой и следующей, вычеркнутой в нашем автографе. Но и такой вариант, вероятно, не удовлетворил поэта. Возможно, он показался ему несколько монотонным, лишенным той разговорной интонации, которая характерна для басенного жанра. И вот в печатном варианте после небольшого изменения последней строки (она была увеличена на одну стопу за счет введения слова «только») прибавилась дополнительная одностопная строка — «С тех пор», рифмующаяся с третьей, ранее не зарифмованной строкой. Стихотворение стало шестистрочным с парной рифмой в 1 и 2-й строках и перекрестной — в следующих четырех и поэтому более целостным.

Именно в таком варианте басня сохранилась и в архиве Жуковского [35] в тетради, подаренной поэтом А. А. Протасовой 16 января 1806 года. В тетрадь вошли стихотворения 1802—1814 годов. Однако расположены они не в хронологическом порядке, и, как полагает А. И. Бычков,

---

[34] Резанов В. И. Указ. соч., с. 471.
[35] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 14, л. 62.

«заносились... в разное время». Кроме «Милосердия», на том же 62-м листе записаны, судя по всему одновременно с ним, еще 2 стихотворения — «Моя тайна» и «Дружба». Эти два стихотворения встречаются еще раз в такой же совместной записи в альбоме, который целиком, за исключением этих двух стихотворений, написан рукой А. А. Протасовой [36]. «Моя тайна» и «Дружба» вписаны в альбом рукой самого поэта отличающимися от остального текста черными чернилами. Написаны они на одном листе, одним почерком, явно одновременно.

Можно полагать, что в альбом А. А. Протасовой 1806 года все три стихотворения оказались вписанными на одном листе не случайно. Весьма вероятно, что для поэта они легко объединялись на одной странице именно в силу близости времени их появления на свет. Если же учесть, что «Дружба» датирована в прижизненном собрании сочинений поэта 1805 годом, можно с достаточной долей уверенности утверждать, что и «Милосердие» было создано приблизительно в это же время, что вполне согласуется с характером перевода.

II

Стихотворение «Дружба», которое в жанровом отношении может быть отнесено к басне, как и «Милосердие», было создано в 1805 году и впервые напечатано в «Стихотворениях Василия Жуковского» (ч. II, Спб., 1816). Ни в одном издании произведений поэта не содержится указаний на то, что оно является переводом. Между тем «Дружба», как и относящееся к этому же времени стихотворение басенно-эпиграмматического типа «Смерть Брута», является переводом произведения Готлиба Конрада Пфеффеля (1736—1809), собрание стихотворений которого сохранилось в библиотеке поэта [37].

Г. К. Пфеффель не принадлежал к числу литературных имен первой величины. Довольно плодовитый писатель, он был автором стихотворений, басен, эпиграмм, сентиментальных повестей и пасторалей. Но, как указывает М. Л. Тронская, «в историю немецкой литературы он вошел как баснописец, создатель острополитической басни» [38]. Интерес к Пфеффелю в России, как отмечает исследовательница, растет со второй половины XVIII века. Однако авторы, часто анонимные, переводят далеко не самые радикальные его произведения, а по большей части те, которые были написаны им после неприятия якобинской диктатуры, и нередко стремятся «усилить антиреволюционный характер» переводимых басен [39]. Кроме басен в начале XIX века переводятся некоторые нравоучительные призведения и сентиментальные рассказы.

Издание Пфеффеля из библиотеки Жуковского относится к 1802 году, т. е. к периоду, когда острополитические темы в творчестве немецкого поэта ушли в прошлое, когда от своих былых убеждений он отошел, поэтому наиболее революционные, наиболее радикальные произведения в это издание не вошли. Из басен были включены немногие, главным образом те, которые носили общий характер, ставили преимущественно моральные проблемы и политических вопросов не затрагивали.

Среди задуманных переводов и подражаний, список которых Жуковский составил в 1804 году, в разделе «Мелкие стихотворения» наряду с французскими авторами значится и Пфеффель [40]. И четыре изящ-

---

[36] ГПБ. ф. 286, оп. 2. ед. хр. 2, л. 31 об.

[37] См.: Pfeffel G. C. Poetische Versuche. T. 1—8. Tübingen, 1802.

[38] Тронская М. Л. Басни Пфеффеля в России XVIII в.— В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.—Л., 1966, с. 137.

[39] Там же, с. 141.

[40] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79, л. 8.

но переплетенных томика произведений немецкого автора из библиотеки Жуковского на многих страницах запечатлели следы его внимательного чтения.

Так, на 32 страницах издания поэтом загнуты углы, 15 произведений отмечены в оглавлении небольшими черточками, два — крестиками. названия 18 — подчеркнуты. В шести случаях пометки оказались сдвоенными. Все пометки в оглавлении сделаны тонким пером черными чернилами.

Подлинный смысл и назначение этих пометок сейчас не всегда можно точно определить. Однако следует указать, что, судя по заметкам, Жуковского-читателя привлекают не только басни Пфеффеля. Среди отмеченных тем или иным способом произведений есть и сентиментальные повести («Tabackspfeife», «Gretchen» и др.), послания («Epistel an Göckingk», «Epistel an Schlosser»), стихотворения на случай («An Zoe. Auf ihren Geburtstag», «Die vier Feen. An Amalien an ihren Brautfeste»), песни («Gott. Ein Volkslied»), легенды и сказания разных народов («Pater Wenzel. Eine Legende», «Guarin und Lidia. Eine spanische Legende», «Die Brücke der Witwe. Eine spanische Sage»).

Кроме помет, указанных выше, в книгах Пфеффеля сохранилось 4 автографа поэта, представляющих собой переводы стихотворений немецкого поэта. Все автографы выполнены тонким пером, черными чернилами, такими же, какими сделаны пометы в оглавлении. Все автографы делались до переплетения томов, поэтому при обрезке края текст рукописи несколько пострадал: на четной странице (с. 180) немного срезана первая заглавная буква в первой строке, на нечетных — повреждены окончания некоторых слов.

Первый автограф находится во второй части собрания на нижней, свободной части 180-й страницы, непосредственно под текстом стихотворения «Das Epheu» («Плющ»):

Seht diesen Eichenstamm; gestürzt vom Ungestüm
Des Wetter Sturms, liegt er im traurigen Gefilde.
Um ihn schwang Epheu sich und fiel und stirbt mit ihm.
O Freundschaft! dich erkennt mein Herz in diesem Bilde.

<Посмотрите на ствол дуба; опрокинутый неистовством бури,
Лежит он на печальной равнине.
Вокруг него плющ обвивался и упал и умирает вместе с ним.
О дружба! тебя узнает мое сердце в этой картине.>

Автограф Жуковского:

Сраженный Зевсом Перуном с высоты
лежал [великий] на прахе дуб разбитый
А с ним и гибкий плющ, кругом [вокруг] его обвитый...
О дружба! это ты!

Перед нами явно первоначальный, не обработанный еще до конца вариант перевода, о чем прежде всего свидетельствует незавершенная первая строка, в которой вначале было записано: «Сраженный Перуном с высоты». Строка не звучала. Вместо «Перуном» поэт решил написать «Зевсом». Написал слово сверху строки, но, вероятно, зачеркнуть заменяемое забыл.

Во второй строке вначале было написано: «Лежал великий дуб разбитый». В строке два эпитета к одному существительному, два определения к одному подлежащему. Поэт зачеркивает один эпитет и заменяет его обстоятельством места: «Лежал на прахе дуб разбитый».

Третья и четвертая строки родились сразу, «на одном дыхании» и не изменялись при переработке. Так они и вошли в окончательный текст. Правда, была попытка в третьей строке заменить «кругом» на «вокруг», но она сразу же была отвергнута. Автограф на странице книги названия не имеет.

В архиве Жуковского сохранился еще один вариант перевода[41]. Здесь стихотворение получило название «Дружба». Как уже было отмечено, третья и четвертая строки остались такими, какими они легли на странице книги. Но первая и вторая вновь были переработаны. Поэт записал:

Перуном свержен с высоты
Лежал на прахе дуб <нрзб.> разбитый.

Этот вариант был вновь отвергнут, и, наконец, стихотворение обрело тот вид, в каком оно вошло в печатные издания:

Скатившись с горной высоты,
Лежал на прахе дуб перунами разбитый,
А с ним и гибкий плющ, кругом его обвитый...
О дружба! Это ты!

Как же в конечном итоге соотносится перевод с оригиналом? Перевод можно назвать вольным. И дело не в том, что размеренный, медлительный шестистопный ямб с перекрестной рифмой в стихотворении Пфеффеля превратился в переводе в разностопный разговорный ямб с опоясывающей рифмой, не только в том, что изменено название, но и в характере соотношения всей образной системы оригинала и перевода.

У Пфеффеля стихотворение представляет собой сентиментальную медитацию чувствительного автора. Оно начинается призывом к читателю «посмотреть на ствол дуба». Обращение, ни к чему не обязывающее и никак не связанное с остальным текстом. Дальше идет сентиментальное изложение самого факта: «опрокинутый неистовством бури» дуб «лежит на печальной (trtufigen) равнине». У подлежащего «плющ» в следующей строке три сказуемых. Два из них и сопутствующее им обстоятельство образа действия явно рассчитаны на чувствительного читателя и представляют собой своеобразный литературный штамп: «и упал и умирает вместе с ним» («und fiel und stirbt mit ihm»). Последняя строка — многословное излияние автора: «О дружба! тебя узнает мое сердце в этой картине».

«Дружба» Жуковского представляет собой по существу даже не перевод, а вариацию на ту же тему. Здесь иная лексика, иные образы, иной эмоциональный настрой. Стиль «Дружбы» более возвышен, более торжествен. «Горная высота», «лежал на прахе», «перунами разбитый» — все это образы, созданные скорее в одической, чем в сентиментальной традиции.

«Дружба» так же, как и «Милосердие», может быть отнесена к басенному жанру, хотя стихотворение никогда вместе с баснями и не печаталось и подзаголовка «басня», как у «Милосердия», не имеет. Но построено стихотворение по принципу басни или притчи. В данном случае принципиально важен уже сам факт изменения названия. Если у Пфеффеля в заголовок вынесено наименование неодушевленного объекта авторского внимания, то переводчик использует в качестве заголовка отвлеченное понятие — дружба, обозначающее состояние, свойственное человеку и лишь иносказательно применимое к состоянию предметов неодушевленных. Тем самым семантическая двуплановость стихотворения, являющаяся основным признаком жанра басни[42], задана с самого начала, а нарисованная в первых трех строках картина становится символом, знаком определенных человеческих отношений. Последняя строка — вывод, своеобразная мораль. Эта последняя стро-

[41] ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 2, л. 31 об.
[42] Подробнее об этом см.: Виндт Л. Басня как литературный жанр. — В сб.: Поэтика, вып. 3, Л., 1927. с. 87—88.

ка, пожалуй, наиболее полно соответствует немецкому тексту и в то же время значительно более лаконично и эмоционально, чем в оригинале, передает его мысль. Вместо сентиментального «тебя узнает сердце в этой картине» — живое и страстное «Это ты!».

Любопытно заметить, что в черновом варианте «Дружбы», каким является наш автограф, есть характерная образная «перекличка» с «Милосердием». В «Милосердии» Зевс просит изострить его перун. В данном случае переводчик вслед за автором оригинала[43], не сообразуясь с греческой мифологией, наделяет Зевса не эгидой, потрясая которой он мог наводить ужас и извергать громы и молнии, но перуном, что вносит в текст явную и не совсем оправданную русификацию образа бога-громовержца. Аналогичную картину видим мы и в черновом варианте «Дружбы». Но здесь переводчик (уже вне зависимости от оригинала), стремясь к большей поэтичности, пытается ввести в текст сначала Перуна, потом Зевса (видимо, они представляются ему равнозначными), наконец, отказавшись от этого варианта, все-таки вводит перуны во вторую строку как символ молнии и грозы, что уже не кажется в контексте стихотворения противоестественным, ибо других мифологических примет, противоречащих перунам, в стихотворении нет.

Это частное наблюдение о характере использования переводчиком мифологических образов, как нам думается, может служить еще одним доказательством того, что «Милосердие» переводилось приблизительно в то же время, когда и «Дружба», т. е. не позднее 1805 года.

Следующим атографом в книге Пфеффеля является вполне завершенный, на наш взгляд, но никогда не публиковавшийся перевод четверостишия «Die Antipathie»[44].

Автограф находится на свободной половине 193-й страницы третьей части Стихотворений непосредственно под немецким текстом. При переплетении книги левое поле страницы было обрезано, и во 2 и 4-й строках оказались поврежденными последние буквы. Запись очень четкая, зачеркнуто и исправлено в четверостишии всего одно (первое) слово, но и оно прочитывается совершенно ясно.

Приводим для сравнения оригинал и автограф Жуковского:

Die Antipathie	Автограф Жуковского:
Ein Zecher war bereit zu scheiden;	[Муж] Однажды пьяница смертельно занемог!
Sein Weib bethränte sein Gesicht.	Жена к нему на грудь упала со слезами.
Ach, rief er, Libe, weine nicht;	Мой друг! сказал больной дрожащими устами,
Ich konnte nie das Wasser leiden.	Не плачь! Я никогда воды терпеть не мог.

Не трудно заметить, что образно и лексически перевод близок к оригиналу. В то же время в переводе утратилась конкретность действия, очень важная для немецкого поэта. В оригинале жена «обливала слезами его лицо» («bethränte sein Gesicht»). Слезы текли, лились на лицо, видимо, попали умирающему и в рот, который прежде орошался только вином. Отсюда и юмор последней строки.

---

[43] В оригинале Зевс — владетель Donnrrkeil'я, что, вероятно, является результатом поэтического совмещения функций Зевса-громовержца и бога грома и плодородия Тора (Thor — германская мифология), непременным атрибутом которого является молот.

[44] «Die Antipathie», как и следующее переведенное Жуковским стихотворение Пфеффеля, конечно же, не басня, а эпиграмма. Однако мы позволим себе остановиться и на этих переводах в силу двух причин, главной из которых является отсутствие четких границ между краткой басней и эпиграммой как в теории, так и в практике баснописцев конца XVIII — начала XIX — века. Кроме того, как известно, значительное количество переводов басен, эпиграмм и эпитафий создано Жуковским в один (очень непродолжительный) период, что позволяет говорить об общих принципах перевода.

В переводе вторая строка заменена более общей, условной фразой, своеобразным штампом «оплакивания умершего»: «Жена ему на грудь упала со слезами». Юмор подлинника оказался частично утраченным. Возможно, именно это и не удовлетворило поэта, заставило отказаться от публикации.

Строфическое построение в общих чертах в переводе сохранено. Перед нами четверостишие с двумя парными и двумя опоясывающими рифмами, как и в оригинале. Однако в отношении размера допущено явное отступление. Четырехстопный ямб у Пфеффеля заменен в переводе на ямб шестистопный.

Следующий автограф Жуковского находим на 129-й странице шестой части Стихотворений Пфеффеля. Это черновой вариант перевода стихотворения «Der Tod des Brutus», которое под названием «Брутова смерть» было впервые опубликовано в «Отчете императорской публичной библиотеки за 1887 г.» Автограф находится на свободной части страницы прямо под немецким текстом. В рукописи имеются помарки и исправления. В 3-й строке автографа в результате переплетения книги оказалось обрезанным и без того неясно написанное имя друга, которое сейчас может быть прочитано только предположительно.

По форме стихотворение Пфеффеля может быть рассматриваемо как своего рода эпиграмма, не имеющая конкретного адресата и обращенная «к плохому поэту».

Der Tod des Brutus

Gorgan las einem Freund sein plattes Trauerspiel,
Den Tod des Brutus, vor. Mit süssem Selbstgefühl
Sprach er: der soll den Preis im Ausland mir erwerben.
Nein, unterbrach sein Freund. bchüte Gott!
Ihr Brutus ist ein steifer Patriot;
Er muss im Vaterlande sterben.

<Горган читал другу свою плоскую трагедию
«Смерть Брута». Со сладостным самодовольством
Он произнес: «Она должна принести мне славу за рубежом».
«Нет, — перебил его друг,— Сохрани бог!
Твой Брут дубовый патриот:
Он должен умереть на родине».>

Автограф Жуковского:

[Альцест] Бомбастофил творец трагических уродов
Из *смерти Брутовой* трагедию создал.
Не правда ль, что мой Брут, [он] <Зоилу> он сказал
[Достигнет] И до чужих дойдет народов?
«Избави Бог! Твой Брут примерный патриот,
в отечестве умрет!»

При первом взгляде на автограф создается впечатление, что внимание поэта первоначально останавливается на оригинальной, яркой и запоминающейся концовке. Именно она поражает внимание поэта и потому ложится на бумагу сразу и остается без изменений до окончательной обработки рукописи. Ирония оригинала заключается именно в этих двух строках. Steifer буквально означает «жесткий, твердый, негнущийся» и применительно к слову «патриот» носит иронический оттенок, близкий к эпитету «дубовый». А поскольку герой трагедии «дубовый патриот», то во избежание позора он не должен покидать отечества, должен умереть в нем. Жуковский в переводе несколько сглаживает резкость сочетания «steifer Patriot», переводя его как «примерный патриот» и лишив последнюю строчку оттенка долженствования. Ирония в последнем двустишии сохраняется, но становится менее резкой. В то же время последнее двустишие в переводе получает парную рифму, что придает ему афористичность.

Почти так же сразу легли на бумагу и первые две строки. Единственное изменение, которое было сделано в самом начале работы — это замена имени автора трагедии. Но в целом перевод Жуковского довольно свободный, характер отступлений от подлинника тот же, что и при переводе «Das Epheu». Переводчик стремится к большей обобщенности, к большей емкости образа, что в целом не противоречит оригиналу, также не имеющему конкретного адресата. Причем эта обобщенность в переводе создается преимущественно за счет первых двух строк. Во-первых, в переводе автор трагедии наделен значащим именем Бомбастофил — любитель высокопарности (от немецкого Bombast — высокопарность). Во-вторых, в переводе дана характеристика не одной его трагедии («sein plattes Trauerspiel»), а всего его творчества — «творец трагических уродов». Исчезла из перевода характеристика речи драматурга, даваемая «от автора» «Со сладостным самодовольством произнес он».

Третья и четвертая строки дались не сразу, однако ясно, что с самого начала переводчик стремится усилить по сравнению с оригиналом ноту самодовольства, с которой Бомбастофил говорит о своей пьесе. В автографе: «Не правда ль, что мой Брут, — Зоилу он сказал, — и до чужих дойдет народов». В печатном варианте: «Не правда ли, мой друг, — Тиманту он сказал,— что этот Брут дойдет и до чужищх народов?» «Мой брут» в автографе, и «этот Брут» в печатном варианте явно вызывают сопоставление с другим, т. е. с историческим Брутом, «из смерти» которого создана пьеса. Это подготавливает и усиливает иронию, выраженную в заключительном двустишии.

Характер переводов и почерк автографов в книгах Пфеффеля позволяют утверждать, что все они выполнены в одно время, т. е. в 1805 году, которым датирована «Дружба». Переписаны в тот или иной альбом они могли быть и позднее, однако, исходя из подмеченной еще первыми исследователями особенности работы Жуковского, можно предполагать, что все переделки и варианты создавались почти сразу и по времени вряд ли могли далеко отстоять от своих первоначальных вариантов.

Последним автографом поэта, находящимся на 137-й странице шестой части произведений Пфеффеля, оказался перевод двух последних строк из басни «Der Pars». Данный автограф, также расположенный на свободной части страницы, имеет две особенности. Во-первых, он находится не непосредственно под текстом, а значительно ниже, фактически на месте нижнего поля. Создается впечатление, что поэт специально оставил место для перевода остальной части басни. Во-вторых, в автографе, написанном чуть более толстым пером и чуть менее размашисто, чем предыдущие тексты, нет ни одной помарки. Это уже само по себе говорит о том, что перевод этих строк получился у поэта сразу. Кроме того, строки записаны настолько быстро, что чернила не успели просохнуть прежде, чем поэт закрыл книгу, и текст рукописи частично отпечатался на соседней 136-й странице. Как и в предыдущих текстах, последнее слово второй строки автографа незначительно пострадало при переплетении.

Всего в басне «Der Pars» 13 строк четырехстопного ямба, распадающихся на две строфы. Первая — 9 строк с довольно оригинальной рифмовкой на 4 рифмы — изложение события. Вторая — четверостишие с перекрестной рифмой — поучение, мораль. В басне повествуется о том, как один усердно и ревностно молившийся перед жертвенником парс (перс-огнепоклонник) разжег слишком большое пламя, которое само казалось ему божеством, и упал в него. Несмотря на усердные заклятья несчастного, обращенные к божеству, он сам оказался изжаренным, подобно жертвенному агнцу. В заключение автор пишет:

Ihr, die ihr euch so gern zum Throne
Der Fürsten drängt, nehmt euch in Acht,
Damit der Götze mit der Krone
Den Opfrer nicht zum Opfer macht.

<Вы, которые сами себя так охотно бы к трону
Властителей приблизили, остерегитесь,
Чтобы истукан с короной
Не сделал жертвователя жертвой.>

Жуковский переводит лишь последние две строки:

Чтоб этот истукан венчанный
Жертву принесшего на жертву не прин<ял>.

Басня «Der Pars» написана Пфеффелем в 1795 году и относится к числу очень немногих созданных после французской буржуазной революции политически острых басен. Молодому Жуковскому с его достаточно умеренным просветительством этого периода вряд ли мог импонировать антитиранический дух басни. В то же время нельзя сбрасывать со счета и того факта, что поэт был членом недавно распавшегося Дружеского литературного общества, на заседаниях которого обсуждались не только чисто литературные проблемы, но и заслушивались речи, подобные речи А. Воейкова, произнесенной 11 мая 1801 года, о предприимчивости, которая «свергает с престола тиранов, освобождает народы от рабства, обнажает хитрости обманщиков, открывает слепым народам в жрецах их коварных тунеядцев, в богах — истуканов»[45]. Обличение низкопоклонства перед сильными мира сего — общая тема многих просветительских произведений, находившая выражение в творчестве даже очень умеренных просветителей[46]. Вероятно, поэтому афористически четкая мысль басенного заключения и обратила на себя внимание Жуковского. И под его пером родилась яркая и запоминающаяся строка: «Чтоб этот истукан венчанный...». Вторая строка, точно передающая мысль подлинника, не согласовывалась по размеру с первой, требовала какой-то доработки. Но ни править, ни переводить дальше поэт не стал. «Удачная строка», которая не могла по емкости и звучности образа не понравиться его чуткому поэтическому уху, заключала в себе, очевидно, какой-то слишком резкий, слишком крамольный оттенок. Слишком легко она обращалась не к общепросветительским, а к национально-русским проблемам. Ведь в басенном иносказании дается предостережение тем, кто мечтает приблизиться к тронам властителей, по определению автора, «коронованных истуканов» («Der Götz mit der Krone»). И пусть бы и в переводе речь шла о коронованном истукане. Это звучало бы обобщенно и вполне приемлемо. Но поэтическое перо вывело несколько иное очертание: «истукан венчанный...» Венчали на царство на Руси, носили венцы русские цари... Это, пожалуй, было уже слишком.

---

[45] Подробнее об этом см.: Лотман Ю. М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958, с. 32—33.

[46] К этой же теме примыкает и басня из рамлеровской антологии «Der alte und Junge Stier», привлекшая внимание Жуковского, в последнем четверостишии которой он подчеркивает вторую строку:

Behüt' uns Gott vor solcher Ehre,
Die uns zu unserem Fall erhöht.
Für manchen Hofmann eine Lehre,
Die mancher nur zu spät versteht!

(K. Ramler, S. 224)

Перевод:

Храни нас бог от подобной чести,
Которая нас возвышает к нашему падению.
Урок для некоторых придворных,
Который кое-кто усваивает слишком поздно.

Продолжать перевод поэт не стал. Мысль о возможности в какой бы то ни было форме давать наставления русским правителям еще не родилась, это придет позднее. Пока же поэту предстояло поучать прелестных учениц, с которыми он в эти годы занимается. У Пфеффеля есть страницы, вполне пригодные для таких наставлений. И Жуковский отчеркивает вертикальной чертой на 55, 59 и 60-й страницах четвертой части тридцать строк из обширного «Lehren an Egle», где автор говорит, что лучшим украшением юной Egle является «ein heitrer Geist» и «ein froher Sinn», которые одновременно есть лучший дар человечества. Egle украшают «кроткая серьезность» и «открытый взгляд», а счастье дает «только добродетель» и т. д. Возможно, что эти и подобные им строки поэт намеревался выписать или просто прочитать своим ученицам, как выписывал, а потом и публиковал он в «Собирателе» некоторые отмеченные аналогичным образом отрывки из произведений разных авторов.

Однако обращение к стихотворениям Пфеффеля, видимо, не ограничилось у Жуковского только ранним периодом творчества. У поэта есть басня, включавшаяся только в Полное собрание сочинений под редакцией А. С. Архангельского, под названием «Звезда и Комета»:

«Посторонись! дорогу дай!»
(Звезде бродящая Комета закричала).
«Ты неподвижно здесь сияла,
А я с моим хвостом все небо облетала!
Мой путь издалека! Спешу в далекий край!
Пусти, ленивая! лететь мне не мешай!»
Звезда, не давши ей ответа,
Осталася в *своих* лучах среди небес,—

А светом *не своим* блестящая Комета
Промчалась вдаль, а там и след ее исчез.
На скучное болтанье
Насмешника глупца какой ответ?.. — Молчанье!
Пускай он, хвастая, кричит,
Не отвечайте — замолчит! (III, 76)

Неперебеленная рукопись басни хранится в архиве поэта и находится на том же листе, что и относимое к 1828 году стихотворение «Умирающий лебедь»[47]. Данная басня является вольным переводом стихотворения Пфеффеля «Der Komet und der Fixstern», находящегося на 71-й странице седьмой части собрания его стихотворений:

Der Komet und der Fixstern

Platz, Vettrr, Platz! So rief auf seiner krummen Bahn
Ein bärtiger Komet den Sirius einst an.
Der Fixstern schwieg und blieb auf seinem Posten stehen.
Der Vagabund schwieg auch und schnurrte links vorbey.
Ihm gleicht der freche Thor; verachte sein Geschrey
Und stehe fest; er wird dir aus dem Wege gehen.

<«С дороги, братец, с дороги!» Так кричала на своем искривленном пути
Однажды косматая комета Сириусу.
Звезда молчала и оставалась стоять на своем посту.
Бродяга также замолкла и слева прожужжала мимо.
Ей подобен наглый глупец; презирай его вопли
И стой твердо; он уйдет с твоей дороги.>

Прежде всего бросается в глаза увеличение объема в переводе более чем в 2 раза. Если у Пфеффеля стихотворение представляет собой написанное шестистопным ямбом шестистишие с парной (1 и 2-я строки) и опоясывающей рифмой, то басня Жуковского состоит из 14 стихов разностопного ямба с оригинальной рифмовкой в первых шести строках

[47] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 26, л. 115 об.

(рифмуются по три стиха 1, 5, 6 и 2, 3 и 4-й строк), перекрестной в следующих четырех и парной в четырех заключительных строках.

В переводе сохранены основная система образов, их соотношение и основная идейная направленность произведения. И в оригинале и в переводе «повествование действия» строится как столкновение Звезды (у Пфеффеля — der Fixstern, der Sirius) и бродящей Кометы (в оригинале она даже прямо названа der Vagabund — бродяга), которое уподобляется столкновению человеческой мудрости с бессмысленной болтовней глупца.

Увеличение объема произведения в переводе связано с расширением и углублением характеристик действующих лиц, их «психологизацией» и некоторой детализацией самого действия. Так, если в оригинале Звезда характеризуется как Fixstern, т. е. неподвижная звезда, твердо стоящая «на своем посту» («blieb auf seinem Posten stehen»), то в переводе акцент сделан (и это подчеркнуто в тексте самим Жуковским) на присущей Звезде способности «сиять» собственным светом («Осталася в *своих* лучах среди небес»), т. е. на самоценности, внутренней содержательности ее. Если в оригинале звезда в ответ на вопли (Geschrey) Кометы просто молчит, то в переводе она остается «не давши ей ответа». Действие звезды, выраженное глаголом «молчать» (sweigen), носит несколько общий, неопределенный характер: молчать можно и по причине неспособности говорить, и потому, что не слышал сказанного, или просто по незнанию, что следует говорить, и т. д. Выражение «не давать ответа» (или, как было в черновом варианте, «оставивши хвастунью без ответа») имеет более конкретное значение, предполагающее наличие возможности ответ дать, но одновременно и отсутствие желания это действие совершить.

Если исходить из того, что действия Кометы являются в басне своего рода знаком, символом поступков глупца (в оригинале «der freche Thor» — наглый глупец), то в немецком тексте, как нам представляется, и само действующее лицо, и его поступки обрисованы крайне скупо. Во всяком случае, единственная в басне фраза, обращенная Кометой к Звезде («Platz, Vetter, Platz!»), не может быть доказательством ни ее глупости, ни наглости, хотя обращение Vetter и может иметь несколько фамильярный оттенок. Определения, даваемые Комете («ein bärtiger Komet, der Vagabund»), как и пути ее движения («seiner krummen Bahn»), не несут эмоциональной окраски и отражают объективно присущие им свойства.

В переводе «характер» Кометы детализирован. В басне Жуковского Комета как бы символизирует тип болтливого и насмешливого глупца, что вытекает из ее слов и действия в самом рассказе басни. Поэт отводит речам Кометы пять строк, на протяжении которых она не только многословно сообщает о себе и своих действиях, просит уступить ей дорогу, но безосновательно противопоставляет свои действия действиям Звезды и несправедливо называет последнюю «ленивой», не соотносясь с объективно присущими ей возможностями. В авторском тексте первой части басни (повествовании) содержится сопоставительная характеристика обоих персонажей. И хотя сопоставление ведется на основе объективно присущих им свойств и качеств, эмоционально-оценочный его характер не вызывает сомнения. Если Звезда «осталася в *своих* лучах среди небес», то «светом *не своим* блестящая Комета Промчалась вдаль, а там и след ее исчез».

Интересно заметить, что причастие «блестящая» (не «блистающая»!) в окончательном варианте явилось после замены другого, бывшего в первоначальном варианте, но вычеркнутого слова — «сиявшая». И в басне блестящая чужим светом болтливая Комета действительно

выражает идею внутренней пустоты, скрывающейся под внешним лоском.

В переводе-переделке данной пфеффелевской басни обращает на себя внимание одна немаловажная деталь. Мораль басни для Жуковского периода ее создания (1828 год)[48] имеет далеко не условный и не только общеморальный смысл. Не вдаваясь в сколько-нибудь подробный анализ написанных одновременно с нею стихотворений «Солнце и Борей» и «Умирающий Лебедь», заметим, что заключающая их «мораль» не является традиционно варьируемой «басенной мудростью», но непосредственно перекликается с развиваемыми Жуковским идеями, которые он особенно часто высказывает в период своих резко обострившихся разногласий с царем[49]. Многочисленные попытки поэта оказать помощь сосланным декабристам и их семьям, его знаменитая «Записка» о Н. Тургеневе, поданная Николаю I, — все это были тщетные попытки просветителя воззвать к разуму, гуманизму, милосердию, убедить царя в том, что «...злобы самовластной Милость кроткая сильней» («Солнце и Борей»).

Именно в конце 20 — начале 30-х годов перед поэтом остро встает вопрос о необходимости отстоять свое человеческое достоинство, не задохнуться в «омерзительном придворном воздухе». В дневнике за 1828 год он записывает: «Жить при дворе есть учиться или мудрости или подлости. Надобно выбирать одно из двух. Среднею дорогою идти нельзя. Надобно быть или рабом владыки или рабом долга. В первом случае <унижаешь себя>. В последнем случае — сохранение своего достоинства. Но это сохранение не без тяжелых ощущений»[50]. Он отказывается признать власть «проклятого шпионства», считая единственным судьей над собой свою совесть. В письме к царю от 30 марта 1830 года поэт писал: «Стихи мои останутся верным памятником и моей жизни, и, смею прибавить, славнейших дней Александрова времени. Я жил как писал: остался чист и мыслями и делами»[51]. В аллегорической форме эти настроения выразились в «Умирающем Лебеде»: «Кто на свете жил прекрасно, Тот прекрасно и умрет».

Нет сомнения, что «Звезда и Комета», как и две предыдущие басни, — отклик на вполне конкретные обстоятельства жизни Жуковского, и вероятнее всего, на распространяемые, как он считал, Булгариным слухи о его участии в «литературных ссорах». Принципиальный противник «журнальной драки», Жуковский, не желавший «покорить себя ни Булгариным, ни даже Бенкендорфу», выразил свое отношение к тем, «которые срамят литературу своими непристойными перебранками», в форме басни.

Таким образом, знакомство с книгами всего лишь двух немецких авторов из библиотеки поэта, во-первых, значительно расширяет наши представления о круге переводившихся Жуковским авторов и числе басен им созданных. Во-вторых, дает возможность говорить о наличии

---

[48] При публикации стихотворений «Умирающий Лебедь» и «Солнце и Борей» и начала «Звезды и Кометы» И. А. Бычков указывает, что почерк, которым они написаны, «весьма схож с почерком», которым написано относящееся к 1827 году стихотворение «Был у меня товарищ...» (с. 67) А. С. Архангельский в Полном собрании сочинений Жуковского относит их к 1828 году. В. П. Петушков в примечаниях к Собранию сочинений Жуковского в 4-х томах (М.—Л., 1959, т. 1. с. 463) без каких-либо дополнительных пояснений возвращается к дате 1827 год. Датировка А. С. Архангельского представляется нам более убедительной, в частности потому, что большую часть 1827 года Жуковский провел за границей, тогда как названные выше стихотворения, судя по всему, навеяны событиями русской действительности.

[49] Не эта ли перекличка помешала поэту опубликовать отделанные и собственноручно перебеленные произведения?

[50] ЦГАЛИ, ф. 198 (В. А. Жуковский), оп. 1, ед. хр., 36, л. 6.

[51] Жуковский В. А. Полн. собр. соч., т. 12, с. 19.

изменений в подходе поэта к объекту перевода в разные периоды творчества.

Уже приведенный фактический материал позволяет указать на значительное усиление в переводе басни конца 20-х годов «личностного», субъективного начала, на стремление автора не столько «русифицировать обстановку» (В. И. Резанов), сколько психологизировать «характеры» персонажей и соотнести их действия с конкретными обстоятельствами окружающей поэта действительности. Уточнению этих предварительных наблюдений будет способствовать дальнейшее ознакомление с книгами из его библиотеки.

Н. Ж. ВЕТШЕВА

ПРОБЛЕМА ПОЭМЫ В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ АРЗАМАСЦЕВ

I

«Арзамас» (1815—1818) и арзамасское братство (1810—1825) [1] в работах последних лет получили право на значительность культурно-исторических и литературно-эстетических устремлений. Если раньше «Арзамас» рассматривался преимущественно как шуточно-полемическое общество [2], то в исследованиях М. И. Гиллельсона [3] он предстает обществом, связанным с целым комплексом актуальных проблем («...обоснование первостепенной роли критики, историзм, скептическое отношение к религиозным догмам, понимание социального значения сатирических жанров, новое восприятие античной культуры, расширение рамок мирового литературногоп роцесса, народность литературы») [4]. В работе В. С. Краснокутского [5] выявляется значение «Арзамаса» в истории русской литературы, в связи с чем он рассматривается «как объединение, которое отличалось богатством идей и разнообразием поднятых проблем, разносторонностью тесно связанных между собой концепций (философской, литературно-эстетической и литературно-критической, культурно-исторической), плодотворным решением вопросов поэтики, особым характером «арзамасского наречия» [6].

Комплексный подход к исследованию «Арзамаса», с более пристальным вниманием М. И. Гиллельсона к идеологическим проблемам и В. С. Краснокутского к литературно-эстетическим, поднял изучение этого общества на достаточно высокий теоретический уровень.

---

[1] М. И. Гиллельсон рассматривает деятельность «Арзамаса» как этап в более широком контексте дружеского и духовного единства — арзамасского братства. См.: Гиллельсон М. И. Материалы по истории арзамасского братства. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.—Л., 1962, т. 4, с. 287—326; Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974; Гиллельсон М. И. От арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей. Л., 1977.

[2] См.: Сидоров Е. А. Литературное общество «Арзамас». — Журнал министерства народного просвещения, 1901, № 6, отд. II, с. 357—391, № 7, отд. II, с. 46—92; Халанский М. К истории возникновения «Арзамаса». — Мирный труд, 1902, № 1, отд. II, с. 57—59; Галахов А. Д. История русской словесности, древней и новой. Спб., 1880, т. 2 и др.

[3] См.: Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974; Гиллельсон М. И. От арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей. Л., 1977.

[4] Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство, с. 158—159.

[5] См.: Краснокутский В. С. «Арзамас» и его значение в истории русской литературы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1974.

[6] Там же, с. 1.

Однако сама многогранность деятельности «Арзамаса», его разрушительно-созидательный пафос выдвигают ряд более частных проблем, исследование которых будет способствовать как обогащению восприятия его собственно литературных изысканий, так и более тесной связи с литературным процессом начала века.

С этой точки зрения весьма плодотворной представляется постановка проблемы жанра поэмы в «Арзамасе», которая позволяет наметить вопросы о внутрижанровой динамике лирического и эпического, об эстетическом осмыслении жанра, эволюции эпических опытов арзамасцев, их концепции поэмы и др.

А. Н. Соколов в фундаментальной работе, посвященной истории поэмы [7], значительное место уделяет «Арзамасу». Признавая «широту эпических исканий» арзамасцев, он прослеживает типологию арзамасской поэмы, основное внимание сосредоточивая на концепции романтической эпопеи (замысел Жуковского «Владимир», планы Батюшкова «Рурик», «Русалка»).

Наша задача — на основе арзамасских писем, статей, размышлений о поэме, материалов полемики о гекзаметре, дружеских посланий воссоздать типологически полную картину поисков арзамасцев в жанре поэмы, выявить направленность этих поисков в столь актуальном для начала XIX века жанре.

II

«Арзамас» являлся лабораторией смеха для современной ему литературы» [8] и, будучи пародийно-сатирическим по своей направленности, генетически развивал и обновлял жанр сатирических поэм. Существует литературный поток эпиграмм, дружеских посланий, кантат, памфлетов, негативно оценивающих современные опыты создания эпопеи. Подвергаются критике слепое следование псевдоклассическим образцам, отсутствие художественного вкуса при составлении плана, несообразность композиции, длинноты «лирических поэм в 300 листов» [9].

Нетрудно заметить противоречивость конкретных оценок по отношению к эпопее как потребности времени. Так, осуждение новейших эпопей Грузинцева, Сладкопевцева, Шахматова производится с позиций абстрактного вкуса («Но от твоих стихов, враждующих с умом...», «Слог темен, важен, напыщен//И тяжки словеса пустые» [10]. Подобная критика является ранним этапом разрушения жанра, неприятия эпопеи классицизма как образца, утверждения нежизненности («... Наш Пиндар кончил жизнь, поэмы не скончав, // Другие живы все, но их поэмы мертвы» [11]. Размытость эталона эпопеи продемонстрировало отношение к «Россиаде» Хераскова, прошедшее стремительную эволюцию от признания до развенчания как жанра, до следующей оценки:

С тобой согласен я — нет в свете ничего
Скучнее этого эпического вздора,
Окроме твоего...
Премудрого разбора [12].

---

[7] См.: Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX веков. М., 1955. Гл. 7. Романтическая эпопея в концепции арзамасцев, с. 386—409.

[8] Краснокутский В. С. Проблема комического в теории и творчестве арзамасцев. — Вестник МГУ. Сер. филол., 1973, № 6, с. 18.

[9] Батюшков К. Н. Сочинения. Спб., 1868, т. 3, с. 83 (Письмо Н. И. Гнедичу от 1 апреля 1810 г.).

[10] Вяземский П. А. На некоторую поэму; Пушкин А. С. [На Шихматова С. А.]. — В кн.: Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX века. М.—Л., 1931, т. 1, с. 76, 80.

[11] Батюшков К. Н. На поэмы Петру Великому. — Там же, с. 39.

[12] Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX вв. Л., 1975, с. 26.

Пересечение множества частных суждений по поводу конкретных образцов подготавливает неприятие эпопеи как перспективы развития русской поэмы в целом. Свидетельством новых требований к поэме является пожелание, адресованное Жуковскому: «напиши поэму... в русском вкусе повесть древнюю: будь наш Виланд, Ариост, Баян»[13].

В том же ряду находится включение Батюшковым в творцы эпопеи Ариосто: «Эпопея Омера, Ариоста и Клопштока, столь различные по изображению и формам.. равно драгоценны»[14], «поэма его («Неистовый Роланд» Ариосто. — *Н. В.*) заключает в себе все видимое творение и все страсти человеческие; это «Илиада» и «Одиссея»[15]. Показательно, наконец, стремление Жуковского заключить исторический сюжет в форму romantisches Heldengedicht. Все это — свидетельство перехода на новые позиции по отношению к поэме как «форме времени».

В непосредственно пародийно-сатирических опытах арзамасцев помимо чисто прикладной задачи осмеяния «Беседы» происходит вызревание определенного типа поэмы, разрабатываются проблемы характера, соотношения автора, персонажа и повествования.

Сатирическая поэма В. Л. Пушкина (1811) «Опасный сосед» была высоко оценена арзамасцами. Это было связано с особенностями самого жанра. Однофабульность повествования, основанного на анекдоте, изображение места действия и характеров в деталях, репликах, переключение планов автора-повествователя, авторских отступлений, интонационная свобода — все это создавало новую структуру, не прикрепленную жестко ни к одной традиции.

Если «Опасный сосед» как образец жанра находился все же на периферии арзамасских «эпических опытов», то выразителями модели сатирической поэмы стали «Видение на берегах Леты» (1809) Батюшкова и созданные вслед за ним «Певец в Беседе славянороссов» Батюшкова (пародия), «Венчание Шутовского» Дашкова (кантата), отчасти послание Жуковского Воейкову («О, Воейков, видно нам...»), «Тень Фонвизина» А. С. Пушкина.

Несмотря на различие жанровых определений, эти опыты имеют структурную и стилевую общность, так как построены они на основе эпиграммы, а цель всех этих произведений — создание устойчивых персонажей-масок. Как верно заметил исследователь, «эпиграмматичность проникает собою всю поэзию карамзинистов. С этой точки зрения характерны их поэмы»[16].

«Венок Шутовскому» Вяземского является циклом эпиграмм, которые связаны по принципу нанизывания, канонизации характеристик, построенных на парадоксе («Ты в Шубах Шутовской холодный, // В Водах ты Шутовской сухой»). Каждая эпиграмма в отдельности разрабатывает какую-то одну грань характеристики и, вместе с тем в системе цикла является этапом определенного развития сюжета. Например, начало эпиграмм как бы вписывает их в общий ход действия: «Когда затейливым пером...», «Напрасно говорят, что...», «Когда при свисте кресл...».

По принципу циклизации эпиграмм построены «Певец в Беседе славянороссов» Батюшкова и «Дом сумасшедших» Воейкова. Если в «эпико-лиро-комико-эпородическом гимне» Батюшкова действие «ведет» «певец» и достаточно прозрачна лиро-эпическая структура пароди-

---

[13] Послание Воейкова к Жуковскому. — Вестник Европы. 1813, ч. 68, № 5, 6, с. 28

[14] Батюшков К. Н. Речь о влиянии легкой поэзии на язык. — В кн.: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977, с. 14.

[15] Батюшков К. Н. Ариост и Тасс. Там же, с. 140.

[16] Орлов В. Н. Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX века М.—Л., 1931, т. 1, с. XXVI.

руемого образца Жуковского, то «Дом сумасшедших» представляет подвижную жанровую схему, с закрепленным началом и концом и варьирующимся в процессе создания набором характеристик [17].

Сюжетными структурами, объединенными автором-повествователем, стали «Видение на берегах Леты» Батюшкова и «Тень Фонвизина» А. С. Пушкина. Если сопоставить эти произведения, то при всей типологической общности обнаруживается ряд особенностей творческого восприятия уроков «Арзамаса» Пушкиным.

В поэме Батюшкова был определенный момент театрализации: «Кто ты?» — наиболее частая форма скрепления сцен. В скобках давались авторские отступления, действие подразделялось на авторские ремарки и самохарактеристики. У Пушкина отсутствует фрагментарность композиции, фабульное действие разворачивается во времени и пространстве, в повествование включаются шутливые обобщения («Но свет ни в чем не пременился...»), пейзаж («Уже сокрылся ясный день...»). Портретных зарисовок немного, но они даны объемней: в единстве изображения и сатирической оценки.

Он не спал; добрый наш поэт
Унизывал на случай оду,
Как божий мученик кряхтел,
Чертил, вычеркивал, потел,
Чтоб стать посмешищем народу [18].

Финал поэмы восссоздает образ самого Батюшкова, сотканный из реминисценций, объективирующий лирического героя его поэзии. «Шалаш простой», «певец пенатов молодой», «прелестная Лила», «сладостное забвенье» — сублимированный образ поэзии Батюшкова.

«В Тени Фонвизина» при всей генетической связи с арзамасскими сатирами у Пушкина обнаруживается более гибкое владение стилями («фонвизинский», «державинский», «хвостовский», «батюшковский»). Причем стили существует не сами по себе, пусть даже в форме масок-персонажей, а оказываются включенными в авторское повествование. Это позволяет создать не просто галерею характеров, а подвижную картину литературных мнений трех эпох. В целом пародийно-сатирические опыты арзамасцев, с одной стороны, расчищали поле для позитивной деятельности, создавая отрицательное отношение к псевдоклассицистическим поэмам, а с другой — сами являлись этапом накопления опыта в разновидностях пародийно-сатирических поэм.

III

Наряду с пародийно-сатирическими опытами в «Арзамасе» на протяжении всего периода его существования не прекращалась созидательная работа по созданию различных типологических разновидностей поэмы. Многие арзамасцы разрабатывали определенный тип поэмы. Так, Воейков осваивал европейскую традицию описательной поэмы (перевод «Садов» Делиля), В. Л. Пушкин вошел в «Арзамас» сатирической поэмой «Опасный сосед», Жуковский имел опыты в жанрах описательной, волшебно-исторической поэмы (планы «Весны», «Владимира» и др.). Таким образом, «Арзамас» обладал довольно разветвленной типологией поэмы и, в свою очередь, активизировал выработку оптимального варианта арзамасской поэмы.

Записи в протоколах о прослушивании и обсуждении произведений (в том числе «Вадима» и «Красного карбункула» Жуковского), обмен

---

[17] Лотман Ю. М. Сатира Воейкова «Дом сумасшедших».— Учен. зап. Тарт. ун-та, 1979, вып. 306, с. 3—45.

[18] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16-ти т. М.—Л., 1937, т. 1. с. 158.

мнениями в письмах по поводу сочинений друг друга, ожидание оценки «ареопага», прямые требования поэмы от Жуковского, Батюшкова свидетельствуют о наличии позитивной программы у арзамасцев. Практическим осуществлением этой программы, по словам Ю. И. Тынянова, «прорывом в общественность» должны были стать арзамасские журналы.

В планах[19] прослеживается параллельная работа над теорией и практикой. Например, замысел статьи «О греческой антологии», осуществленный в 1820 году[20], предполагал эстетическое осмысление проблемы и конкретные образцы антологической лирики. То же самое относится к неосуществленным статьям Батюшкова («Об Альфиери», «О Данте»). Помимо стремления создать целостную концепцию итальянской литературы, эти и осуществленные опыты («Ариост и Тасс», «О Петрарке») помогали осознанию эстетики жанра и являлись комментарием к переводам и замыслам[21]. То же самое относится к планам создания Жуковским статьи «О Гебеле»[22].

Кроме того, эстетические параллели к поэтическим произведениям свидетельствовали еще об одной тенденции — о взаимовлиянии поэзии и прозы. Это было связано с разрушением жанрового мышления классицизма и переходом к стилевому мышлению[23]. Прозаизация поэзии и поэтизация прозы являлись взаимосвязанными процессами и влияли на трансформацию прозаических и поэтических жанров. С этой точки зрения интересно отметить явления, так или иначе отразившиеся на динамике лирических и эпических элементов структуры различных разновидностей жанра поэмы.

Признание «Истории государства Российского» «поэмой в прозе»[24], разработка проблемы русского гекзаметра как эпопейного размера и метра идиллий, высокая оценка поэтической прозы Карамзина, проникновение эпических элементов в жанры баллады[25], элегии[26], послания — все это явления общего ряда. Интересны в этом отношении опыты арзамасцев. Так, Батюшков хочет писать прозаическую поэму по примеру «Мучеников» Шатобриана («... в прозе поэтической»)[27]. Жуковский создает своеобразный перевод-переложение в жанре «старинной повести в двух балладах» трехтомного романа Х.-Г. Шписа[28], уже в 1816 году думает о гекзаметрическом переложении «Ундины» Ламотт-Фуке[29], написанной прозой в подлиннике.

Ориентация на прозаический тип повествования видоизменяет структуру поэмы, усиливая сюжетное начало, способствуя развитию жанров «стихотворний повести», поэмы новеллистического типа («сказка», conte).

---

[19] См.: Бычков И. А. Бумаги В. А. Жуковского, поступившие в ГПБ. — Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1884 год. Спб., 1887, с. 57—59; Письмо Жуковского Дашкову (1817). — Русский архив, 1868, № 4, 5, с. 837—843.

[20] О греческой антологии. Спб., 1820.

[21] См.: Горохова Р. М. Из истории восприятия Ариосто в России: Батюшков и Ариосто. — Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975, с. 236—272.

[22] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 80, л. 1.

[23] См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974, с. 24.

[24] Лотман Ю. М. Вступительная статья. — В кн.: Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1966, с. 49.

[25] См.: Иезуитова Р. В. «Эолова арфа». — В кн.: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973, с. 38—52.

[26] См.: Семенко И. М. Батюшков и его «Опыты». — В кн.: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977, с. 456.

[27] Батюшков К. Н. Сочинения. Спб., 1868, т. 3, с. 135 (Письмо Гнедичу от августа 1811 года).

[28] Spieß H. G. Die zwölf schlafenden Jungfrauen. Geister-Ritter Roman. Leipzig, 1795-96.

[29] Жуковский благодарит А. И. Тургенева за присылку «Ундины» (Письмо от 2 октября 1816 года). — Русская старина, 1901, № 4, с. 131.

В этом смысле интересны опыты А. М. Мещевского, по определению Жуковского, «приемыша Арзамаса»[30]. Созданные им на основе «Натальи боярской дочери»[31] Карамзина и «Марьиной рощи»[32] Жуковского стихотворные повести предельно обнажают тенденции перехода прозаической структуры в поэтическую. Преобладание сюжетно-повествовательного начала (что сказывается в обилии глаголов со значением действия) отодвигает на второй план задачу создания характеров, исполненных психологизма. Поэтому перенесенные из повестей поэтические характеристики становятся застывшими клише.

Если переложения Мещевского просто обнажают механизм перехода «прозы в поэзию», то стихотворная повесть Жуковского «Двенадцать спящих дев» является поэтизацией прозаического сюжета, что отразилось в самом процессе работы[33].

Взаимодействие поэзии и прозы повлияло и на жанр стихотворной сказки. Известно, что традицию сказки-новеллы на русской почве культивировал И. И. Дмитриев, сочетавший сказочно-бытовую фабулу с сатирической окраской в форме авторских отступлений. Жанр стихотворной сказки-новеллы занимает большое место в литературной жизни начала века. Это объясняется его функциональной подвижностью, тем, что главным организующим центром становится автор, «лицо рассказчика доминировало и окрашивало всю стихотворную речь»[34].

Жуковский пробовал себя в освоении жанра сказки[35], Батюшков хотел писать в этом жанре, но от его планов сохранились лишь названия сказок («Бальядера», «Ромео и Юлия»)[36]. Единственным осуществленным опытом Батюшкова стала сказка «Странствователь и домосед». Своеобразие этого произведения определяется восприятием дмитриевской традиции и карамзинских опытов перевода французской нравоучительной сказки, которая привлекала его «обращенностью к извечным моральным проблемам, а также художественным мастерством изображения эмоционально-психической сферы»[37]. В форму непринужденного авторского повествования оказывается облеченным размышление о концепции бытия. Нельзя согласиться с мнением, что «Странствователь и домосед» — пародия на «программное произведение Жуковского»[38] («Теон и Эсхин». — *Н. В.*). Речь должна идти прежде всего о разности двух представлений о счастье и способах их воплощения. Ясности концепции Жуковского соответствует монологическая структура; в сказке Батюшкова лейтмотивом проходит тема странничества («Он осужден искать... чего, не знает сам!»), акценты не расставленны, финал откры-

---

[30] См.: Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895, с. 169, 171, 189.

[31] А. М. <ещевский> Наталья. боярская дочь. М., 1817.

[32] А. М. <ещевский> Марьина роща. Спб., 1818.

[33] См.: Ветшева Н. Ж. Проблема формирования жанра поэмы в творчестве В. А. Жуковского 1810-х годов: На материале архива поэта. — Материалы Всесоюзн. науч. студ. конф. «Студент и научно-технический прогресс». Филология. Новосибирск, 1978, с. 72—78.

[34] Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 134.

[35] В черновиках Жуковского сохранились наброски новелл-сказок: «Сокол», восходящий к сюжету Бокаччо—Лафонтена (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 12, л. 46); восточная сказка «Бальзора» (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 12, л. 48); «Вельмира» (ГПБ, ф. 286, оп. 1. ед. хр. 14, л. 106). Подробнее об этом см.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916, вып. 2, с. 491—496.

[36] Батюшков К. Н. Сочинения. Спб., 1868, т. 3, с. 417 (Письмо Гнедичу от второй половины февраля 1817 года); с. 394 (Письмо Гнедичу от начала сентября 1816 года).

[37] Кафанова О. Б. Н. М. Карамзин и французская нравоучительная сказка: Жанровое мышление Карамзина-переводчика. — В кн.: Проблемы литературных жанров. Материалы третьей научной межвузовской конференции 6 февраля — 9 февраля 1979 года. Томск, 1979, с. 32.

[38] Савельева Л. И. Античные мотивы в поэзии К. Н. Батюшкова. — В сб.: Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе. Казань, 1975, с. 17.

тый, а на общем фоне юмористического повествования проступает конфликт лирического героя-«чудака» с миром. Таким образом, стихотворная сказка Батюшкова, восприняв традиции Дмитриева и Карамзина, с одной стороны, отразила укрупнение морально-этической проблематики, стремление к обобщенному конфликту в сочетании с новеллистическим, разговорным типом повествования, а с другой — усилила драматическое конфликтное начало, связанное с вторжением лирического героя (тема «странника», конфликт с миром).

Так взаимодействие поэзии и прозы оказывало влияние на тип повествования в различных разновидностях арзамасской поэмы и в значительной мере обусловливало динамику соотношения эпического и лирического.

IV

Проблема обновления эпоса была связана с двумя значительными культурно-историческими и литературными фактами первой трети XIX века: переводом «Илиады» Гнедичем и созданием «Истории государства Российского» Карамзиным.

Арзамасцы оказались в самом центре проблем национального эпоса и принимали деятельное участие в их обсуждении. Так, Батюшков еще в 1810 году читает начало перевода «Илиады» Гнедича Жуковскому и в письме автору сообщает, что последний «предпочитает перевод твой Кострову. И я сам того же мнения»[39]. Карамзин читает арзамасцам начальные главы своей «Истории». Наконец, в 1813—1817 годах проходит дискуссия о гекзаметре на страницах «Чтений в Беседе любителей русского слова», в ходе которой был поставлен вопрос о возвращении эпопее Гомера античной формы. С. С. Уваров публикует письмо, адресованное Н. И. Гнедичу, в котором предлагает переводить «Илиаду» языком подлинника. Уваров отдает предпочтение «плавному величественному гекзаметру» перед «скудным и сухим александрийским стихом, рифмою приукрашенным»[40].

В отличие от античной традиции, вводимой Гнедичем, Жуковским разрабатывается сказово-разговорный тип гекзаметра переводов Гебеля, воссоздающий плавное течение патриархального быта и рисующий особый психологический склад «идиллического» сознания.

Жуковский пишет в предисловии к «Красному карбункулу»: «Переводчик сказки <...> желал испытать: 1-е, может ли сия привлекательная простота быть свойственна поэзии русской? 2-е, прилично ли будет в простом рассказе употребить гекзаметр, который доселе был посвящен единственно важному и высокому?»[41].

По справедливому замечанию И. М. Семенко, «Разговорно-сказовый гекзаметр привлекал Жуковского как одна из возможностей развития в России повествовательного стиля. Ему было важно при этом, что гекзаметрическая форма облагораживала бытовое содержание, придавала своего рода «священность», значительность самым обыкновенным фактам жизни»[42].

Идиллия Жуковского, сближаясь с европейской традицией описательной поэмы, отзвуки которой можно найти в творчестве самого Жуковского («Весна»), с переводом Воейковым «Садов» Делиля и «Георгик» Вергилия, является этапом развития описательного эпического стиля.

---

[39] Батюшков К. Н. Сочинения. Т. 3, с. 81 (Письмо Гнедичу от 17 марта 1810 года).

[40] Уваров С. С. Письмо к Н. И. Гнедичу о Греческом Экзаметре. — Чтение в Беседе любителей русского слова. Чтение 13. Спб., 1813, с. 65.

[41] Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. с. 226.

[42] Там же, с. 227.

Эпические черты в идиллии Жуковского — создание характера, обусловленного определенным типом культуры, попытка воспроизвести способ мышления русского крестьянства, внимание к детализированным описаниям, поэтизация сельского быта [43].

Продолжая разговор о типологии гекзаметра, нельзя пройти мимо факта создания гекзаметрических арзамасских протоколов Жуковским. Протоколы явились частичной реализацией замысла писать «Беседиаду» [44]. Подобного рода планы существовали и у Батюшкова: «...я буду писать Дунциаду, где всех помещу на месте» [45]. «Какову мысль мне подал Жуковский! Именно — писать поэму: Распрю нового слога со старым, на образец Лютрена Буало, но четырехстопными стихами. Как думаешь? В силах ли я сладить с таким богатым сюжетом?» [46]

Во всех этих высказываниях видна четкая ориентация на определенный образец — травестийную поэму классицизма, высмеивающую «плохих стихотворцев». Гекзаметрические протоколы Жуковского стали оригинальным явлением. Сам процесс создания, по горячим следам [47], отражение будней и проблем арзамасских заседаний трансформировали эпический размер, делали его пригодным для выполнения самых разнообразных художественных задач.

На первый взгляд арзамасские протоколы являются пародией на универсализм изображения бытия в эпопее. Отчасти так оно и есть. Поэтому важно и то, что «с свадьбы Изок принес два дождя, пять луж, три тумана» (детализация), и что действие происходит «на береге Карповки (славной реки, где не водятся карпы, /Где, по преданию, Карп-Богатырь кавардак по субботам /Ел, отдыхая от славы), на береге Карповки...» (конкретизация). Характерна синтаксическая связь, выражающая одновременно и фрагментарность, и детализацию повествования, а в целом воссоздающая полноту «арзамасского бытия»:

... Бегло
Быстрым своим язычком работала Кассандра, и Реин
Громко шумел; Асмодей воевал на Светлану; Светлана
Бегала взад и вперед с протоколом; впившись в Старушку,
Криком кричал Громобой, упрямясь родить анекдотец...

Одновременность и множественность действий создают ощущение «эпической» слитности и единства.

В протоколах сильна стихия пародийной описательности, но в то же время она уравновешивается вторжением лирического начала (поэтическая речь Кассандры [48], авторское вторжение Светланы) [49].

В создании описательной стихии, в переключении пародийного и лирического, а также публицистического [50] планов заключается оригинальность гекзаметрических протоколов Жуковского.

V

Основные помыслы арзамасцев в жанре поэмы были направлены на осознание модели «русской поэмы» и на попытки ее создания.

---

[43] Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма.— В кн.: Русский романтизм. Л., 1978, с. 118—138.

[44] Выдержки из старых бумаг Остафьевского архива. М., 1867, т. 1, с. 108. (Письмо Д. В. Дашкова П. А. Вяземскому от 26 ноября 1815 года).

[45] Батюшков К. Н. Сочинения, т. 3, с. 70 (Письмо Батюшкова Гнедичу от конца декабря 1809 года).

[46] Там же, с. 77 (Письмо Батюшкова Гнедичу от 9 февраля 1810 года).

[47] 21-е заседание (июнь 1817 г.), 22-е (июнь 1817 г.) 23-е (время не указано), 24-е (14 или 15 июля 1817 г.) — читаются гекзаметры Жуковского в «Арзамасе».

[48] Жуковский В. А. Сочинения: В 3-х т. М., 1980, т. 1. с. 363—364.

[49] Там же, с. 367.

[50] Там же, с. 364.

Процесс воздействия Карамзина на арзамасцев был очевиден: Жуковский пользовался выписками из его «Истории», под влиянием этого воздействия отчасти родился замысел поэмы балладно-оссианического типа «Родрик и Изора». В свою очередь, арзамасцы, в кругу которых находились знаток древних языков С. С. Уваров, известный обширностью исторических познаний А. И. Тургенев, Д. Н. Блудов, редактировавший впоследствии заключительный том «Истории государства Российского», влияли на занятия Карамзина. Так, Уваров замечает, что «это влияние отразилось, м. б., и на иных страницах «Истории» Карамзина»[51].

«История государства Российского» наряду с общеевропейским предромантическим интересом к народной старине (Гердер, иенские романтики) стимулировала изучение русской истории и сделала еще актуальней задачу создания своего варианта национального эпоса, так называемой «русской поэмы».

Арзамасцы, и это касается прежде всего наиболее значительных творческих фигур — Жуковского и Батюшкова, осознавали создание крупного эпического произведения как дело огромной общественной важности, они чувствовали себя своего рода избранниками.

Поэму «в русском вкусе» предлагает писать Жуковскому Воейков. Батюшков постоянно «электризует» и «разжигает» Жуковского на поэму. Уваров, заканчивая письмо Капнисту, предлагает Жуковскому «написать русскую поэму русским размером».

В этом смысле приходила в противоречие высокая миссия, настраивающая невольно на образцы эпопейного жанра, и конкретная практика, развивающаяся в русле создания лиро-эпической поэмы.

В течение многих лет (1805—1820) Жуковский вынашивал замысел волшебно-исторической поэмы «Владимир»[52], концепция которой оформлялась именно в арзамасский период. В переписке с А. И. Тургеневым и другими членами общества Жуковский пытается прояснить замысел, конкретизировать его.

При подготовке к написанию поэмы значительное внимание он уделяет историческому самообразованию: просит у Тургенева исторических книг и летописей, составляет системные исторические таблицы, перечисляет книги, входящие в круг его исторических штудий. Одной из задач при чтении исторических сочинений Жуковский называет умение проследить формирование национального характера, а своей основной целью считает моральное воспитание читателей посредством высоких примеров истории[53].

Определяя жанр поэмы, Жуковский пытается совместить исторический план с вымышленным, волшебным и избирает в качестве образца romantisches Heldengedicht (по Эшенбургу). Просветительская установка («истина историческая», «верное изображение нравов, характера времени, мнений...») совмещается с предромантическим ракурсом во вкусе волшебно-богатырских поэм («смесь всякого рода вымыслов», «басня»)[54] и приводит к эклектичности замысла.

Сохранившийся план позволяет говорить о типологической общности замысла Жуковского с так называемыми «богатырскими поэмами» («Бовой» Радищева, «Ильей Муромцем» Карамзина, с комической оперой самого Жуковского «Алеша Попович, или Страшные развалины»). Новое содержание («наряду с баснею постараюсь ввести истину истори-

---

[51] Современник, 1851, № 6, с. 266. Литературные воспоминания. А.<рзамасский> В<етеран>. Под этим псевдонимом выступал С. С. Уваров. См.: Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М., 1956, т. 1, с. 35

[52] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 78, л. 17.

[53] Канунова Ф. З. Русская история в чтении и исследованиях В. А. Жуковского.— В кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1, Томск. 1978, с. 400—465.

[54] Письма Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895, с. 61.

ческую») оказывается помещенным в привычные рамки «богатырского эпоса», в театрализованную Русь с лубочными персонажами, с характерами сентименталистской обрисовки, с дисгармонией исторического и вымышленного.

Эта диспропорция выразилась в том, что результатом подготовительной работы (исторических занятий, подробных конспектов осмысления жанра эпопеи в его историческом развитии) явилось лишь составление плана поэмы. Очевидно, слишком большая теоретическая подготовка, ощущение на себе ответственности, долга, с одной стороны, понимание, что он уходит по инерции к жанру «богатырской поэмы» — с другой, и в то же время лирический характер дарования и новые формы времени заставили Жуковского искать иные пути в жанре поэмы.

Батюшков после выхода в свет «Опытов в стихах и прозе» «лелеял замыслы сказок, поэм, новых монументальных элегий»[55], т. е. и в его творчестве происходил поворот к созданию крупной эпической формы. Эти произведения остались лишь в замыслах: «Бальядера», «Ромео и Юлия», «Рурик», «Бова», «Русалка». Добиваясь поэмы от Жуковского, Батюшков сам вынашивает планы: «Я хотел было приняться за поэму. Она давно в голове... Безделки мне самому надоели»[56]. «Хочу, если моя книга будет иметь какой-нибудь успех, приняться за поэму Русалку и за словесность русскую»[57]. Сохранился план поэмы «Русалка», расписанный по песням и соотносимый с оперой Н. Краснопольского «Леста, Днепровская русалка».

Очевидно, прав Ю. Н. Тынянов, говоря, что карамзинисты уничтожили иерархию жанров, усреднив все роды. Это было требованием времени. Но вместе с тем «оказалась уничтоженной и большая форма вообще»[58].

В то же время арзамасские эпические опыты, в массе своей не реализованные, чрезвычайно показательны для дальнейшей истории русской литературы. В эстетике и поэтических опытах арзамасцев, особенно в творчестве Батюшкова и Жуковского, прокладывал себе дорогу поэтический эпос романтизма. Так, перевод «Слова о полку Игореве» стал блестящим осуществлением «русской эпопеи» и выполнением желания Уварова написать «русскую поэму русским размером». «Двенадцать спящих дев», своеобразная поэма-баллада, «старинная повесть в двух балладах» Жуковского частично осуществила замысел «Владимира», выразила задачу создания couleur locale, дала образ идеального романтического героя, устремленного в недосягаемую даль, разработала стиль, в котором сочетается гибкая повествовательность с поэтической одухотворенностью. Если учесть, что «Вадим» создавался в арзамасский период, обсуждался на одном из заседаний, посвящен Д. Н. Блудову, то следует признать «Двенадцать спящих дев» произведением, близким арзамасскому представлению о поэме.

И все же гениальным выразителем арзамасской концепции поэмы явились не Батюшков и Жуковский, а «победитель-ученик» А. С. Пушкин. Сама атмосфера арзамасских дискуссий о поэме, жанровый диапазон опытов: сатиры, сказки, полемика о гекзаметре, эпопее, замыслы и попытки создания «русской поэмы», проходившие перед глазами молодого Пушкина, — все эти арзамасские опыты становились для него творческим импульсом. Не случайно так много арзамасских отзвуков в его творчестве (эпиграммы, послания, «Тень Фонвизина», «Бова», наконец, «Руслан и Людмила»).

---

[55] Семенко И. М. Батюшков и его «Опыты», с. 484.

[56] Батюшков К. Н. Сочинения, т. 3, с. 438—439 (Письмо Гнедичу от мая 1817 года).

[57] Батюшков К. Н. Сочинения, т. 3, с. 452—453 (Письмо Вяземскому от 23 июня 1817 года).

[58] Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, с. 59.

Новаторство Пушкина состоит в трансформации самой структуры поэмы, в новом понимании образа автора, скрепляющего повествование. В поэме отдана дань не какой-то одной традиции, а отразился целый этап осмысления русской поэмы. В «Руслане и Людмиле» запечатлелось все многообразие арзамасских поисков и достижений: батюшковское увлечение поэмами Ариосто и Тассо, освоение «Двенадцати спящих дев» в форме пародии, картины в стиле «послания Жуковского к Воейкову» и пародический зачин («пою») классицистических поэм с призыванием Музы, идиллические картины в изображении Ратмира и тематическое богатство волшебно-богатырских поэм. В этом смысле «Руслан и Людмила» не начинает новый этап, а подводит итог большому периоду русской литературы, периоду поисков в жанре поэмы, осуществлявшихся с наибольшей полнотой в кругу литературного общества «Арзамас».

С. Д. ТИТАРЕНКО

СОНЕТ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

(Проблемы эстетики жанра)

Европейский сонет имеет богатую историю изучения[1]. В последнее время наблюдается определенный интерес к развитию сонета в русской поэзии[2], хотя изучение этого явления на достаточно широком материале еще не проводилось[3].

Особую научную и художественную ценность представляет собой сонет первой трети XIX века, когда происходит его становление, расцвет. и наблюдается популяризация романтической критикой[4]. Сонет нельзя изучать только в исторической перспективе, потому что сама жанровая природа сонета требует глубокого эстетического обоснования. Известный исследователь европейского сонета В. Мёнх в предисловии к своей работе «Сонет. Образ и история» указывает, что в изучении сонета ему «представляется необходимым идти по двум путям — эстетического и исторического исследования, ибо только это двойное направление даст возможность познать скрытую прелесть сонета»[5]. В данном случае будет сделана попытка рассмотрения некоторых аспектов эстетики романтического сонета в связи с проблемами его восприятия и развития в русской поэзии первой трети XIX века.

Начальный период осмысления сонета в России характеризуется тесной связью его теории с эстетикой господствующего направления — классицизма. Сонет, возникший как жанр средневековой литературы, был узаконен теоретиками европейского классицизма и введен в их жан-

---

[1] См. библиографию в кн.: Mönch W. Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg, 1955, с. 311—322.

[2] См.: Михайлов И. «Люблю тебя, законченность сонета».— Литературная учеба, 1979, № 5, с. 193—208; Благонравов В. Сонеты Брюсова.— Проблемы поэтики. Самарканд, 1979, с. 46—51 и др.

[3] В этом отношении можно назвать лишь работу Л. Гроссмана «Поэтика русского сонета», вышедшую более пятидесяти лет назад. («Борьба за стиль», М., 1927, с. 122—147).

[4] Периодическая печать, альманахи и поэтические сборники первой трети XIX века, по предварительным подсчетам, содержат более четырехсот сонетов поэтов разных творческих индивидуальностей: от Пушкина, Дельвига, Баратынского, Веневитинова, Кюхельбекера до поэтов «второго» и «третьего» ряда, таких, как Козлов, Туманский, Шевырев, Хомяков, Л. Якубович, Подолинский, Бенедиктов и др. Расцвет и популяризация сонета вызывают появление сборников сонетов малоизученных авторов: Максимов М. Опыт сонетов, кн. I и II. М., 1828; Стромилов С. 12 сонетов. М., 1837; Бутырский Н. И моя доля в сонетах, ч. 2, Спб., 1837. На расцвет русского сонета, вызванный переводами и подражаниями «Крымских сонетов» А. Мицкевича, указывает С. Ланда в кн.: Мицкевич А. Сонеты. Л., 1976, с. 225—300.

[5] Mönch W. Das Sonett. Gestalt und Geschichte, с. 9.

ровую систему. Концепция сонета у теоретиков русского классицизма В. К. Тредиаковского и А. П. Сумарокова складывалась под влиянием законодателей французского классицизма, в теоретических построениях которых сонет занимает место, определенное иерархией жанров. Тредиаковский в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735) так же, как Баттё[6], относит сонет к роду «французского и итальянского мадригала» и «латинской эпиграммы», а Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве (1752) — своеобразном переложении «Поэтического искусства» Буало — указывает: «Сонет, рондо, баллад — игранье стихотворно... Состав их хитрая в безделках суета...»[7].

Традиция предписывала сонету строгие правила внутренней композиции, рифмы, размера, словоупотребления и др. Но сонет с его, казалось бы, рационалистической структурой не получил в русской поэзии XVIII века, как и в европейской, достаточно широкого признания. Это было обусловлено, во-первых, тем, что на его развитие оказали определенное влияние традиции «легкой поэзии», переживавшей во Франции в это время эпоху расцвета в творчестве светских поэтов рококо, у которых сонет был не популярен. Во-вторых, задержка в развитии этой поэтической формы объясняется и причинами, коренящимися в самой жанровой природе сонета: сонет с его тяготением к антитезам был чужд рационалистической эстетике классицизма, ориентирующей на отражение жизни в «очищенном», идеальном виде.

На последующее развитие эстетики сонета наложили определенный отпечаток как теории Буало и Баттё, так и построения их русских интерпретаторов. Сонет считался периферийным и «низшим» жанром, и его место в системе других поэтических форм было обусловлено малым размером, содержанием («игранье стихотворно») и стилем («в безделках суета»)[8]. Сближение его с эпиграммой происходило на основе некоторых общих признаков (лаконизм, ясность мысли, эпиграмматическая развязка) и объяснялось, вероятно, невозможностью включить этот вид средневековой лирики в систему жанров античной поэзии, на которую ориентировались теоретики классицизма. Отсутствие сонета в античной лирике было уже признаком его незначительности.

В первые десятилетия XIX века в русской поэзии происходят определенные процессы, связанные с обновлением жанровой системы лирики. Малые формы лирической поэзии и прежде всего разновидности медитативной лирики начинают выдвигаться на первый план, вытесняя излюбленные жанры классицизма: трагедию, торжественную оду, высокое послание.

Сонет в предромантической поэзии культивируется очень робко, как и в поэзии XVIII века. Движение теории сонета наблюдается на первых порах в плане определения его места в системе лирической поэзии. Но мышление эталонами классицизма еще очень сильно, и многочисленные русские оригинальные и переводные поэтические и эстетические трактаты во многом опираются на теории Буало, Баттё, Лагарпа[9]. Ориентация

---

[6] См.: Батте Ш. Начальные правила словесности. Пер. с фр. яз. Д. Облеухова. т. 3, М., 1807.

[7] Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957, с. 123. (Библиотека поэта. Большая серия).

[8] «Топографическое описание царства поэзии», опубликованное в «Вестнике Европы» (1802, ч. 4, № 13, с. 3—12), дает типичное представление о распределении жанров классицизма, о месте «эпиграмматической поэзии» в системе жанров. «Полуострову Эпиграммы» отводится место в стороне от «Острова Сатиры», и «его жители крайне любят убивать время и людей, весьма дружны с обитателями ложного ума» (с. 10).

[9] См., напр.: Русская просодия или Как писать русские стихи с краткими замечаниями о разных родах стихотворений. М., 1808; Рижский И. Наука о стихотворстве. Спб., 1811; Правила пиитические о стихосложении российском и латинском/Д. Б. К. М., 1826; Никольский А. Основания российской словесности. Спб., 1828; Тимаев М. Начертание курса изящной словесности. Спб., 1832 и др.

на иерархию поэтических жанров классицизма определила, например, место, которое занял сонет в Методической таблице «Словаря древней и новой поэзии» Н. Остолопова (1821). Эпиграмма, мадригал, сонет, рондо, т. е. все виды «эпиграмматической поэзии» в классификации Баттё, отнесены к разряду «мелочных стихотворений» (ч. III, с. XXX). Сближение сонета с эпиграмматической поэзией, как и с дидактической[10], обедняло его содержание, лишало многих специфических свойств, препятствовало развитию.

В связи с особым распространением в этот период взглядов таких теоретиков классицизма, как А. Ф. Мерзляков и П. Е. Георгиевский, необходимо кратко остановиться на их теории поэзии.

В изданном в 1822 году «Кратком начертании теории изящной словесности»[11] Мерзляков — выдающийся теоретик, критик и педагог[12] — высоко оценивает развитие сонета в европейских литературах. Среди сонетистов называются Бюргер и А. Шлегель, которые «весьма счастливы в изображении тонких и глубоких чувствований». Хотя сонет и относится в данной теории к разделу эпиграмм, но содержание его определяется как «разнообразие сладостных чувствований». Форма сонета рассматривается как категория, связанная с содержанием и эстетически совершенная: особенности формы «в благозвучии, совершенно соответствующем чувству и мыслям» (с. 140).

Сохранившиеся конспекты лекций, которые Георгиевский читал в Царскосельском лицее[13], и его «Руководство к изучению российской словесности», изданное в 1835 году, позволяют говорить об определенной эволюции его взглядов на поэзию и сонет. В лицейских лекциях Георгиевский относит сонет, следуя Баттё, к разряду эпиграмматической поэзии. Определение его идет в постулатах классицизма: твердые, строго установленные правила сонетной формы. Сонет определяется здесь и со стороны содержания как заключающий в себе «острую, удачно или кратко выраженную мысль». При сравнении его с другими видами поэзии отмечается, что «в сонете требуется величественный тон оды, острота эпиграммы и нежность мадригала»[14].

В «Руководстве...» Георгиевский в значительной степени освобождается от догматов эстетики классицизма. Сонет теперь рассматривается как «мелкое лирическое стихотворение». Здесь же указывается, что он «отличается от других мелких стихотворений не содержанием, а формою», «содержанием его может быть выражение чувствований нежных, мечтательных, а иногда же и высоких мыслей»[15]. Сонет в данной эстетической концепции оказался близким по содержанию элегии, оде и даже песне, что свидетельствует о стремлении расширить его границы и сблизить с некоторыми жанрами романтической поэзии.

Развитие русской поэзии вносило свои коррективы в теоретические построения. Уже А. Галич в «Опыте науки изящного» (1825), где, по свидетельству И. И. Замотина, «были впервые изложены пункты роман-

---

[10] Обзор поэтических трактатов содержит статья А. Писарева «О существенных видах или формах поэзии».— Калужские вечера или Отрывки сочинений и переводов в стихах и прозе военных литераторов. Ч. 1. М., 1825, с. 118—122.

[11] «Краткое начертание теории изящной словесности» А. Ф. Мерзлякова было не оригинальным сочинением, а переводом трактата немецкого ученого Эшенбурга (Eschenburg Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Redekünste. Berlin, 1805); ср.: Правила стихотворства, почерпнутые из теории Эшенбурга. М., 1806.

[12] Среди учеников А. Ф. Мерзлякова — авторы сонетов: М. Лермонтов, Д. Веневитинов, Л. Якубович, С. Стромилов и др.

[13] См.: Георгиевский П. Е. Линейские лекции (По записям А. М. Горчакова) — Красный архив, М., 1937, т. 1 (80), с. 75—207 (Публикация Б. С. Мейлаха).

[14] Там же, с. 145.

[15] Георгиевский П. Руководство к изучению российской словесности. 2-е изд. Спб., 1842, с. 71.

тической пиитики»[16], подвергает сомнению мысль о подведении под эпиграмму форм, имеющих с ней некоторые общие свойства.

Важно, как воспринимается сонет в период его становления и расцвета[17]. Жанр поэтического произведения в литературе этого времени часто был указан заглавием. Сонет мыслился чаще всего именно как жанр (наряду с элегией, романсом, эпитафией, басней). Иногда его помещали в разделе «Смесь», что позволяет думать как о формальном его сближении с «эпиграмматической поэзией», так и о том, что он, наряду с рондо, шарадой и буриме, мог считаться особой поэтической формой. Сложность создания сонета подчеркивается во всех русских работах по стихосложению. Например, И. Рижский в «Науке стихотворства...» (1811) указывал, что «...толь затрудняющее сочинителей качество сонета есть причиною, что почти не можно найти сего стихотворения со всеми свойственными ему совершенствами» (с. 97).

Эту тему в рамках художественного произведения пытается осмыслить В. А. Жуковский. В известном «Сонете» («За нежный поцелуй ты требуешь сонета...», 1806) поэт пародирует строгую форму сонета, требующую от поэта чрезмерной правильности и чистоты рифм. Создавая сонет, Жуковский отталкивался от господствовавших эстетических представлений о законах его организации. Кроме того, определенное влияние на поэта оказала французская «легкая поэзия» XVIII века, в традициях которой написана эта изящная комическая стилизация. Связь сонета Жуковского с традициями «легкой поэзии» обнаруживается при выявлении его источника — французского мадригала[18]. Очевидно, что Жуковский, как и его современники, воспринимал сонет в системе «эпиграмматической поэзии», так как хорошо был знаком с учением Баттё и других французских теоретиков.

В первые десятилетия XIX века в связи с проблемами формирования русского литературного языка виды «легкой поэзии» начинают выдвигаться на первый план.

В этом отношении большую роль сыграли статьи К. Н. Батюшкова, в которых своеобразно совмещаются принципы классицизма и романтизма. Их можно рассматривать как переходные в развитии жанровой теории поэзии, так как в них поэт впервые улавливает и теоретически обосновывает значение малых лирических жанров для развития русской поэзии и языка.

В «Речи о влиянии легкой поэзии на язык...» (1817) Батюшков отмечает, «что у всех народов, и древних и новейших, легкая поэзия, которую можно назвать прелестной роскошью словесности, имела отличное место на Парнасе и давала новую пищу языку стихотворному»[19], «ибо поэзия и в малых жанрах есть искусство трудное и требующее всей жизни и всех усилий душевных»[20]. Этим самым поэт пытается утвердить жанры «легкой поэзии», занимающие периферийное место в эстетике классицизма в качестве равноценных оде, трагедии, героической поэме.

---

[16] Замотин И. И. Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе 2-е изд., т. 1, М., 1911, с. 108.

[17] В 20—30-е годы XIX века сонеты печатают почти все журналы, имеющие отношение к литературе. Знаменательно, что больше всего сонетов появляется на страницах журналов романтического направления, таких, как «Московский телеграф», «Московский вестник», «Атеней», «Галатея». В 30-е годы сонеты регулярно публикуют в «Библиотеке для чтения», «Сыне Отечества», «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду» и др. Лучшие сонеты Пушкина, Дельвига, Баратынского, Туманского печатаются в альманахах «Северные цветы», «Полярная звезда», «Невский альманах» и др.

[18] См.: Гроссман Л. Поэтика русского сонета, с. 135.

[19] Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. (Сер. «Лит. памятники»). М., 1977, с. 10.

[20] Там же, с. 11—12.

В. Белинский считал, что Батюшков, весьма неопределенно представлявший себе «легкую поэзию», относил к ней «мелкие роды лирической поэзии — песню, сонет, элегию, эпиграмму, мадригал, триолет и т. п.»[21].

В своей статье Батюшков пытается утвердить некоторые принципы романтической эстетики, касающиеся, например, поэтического универсализма и формы как категории прекрасного. Сформулированное им понятие художественного совершенства применительно ко всем родам «легкой поэзии» («чистоты выражения, стройности в слоге, гибкости плавности») получит дальнейшее развитие в эстетике романтической поэзии, особенно в эстетике сонета.

В истории восприятия европейского сонета в России сыграла немалую роль и статья Батюшкова «Петрарка» (1815). Поэт сумел уловить в сонетах и канцонах Петрарки трагическую рефлексию, обусловленную противоречиями итальянского Возрождения, и вместе с тем гармоническую стройность и совершенство. Эти особенности сонета во многом способствовали его широкому распространению и расцвету в творчестве поэтов романтического направления.

Сонет как явление лирической поэзии начинает восприниматься под влиянием переводных европейских философских работ Бутервека, Аста, Бахмана, Ж.-П. Рихтера, Шлегелей. Обозревая «Теорию поэзии древних и новых народов», С. Шевырев указывает на этих представителей немецкой мысли и на их учения, «пользующиеся наибольшим уважением» в России в первую треть XIX века[22].

Ф. Бутервек в «Эстетике» (1824) указывает на сонет как на вид романтической поэзии, называя его раньше элегии[23]. Ж.-П. Рихтер считает сонет важнейшей частью лирической поэзии и связывает его искусство с искусством драмы[24], что теоретически будет осмыслено романтиками, например А. Шлегелем. На соответствие эстетических возможностей сонета требованиям романтизма указывает Бахман во «Всеобщем начертании теории искусств». «Сонет, — пишет он, — в сущности есть тоже произведение лирическое. В нем прекрасно выражаются тихие и нежные чувствования, а иногда и сильные, которые, однако, не уклоняются от законов прелестного и кроткого изящества, но посредством грации соединяются в одно соразмерное целое»[25].

В большинстве переводных работ этого времени указывалось на широкое распространение сонета в новейшей романтической поэзии. Например, в книге Вольфа «Чтения о новейшей изящной словесности» говорилось, что сонет — «форма, снова приобретшая в новейшее время очень благосклонный прием»[26]. Рассматривая поэтические формы романтизма, автор отмечает, что «романтики увеличили наследованные богатства введением форм новых, каковы: канзона, глосса, в особенности — сонет»[27].

Для понимания эстетики романтического сонета и уяснения некоторых причин его широкого распространения в романтической поэзии очень важны основные положения теории сонета, изложенной А. Шлегелем в 1801—1804 гг. Берлинском курсе лекций и, вероятно, хорошо известной

---

[21] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 230.

[22] Шевырев С. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. 2-е изд. Спб., 1887, с. 217.

[23] Там же, с. 236.

[24] Там же, с. 255.

[25] Бахман. Всеобщее начертание теории искусств/Пер. с нем. яз. М. Чистякова. М., 1832, с. 121.

[26] Чтения о новейшей изящной словесности, соч. Д. О. Л. Б. Вольфа, проф. иенского ун-та/Пер. с нем. М., 1835, с. 211.

[27] Там же, с. 395.

в кругу русских романтиков[28]. Сонет в романтической теории А. Шлегеля занимает совершенно особое место. Р. Гайм, например, в своем исследовании о романтической школе считает, что Шлегель в Берлинском курсе «...излагает настоящую философию сонета как вполне развитого рифмованного стихотворения»[29].

Шлегель находит прежнюю традицию считать сонет «прокрустовым ложем» ошибочной и убеждает, что это утверждение подходит собственно так же хорошо ко всем видам стихов. Он понимает форму сонета диалектически, в тесной связи с содержанием, когда пишет, что «...форма является для поэта скорее орудием, органом и равно при первом зачатии стихотворения являются неразрывными содержание и форма как душа и тело»[30]. Шлегель обосновывает необходимость «капризного произвола» правил создания сонета, так как сонет, по его мнению, — вершина рифмоискусства, и через связь рифмы со смыслом прослеживает связь формы с содержанием сонета. Форму сонета он понимает как совершенную в логическом отношении и считает, что за счет этого происходит концентрация мысли в сонете. Большую роль Шлегель отводит в сонете не только рифме, но и симметрии и антитезе как свойствам романтической поэзии. Говоря о лирическом движении мысли в сонете, он указывает на его отличие от других жанров поэзии: сонет «является возвращающейся в себе, полной и органически установленной формой»[31].

Таким образом, Шлегель выступает против механически понимаемой формы сонета в эстетике классицизма. Созданное им учение об органической форме[32] позволяет понять некоторые причины обращения романтиков, выступающих против «незыблемости застывших правил», к форме сонета, канонизированной в мировой литературе. Органическая форма сонета, по Шлегелю, объясняет универсальность этого вида поэзии, т. е. возможность относить сонет к лирической, дидактической и эпиграмматической поэзии. «С другой стороны, — указывает немецкий теоретик, — в сонете видят выраженный драматический вид: три части драмы — экспозиция, дальнейший ход, катастрофа — различаются очень четко»[33].

Большое влияние на формирование теории сонета в России могли оказать и переводные работы французских литераторов и эстетиков. Указывая на изменение вкусов во Франции после 1812 года, вызвавшее «прямое и сильное влияние на нашу литературу», Белинский писал: «Она догадалась... что ни классификация «Ars Poetika» Горация, ни подражательная ей «L' Art Poetique» Буало, ни теория Баттё, ни критика Лагарпа уже не могут быть эстетическим кораном и что в туманных умозрениях немцев вообще и романтических созерцаниях Шлегелей в частности есть много истинного и верного касательно искусства»[34]. Укажем на некоторые переводные статьи, в которых сонет начинает переосмысливаться в связи с эстетикой господствующего направления.

---

[28] В распространении идей А. Шлегеля большую роль играли журналы «Московский телеграф» и «Московский вестник». Например, в разделе «Иностранные книги» (Московский вестник, 1828, № 11), указывалось на вновь вышедшее собр. соч. А. Шлегеля, которое «читатели вновь перечли с новым живейшим участием» (с. 361). О влиянии идей Шлегеля на В. Кюхельбекера, П. Катенина, Д. Веневитинова, Н. Надеждина см. в кн.: Дмитриев А. С. Романтическая эстетика А.-В. Шлегеля. М.: Изд-во МГУ, 1974; Манн Ю. Русская философская эстетика (1820—1830-е гг.). М., 1969 и др.

[29] Гайм Р. Романтическая школа. М., 1891, с. 706.

[30] Schlegel A. Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Heilbronn, 1884, s. 209.

[31] Там же, с. 217.

[32] См.: Schlegel A. Die Organische Form. Sammtliche Werke, Bd. 6. Leipzig, 1846, с. 157—158.

[33] Schlegel A. Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst, с. 217.

[34] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7, с. 270.

Например, в журнале «Вестник Европы» за 1826 год публикуются переводы полемических статей «Спор литераторов о стихотворениях Петрарки» критика-классициста Ф. Оффмана и гр. Марселлюса,[35]. Сонеты Петрарки, которые романтики считали образцом для подражания, Оффман называет «выисканными», «исполненными погрешностей», «обремененными антитезами»[36]. Антитеза как художественный принцип романтической поэзии восходит к основному противоречию эстетики романтизма. Она обусловлена несоответствием идеала и действительности. Оффман, выступая с позиций критика «старой школы», указывает, что антитезу следует «употреблять умеренно и со строгой разборчивостью»[37]. Он анализирует сонеты Петрарки с позиций французского классицизма, не принимая в них той особенности сонета, которой он был более всего обязан своему распространению в поэзии романтиков. Принцип антитезы вел к художественному воплощению конфликта в рамках лирического стихотворения. Не случайно статьи Оффмана о Петрарке вызвали отрицательную оценку польского поэта-романтика А. Мицкевича, находившегося в это время в России[38].

Полемизируя с Оффманом, Марселлюс придает особое значение сонету, который, по его мнению, «один стоит длинной поэмы»[39]. В нем полное действие, превосходный вымысел, красноречие трогательное и благородное, слог отличный»[40]. В критике двадцатых годов это утверждение, восходящее к высказыванию Буало («Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème». — Совершенный сонет стоит длинной поэмы), встречается неоднократно. Оно служило отправной точкой для споров романтиков с классиками о превосходстве одного поэтического жанра над другим[41] и вело к осмыслению некоторых проблем, связанных с эстетикой сонета. Высказывание Марселлюса свидетельствовало о стремлении вывести сонет из числа периферийных жанров поэзии и показать его богатые содержательные возможности, что будет характерно, например, для статей и высказываний Кюхельбекера и Вяземского, как сторонников нового романтического направления.

Высказывание Буало часто использовалось и теоретиками классицизма. Оно приводится, например, в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопова и «Руководстве к изучению русской словесности» П. Георгиевского в подтверждение мысли о трудности создания сонета с учетом всех требований канона. Форма сонета понимается при этом механически как совокупность определенных идеальных признаков.

Другой приверженец классицизма — гр. Хвостов, поэт и переводчик, в примечании к сделанному им переводу «Поэтического искусства» Буало отрицает возможность создания настоящих сонетов на русском языке и выступает противником сравнения сонета с поэмой, занимающей в эстетике классицизма гораздо более почетное место. Он указывает, что «басенка или сонет не имеют ни той цели, ни той обширности действия или страстей, каковой изобилует превосходная поэма»[42].

Особое место в спорах о возможностях сонета занимают высказывания и статьи В. Кюхельбекера. С позиций гражданской поэзии декаб-

[35] Статьи перепечатаны из фр. «Jornal des Débats». Н. И. Мордовченко указывает, что из этого журнала неоднократно перепечатывались статьи противников романтического направления и что среди авторов подобных статей был и Оффман. Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX в. М.—Л., 1959, с. 144.

[36] Вестник Европы, 1826, № 16, с. 242.

[37] Вестник Европы, 1826, № 17, с. 25.

[38] См. об этом в кн.: Полевой Н. Материалы по истории русской литературы и журналистики 30-х годов. Л., 1934, с. 210.

[39] Марселлюс (Marie—Lodois—Andre—Charles—Demartin du Turac, граф де Marcellus, 1775—1865) — фр. писатель, исследователь античной культуры.

[40] Вестник Европы, 1826, № 17, с. 10.

[41] См.: Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 191—205.

[42] Наука о стихотворстве. Пер. стихами с фр. яз. гр. Хвостова. 4-е изд. Спб., 1830, с. 122.

ризма в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие» (1824) он обосновывает необходимость создания высокой поэзии. В примечании к приводимому им в статье высказыванию Буало поэт отмечает категоричность суждений классиков о сонете как «низшем» жанре эстетики классицизма: «Есть однако же варвары, — пишет он, — в глазах коих одна отважность предпринять создание эпопеи взвешивает уже всевозможные сонеты, триолеты, шарады, может быть, баллады»[43].

Критикуя элегию как вырождающийся жанр романтической поэзии, Кюхельбекер указывает на однообразие содержания жанра: «Картины везде одни и те же: луна, которая, разумеется, унылая и бледна, скалы и дубравы, <...> бледные и безвкусные олицетворения Труда, Неги, Покоя, Веселия, Печали, лени писателя и скуки читателя...»[44]. Отношение поэта к элегии как жанру эстетизированному обусловлено его взглядами. Сонет, по его мнению, несмотря на малый объем, заключает в себе богатейшие возможности, позволяющие сравнивать его с другими жанрами, и может быть носителем значительного содержания.

Эти мысли о богатых потенциях сонета Кюхельбекер пронес через всю свою творческую жизнь. Например, 2 января 1832 года после создания сонета «Рождество» он записал в дневнике: «Если бы мне удалось составить с десяток подобных сонетов... не худо бы было: картины и мысли такие, какие греки вливали в форму своих гимнов и эпиграмм... так что мне кажется удачно могли бы быть одетыми в форму сонетов»[45]. И еще одна запись в дневнике 5 марта 1832 года: «Целый день бился над сонетом и — по пустякам. Сонет не безделка... Мне в этом случае поверить можно, потому что я написал около восьми тысяч стихов rime terze (терцинами), что также не шутка, но все же rime terze не сонет»[46].

Таким образом, в полемике 20—30-х годов высказывание Буало служило не только принципом, понимаемым как «преодоление трудностей ради трудностей»[47], но и вело к осмыслению богатых возможностей сонета в декабристской и романтической критике. Но сама постановка вопроса о сравнении жанров, находящихся на различных ступенях иерархической лестницы классицизма, в определенной степени еще бытовавшего в 20-е годы, имела важное значение. На это указывал, например, А. С. Пушкин, цитируя Буало в «Отрывках из писем, мыслей и замечаний», опубликованных в альманахе «Северные цветы на 1828 год». Ю. Тынянов справедливо отмечает, что Пушкин «...отчетливо сознает важность вопроса о сравнительной ценности жанров и протестует против поверхностного, наплевательского отношения к этому вопросу»[48].

Статья Кюхельбекера и полемика, развернувшаяся в печати вокруг нее, говорили о кризисе элегии как ведущего жанра романтической поэзии и необходимости выдвижения новых поэтических жанров. Широкое распространение сонета в русской поэзии, начиная со второй половины 20-х годов, свидетельствовало об определенной тенденции обновления романтиками поэтических форм»[49].

---

[43] Кюхельбекер В. Путешествие. Дневник. Статьи (Сер. «Лит. памятники»), Л., 1979, с. 454.

[44] Там же, с. 456—457.

[45] Там же, с. 632.

[46] Там же, с. 77.

[47] См.: Томашевский Б. В. Пушкин — читатель французских поэтов. — В кн.: Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.— Пг., 1923, с. 220—221.

[48] Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы, с. 204.

[49] Об аналогичном процессе в немецкой литературе начала XIX века см. в кн.: Hügli E. Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker. Zürich, 1900. Исследователь указывает, что «из всех строфических систем, к которым решительно обращались романтики в 1800-х годах, ни одна не нашла в теории такое точное и обширное отражение и характеристику, ни одна не сыграла такой большой роли в поэтически-практическом исполнении, как сонет» (с. 12).

Со спорами вокруг сонета и проблемами обновления жанровой системы романтической поэзии связана статья П. А. Вяземского «Крымские сонеты» А. Мицкевича», опубликованная в журнале «Московский телеграф» в 1827 году и позже, в 1829 году, в качестве предисловия в книге «Крымские сонеты» А. Мицкевича. Переводы и подражания И. Козлова».

Важно, что Вяземский писал статью, как указывает М. И. Гиллельсон, «вникая в споры о романтизме и классицизме, пытаясь предугадать дальнейший путь развития литературы»[50].

В написанных почти одновременно «Письмах из Парижа» (1826—1827) Вяземский касается отдельных проблем поэзии и эстетики сонета, которые получат дальнейшее развитие в статье о сонетах Мицкевича. Например, замечая, что принадлежность поэтического произведения романтическому направлению определяется не тем, что поэт полностью отказывается от правил, узаконенных классицизмом, Вяземский пишет: «Различие их не может ограничиться одними внешними формами и должно таиться глубже, в началах коренных и независимых»[51]. Не соблюдение правил, по Вяземскому, составляет достоинство произведения, в противном случае все виды «поэтической гимнастики» (сонет, рондо, триолет и др.), написанные твердо по правилам, лучше любого произведения. Далее, приводя цитату из Буало о достоинствах сонета, критик восклицает: «Вот классицизм во всей наготе своего деспотизма!»[52] Сравнение, согласно мысли Вяземского, должно идти по линии оценки художественности произведения, его соответствия потребностям времени, а не просто с учетом того, соответствует ли произведение правилам и нормам. Оценивая современное состояние романтической поэзии, он указывает на однообразие поэтических форм: «Неужели на одной элегии вертится весь романтизм?»[53] Здесь очевидна перекличка со статьей Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие».

Развивая эти мысли в статье о сонетах Мицкевича, Вяземский рассматривает сонет как жанр романтической поэзии в историческом и теоретическом аспектах[54]. Он поднимает вопрос о причинах возрождения сонета в эпоху романтизма. «Законодатель новейшей классической поэзии, — пишет критик, — поставил его краеугольным камнем здания классической поэзии, а в отечестве его, верующем еще и ныне во французский Коран, сонет совершенно забыт и заброшен. Напротив, у поэтов, исповедующих романтизм, он еще в употреблении»[55]. Вяземский связывает причины возрождения сонета с влиянием Шекспира и с диалектикой литературного процесса: «...в кругообращении умственной деятельности старое делается новым, а новое старым...»[56].

Форма сонета оценивается в статье как взыскательная и «налагающая иго». Но с позиций приверженца романтического искусства Вяземский пишет, что «для истинного поэта нет оков стихосложения» и что Мицкевич с необычайным мастерством «сумел... втеснить в сжатую раму сонета картины во всей полноте красоты их, разнообразные и часто исполинские»[57]. Эта мысль русского критика созвучна романтической

---

[50] Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский: Жизнь и творчество. Л., 1969, с. 149.

[51] Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Спб., 1878, т. 1, с. 226.

[52] Там же.

[53] Там же, с. 225.

[54] О важности теоретической части статьи, посвященной эстетике сонета, и неизученности проблемы см.: Березина В. Г. Мицкевич и «Московский телеграф».— В кн.: Мицкевич в русской печати. М.—Л., 1957, с. 475.

[55] Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 1, с. 328. О непопулярности сонета у французских поэтов см.: Hereau E. Sonety Adama Mickiewicza. — Revue Encyclopédique, 1828, XXXVII, № 3, с. 713.

[56] Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 1, с. 328.

[57] Там же.

концепции сонета А. Шлегеля и других теоретиков немецкого романтизма[58]. Важно, что Вяземский улавливает определенную тенденцию в развитии современной поэзии, указывая, что «наклонность нынешних поэтических форм к однообразному размеру сонета... очевидна даже в творениях большого объема»[59].

Значение выступления Вяземского связано, во-первых, с включением сонета в жанровую систему романтизма. Во-вторых, продолжая спор о его возможностях, критик указывает на разновидности сонетной формы у Мицкевича, подчеркивая установку на повествовательность. Наконец, теоретик русского романтизма в целях внедрения сонета в русскую поэзию делает подстрочные переводы «Крымских сонетов», призывая лучших русских поэтов, в том числе Пушкина и Баратынского, перенести их на русскую почву. Нельзя не отметить и тот факт, что сам полемический задор, с которым написана статья, стимулировал интерес к этому жанру в русской критике и поэзии. Следствием этого были переводы из Мицкевича[60] и выступления оппонентов.

Так, в появившейся в 1830 году в «Вестнике Европы» анонимной заметке по поводу перевода «Крымских сонетов» И. Козловым мысль Вяземского о «наклонности нынешних поэтических форм» к размеру сонета вызывает насмешку автора. Он пишет, что «Крымские сонеты» Мицкевича, «...долженствующие называться поэтическими путевыми записками, навели господина сочинителя введений и предисловий на Чайльд-Гарольда, на страннический журнал Байрона...»[61].

Полемизируя с Вяземским, автор другой статьи — Ян Савинич[62] в журнале «Галатея» упрекает Вяземского в утверждении, что именно Шекспиру обязан романтизм возрождением сонета. «Шекспир велик не по лирическому, — пишет автор, — но по драматическому таланту, следовательно, не на его примере основано возрождение сонета в наше время»[63]. В другой статье этот же автор, оценивая сонеты Мицкевича, называет одну из причин обращения романтиков к сонету. Это способность синтезировать в пределах малой поэтической формы три стихии: «чувство, мысль и живопись в одно целое, прекрасное»[64]. Здесь специфические особенности отдельных искусств, таких, как поэзия и живопись, приобретают категориальне значение, что является отличительным свойством романтической эстетики.

«Крымские сонеты» Мицкевича, изданные в России, вызвали целый поток противоречивых оценок сонета как жанра[65]. Полемика вокруг них

---

[58] И. И. Замотин, например, указывает на Шлегелей и Ж. де Сталь, которых Вяземский считал наиболее авторитетными из новейших теоретиков (См.: Замотин И. И. Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе, с. 95).

[59] Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 1, с. 328.

[60] Напр., в письме к А. Э. Одынцу от 22 марта 1828 г. А. Мицкевич писал: «Ты просишь, чтобы я прислал тебе русские переводы моих стихов. Пришлось бы отправить большой пакет. Почти во всех альманахах (а их здесь выходит множество) фигурируют мои сонеты, они имеются уже в нескольких переводах... Я уже видел русские сонеты в духе моих». (Мицкевич А. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1954, т. 5, с. 397).

[61] Вестник Европы, 1830, ч. 169, № 1, с. 78.

[62] Савинич Ян (род. в 1811 г.) — русско-польский писатель, профессор русского языка в Варшаве.

[63] Галатея, 1830, ч. 11, № 2, с. 111.

[64] Галатея, 1830, ч. 11, № 3, с. 167.

[65] А. Мицкевич, оценивая высказывания современных критиков о сонете, писал в «Предисловии к полн. собр. соч.» (Моск. телеграф, 1829, ч. 29, № 17), что он «прочитал более двадцати критик, не упоминая о сатирах и пародиях. По мнению десятого рецензента,— пишет поэт,— форма сонета благородна, свободна и прекрасна, одиннадцатому кажется, что эта форма затруднительна, стеснительна и неблагодарна. Пятнадцатый критик гнушается сонетами как изобретением варварских средних веков, двадцатый доказывает, что сам Гораций писал нечто вроде сонетов...» (с. 10).

свидетельствовала о противоположной оценке сонета сторонниками романтического искусства и приверженцами классицизма. Не случайно в одном из писем этого времени А. Мицкевич писал, что «ожидал если уж не похвал, то больше снисходительности со стороны классиков»[66].

Таким образом, во второй половине 20-х годов XIX века в русской литературе складывается определенная концепция романтического сонета. Основное отличие романтического сонета от сонета классицизма сформулировано уже П. А. Вяземским. В выходящем в России журнале «Bulletin du Nord», издававшемся на французском языке, в статье, посвященной сонетам Мицкевича, указывалось, что «...классический сонет является формой выражения ума, связанной более со словами, чем с мыслью, в то время как романтический сонет склонен к мыслям чаще, чем к словам»[67].

Говоря об особенностях эстетики романтического сонета, нельзя не отметить его типологической общности с сонетом эпохи Возрождения, так как развитие теории сонета в романтической поэзии происходит в определенной степени под влиянием идей и традиций этой эпохи. На это явление указывали, например, некоторые крупные исследователи романтизма[68]. Важно, как воспринимались традции Возрождения в 20—30-е годы XIX века в связи с романтическим направлением.

Эстетическая связь романтизма и Возрождения улавливается, например, в статье К. Мармье[69], посвященной сонетам Микеланджело. Разбор сонетов итальянского поэта Мармье предваряет краткой историей поэтических жанров. Сонет, по его мнению, не мог развиваться в XVIII веке, так как тот «задушил его тяжестью своей науки», «сонет — совершенно романтическое создание»[70]. Распространение сонета в эпоху романтизма, так же как и в эпоху Возрождения, объясняется Мармье культом чувства, а сонет, «прежде всего, — произведение чувства»[71]. В ряду великих сонетистов Возрождения, таких как Петрарка, Ронсар, Шекспир, автор статьи называет поэтов-романтиков: Тика, Новалиса, Шлегеля, Байрона, Вордсворта и др.

В эстетике Возрождения проявилось определенное тяготение к канонизации форм. Канонизированная форма сонета привлекла внимание романтиков по многим причинам. Структура сонета синтезирует в себе основное противоречие эпохи Возрождения, которое не в меньшей степени будет характерно и для эстетики романтизма — противоречие между индивидом и миром, идеалом и действительностью. Это противоречие является основой конфликта, а конфликт находит совершенное выражение в форме сонета, который традиционно строится на основе принципа противопоставления: тезис—антитезис—синтез. Таким образом, структура сонета диалектична и предполагает конфликтность, а конфликт — высший уровень романтической поэтики.

Становление сонета в русской романтической поэзии совпадает с формированием «романтических оппозиций» в лирике. На это явление указывает Ю. Манн. Он пишет, что романтические оппозиции в перспективе последующих десятилетий должны быть осознаны как одно из предвестий романтического конфликта[72]. Таким образом, принцип антитезы становится в романтическом сонете конструктивным, в отличие от сонета классицизма, где он понимался слишком идеально и абстракт-

---

[66] Мицкевич А. Собр. соч., т. 5, с. 380.

[67] Bulletin du Nord, 1928, № 1, с. 51.

[68] См.: Замотин И. И. Литературные эпохи XIX столетия: Очерки по истории русской литературы. Варшава, 1906, с. 35.

[69] Мармье Ксавье (1809—1892) — французский писатель, редактор журнала «Revue Germanique» в 30-е годы.

[70] Marmier X. Sonnets de Michel-Angl.— Revue etrangere, 1835, № 34; с. 466.

[71] Там же.

[72] Манн Ю. Поэтика русского романтизма. М., 1976, с. 28.

но. Романтики, как и поэты Возрождения, видели в сонете поэтическую форму, позволяющую раскрыть внутренний мир человека в его противоречивом единстве. Сонет стал своеобразной формой исповеди. Исповедальность была в определенной степени свойственна и лучшим сонетам Возрождения. Например, Ю. Б. Виппер указывает, что Дю Белле в цикле сонетов «Сожаления» «...предвосхищает завоевания романтической литературы: превращение поэзии в дневник души, в интимную личную исповедь поэта»[73].

В этой связи большой интерес представляет диссертация Н. И. Надеждина «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической», изданная в 1830 году и написанная под влиянием идей Шеллинга и немецкой романтической эстетики.

Оценивая средневековую поэзию как романтическую[74], Надеждин указывал на то, что для «романтического гения» «...внешняя жизнь человеческая, со всеми превратностями, запутанностями, завязками, трудностями и противоречиями, катастрофами и развязками — как отражение внутренней жизни духа, составляет любимый предмет для творческой силы»[75]. Эта мысль критика свидетельствует о близости творческих принципов поэтов Возрождения и романтизма, для которых сонет мог быть универсальной формой самовыражения.

Говоря о субъективности романтической поэзии и высоко оценивая творчество Петрарки, Надеждин выделяет эстетические особенности сонета. Во-первых, сонет, по его мнению, есть «мерное выражение чувства», поэтому он «получил везде право поэтического гражданства»[76]. Во-вторых, сонет отвечает всем требованиям изящного искусства: в нем «...мелодическое созвучие рифм и симметрическое устройство стихов производит усладительное согласие музыкальных орудий»[77].

Проблемы свободы поэтического творчества в связи со сковывающим влиянием сонетного канона Надеждин решает, как и А. Шлегель и Вяземский, диалектически, полагая, что для истинного поэта не существует оков при создании произведения и долг поэта состоит в гармоническом сочетании звуков по законам поэзии. Как и А. Шлегель, Надеждин преувеличивает значение внешней формы, считая ее красоту и «симметрическую соразмерность» критерием художественности. Но, предвосхищая Белинского, он утверждает, что достоинство произведения определяется зависимостью формы от содержания, а содержание определяется «духом времени». Концепция романтического сонета была у Надеждина очень продуктивна: он не только чутко уловил преемственную связь поэзии романтизма с поэзией Возрождения, но и сумел определить эстетическую ценность сонета, исходя из его содержания.

Содержательная сторона сонета, в отличие от других форм средневековой поэзии, не была связана с каноном. Сама формула сонета (тезис — антитезис — синтез) давала возможность развивать жанр по линии содержания. Поэтому сонет можно было использовать для философских, элегических или исторических размышлений, лирики любви и лирики природы. Сонет оказался жизнеспособным жанром лирической поэзии романтизма, потому что он был живой формой развития поэтической мысли, культивируя на всем протяжении своего развития новое содержание.

Например, в связи с тем, что в 20—30-е годы развитие поэзии мысли стало насущной проблемой времени, сонет начинает переосмысливаться

---

[73] Виппер Ю. Б. Дю Белле и пути развития французской поэзии.— Филологические науки, 1960, № 3, с. 20.

[74] О понимании Надеждиным романтической поэзии см. в кн.: Манн Ю. Русская философская эстетика, с. 53—61.

[75] Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 194.

[76] Там же, с. 193.

[77] Там же, с. 201.

как форма, способная быть носителем глубокого философского содержания. Оценивая развитие современной поэзии, С. Шевырев настоятельно ставит проблему создания поэзии мысли, так как для форм самых изящных и утонченных, по его мнению, многое уже сделано.

Анализируя сонеты Бенедиктова, Шевырев упрекает его в отсутствии гармонического соединения мысли с формой сонета. «Свежая мысль, — пишет он, — непременно освежит и формы, она даст им больше широты и разнообразия»[78]. Он упрекает русских поэтов в недостаточном использовании сонетной формы, когда пишет, что сонеты «иногда у нас бывают слишком простонародны»[79]. Шевырев, как представитель литературного любомудрия, ставит проблемы национального своеобразия русского сонета и его развитие связывает с развитием новой философской поэзии. Особенно глубоко эта мысль сформулирована в его «Истории поэзии...», где он указывает, что «сонет — круглая, отработанная, ёмкая, миниатюрная рамка для поэтической мысли»[80].

Сонеты Д. Веневитинова «К тебе, о чистый дух, источник вдохновенья...» и «Спокойно дни мои цвели в долине жизни...», созданные в 1825 году, — яркие примеры философских опытов в форме сонета[81].

Изучение поэтики русского сонета первой трети XIX века даст возможность выявить многообразие его содержания, не поддающееся классификации. Помимо традиционных любовных сонетов, сонетов, затрагивающих философские и эстетические темы, в поэзии романтиков культивируются исторические, ориентальные сонеты, сонеты-послания и сонеты-пародии. Оценивая конкретно-исторически развитие русской поэзии в 30-е годы, В. Г. Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» выявил те особенности содержания сонета и других жанров, которые способствовали их утверждению как «исключительной лирики» времени. Поэт, по его мнению, в сонете, как и в песне, элегии, послании, выражает «...более общие, более сознательные факты своей жизни, различные созерцания, воззрения, сближения, весь объективный запас сведений и пр.»[82].

Богатство содержания русского сонета вело к утверждению его как определенной «формы времени» в русской поэзии 20—30-х годов. Это понятие, сформулированное Белинским, применимо в данном случае к жанрам, возникшим в определенных исторических условиях и связанных общими идеями. Сонет, как и ведущие жанры романтической поэзии (элегия, песня, романс, баллада, эпиграмма), обладал самостоятельной эстетической ценностью и способствовал развитию русской поэзии.

Таким образом, в русской поэзии первой трети XIX века сонет был жанром лирической поэзии, искусством сложного и в некотором отношении условного характера.

Сложная поэтическая форма сонета отражала стремление поэтов выразить глубину, противоречивость самой жизни, многогранность бытия. Развитие теории сонета в России находилось в прямой зависимости от эстетики господствующего направления — романтизма. Идеалистическая основа эстетики романтизма обусловила ту высокую роль, которая отводилась форме сонета. Форма сонета мыслилась романтикам не механически, а диалектически связанной с содержанием. Свою цель романтики видели в преобразовании сонета на путях синтеза его исповедальности и содержательности гармонической формы.

---

[78] Московский наблюдатель, 1835, ч. III, с. 458.

[79] Там же.

[80] Шевырев С. История поэзии. Чтения адъюнкта Моск. ун-та. 2-е изд. ПБ., 1887, т. 1, с. 33.

[81] См.: Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М., 1976, с. 30—31.

[82] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 49.

А. Э. ЕРЕМЕЕВ

К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1820—1830-х годов

I

В советском литературоведении в последнее время настойчиво раздаются голоса, ратующие за признание особого «философского» пласта в русской литературе 20—30-х годов XIX века. Мы говорим о литературе в широком смысле слова, так как уже получили признание работы Ю. В. Манна «Русская философская эстетика»[1] и Е. А. Маймина «Русская философская поэзия»[2], где рассмотрены философские искания писателей в связи с общими тенденциями развития русской литературы.

Настало время расширить этот круг проблем и заявить не только о существовании философского романа или философской повести; необходимо признать существование особого явления в русской литературе данного периода, которое сыграло важную роль в становлении творчества таких классиков мировой литературы, как А. И. Герцен, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и в целом русской психологической прозы. Явление это — русская философская проза. Не претендуя на решение всех вопросов, связанных с этим явлением, в данной статье мы попытаемся поставить следующие проблемы:

1) об общественно-философских и историко-литературных причинах появления философской прозы в русской литературе 1820—1830-х годов;

2) о круге явлений, связанных с русской философской прозой;

3) о некоторых чертах ее поэтики.

Еще И. Киреевский в «Обозрении русской словесности за 1829 год» писал: «Нам необходима философия (разрядка автора. — *И. К.*): все развитие нашего ума требует ее. Ею одною живет и дышит наша поэзия; она одна может дать душу и целость нашим младенствующим наукам, и самая жизнь наша, может быть, займет от нее изящество стройности» (разрядка наша. — *А. Е.*)[3].

---

[1] См.: Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969. Исследователь также говорит о русской философской критике, связывая ее развитие с определенным этапом развития романтической эстетики. Об этом см.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975, гл. 3, с. 271—297.

[2] См.: Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М., 1976. См. также его книгу «О русском романтизме» (М., 1975), где в разделе «Русский философский романтизма» делается попытка осмыслить природу философской прозы В. Ф. Одоевского. Необходимо заметить, что в работах целого ряда исследователей (У. Р. Фохт, Е. А. Маймин, В. И. Сахаров и др.) настойчиво говорится о философском направлении в русском романтизме или просто философском романтизме. Заметим, что еще П. Н. Сакулин пользовался этим понятием. (См.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Ч. 1, М., 1913, т. 1).

[3] Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979, с. 68.

Философия, которую немецкие романтики считали своею и на основании которой строили свои эстетические оценки, наиболее подходила для данного момента русского поэтического самосознания. Она внушала мысль о самоценности литературы в целом и творчества отдельного писателя в частности, способствовала переходу ее в стадию сознательного своего назначения из духовно-теоретической области в духовно-практическую, ибо русская литература в эту эпоху ощутила в себе силы не только для освоения, но и созидания национальной действительности. Главенствующий в ту пору романтизм, таким образом, превращается из чувства в философскую задачу [4].

Через философскую мысль, развитую в литературе, искусстве, науке, дворянская интеллигенция в сложившейся исторической обстановке стремилась обрести точку опоры в мире. Во всяком случае русская литература второй четверти XIX века и русская культура в целом развивались под «философским» знаком, что в большей степени определяло особенности общекультурного развития этой эпохи. «У нас есть целые десятилетия (таковы тридцатые и сороковые годы), которые тесно срослись с именами творцов грандиозных философских систем, — с именами Шеллинга и Гегеля», — замечал М. Рубинштейн [5].

Философия захватывает буквально все стороны русской жизни, активно вторгается в литературу, науку, искусство, педагогику. Присутствие философской мысли в научном трактате, статье, учебнике, прозаическом литературном произведении было заявкой на общекультурную доброкачественность и актуальность. Об этом говорит и массовый характер публикаций с философской проблематикой в журналах тех лет [6].

В статье «Нечто для философии музыки Фетиса» по этому поводу можно прочесть следующее: «...теперь мы сделались гораздо основательнее, чем прежде, и очень знаем отчего: в нас пробудилась потребность проникать в глубину вещей, и мы не пренебрегаем уже философии, чем бы она ни занималась...» [7].

Теперь от каждой науки требуют, чтобы она была системою, и философия уже не введение или заключение к науке, — с ее помощью стремятся осмыслить весь предмет науки. Так, автор рецензии, помещенной в критико-библиографическом обзоре «Московского телеграфа», по поводу «Свода латинской грамматики с греческою...» высказывает весьма интересное замечание о написании учебников: «Бесспорно, что для составления книги учебной надо составить сперва книгу ученую, дать отчет уму Философа, чтобы из этого извлечь основания, могущие удовлетворить умы» [8].

Примерно в это же время автор обзора в отделе «Иностранные книги «Московского вестника» замечает следующее: «...в настоящем быту литературы нашей властолюбивая философия стремится к безусловному владычеству над Поэзией и вообще искусством» (разрядка наша. — *А. Е.*) [9].

---

[4] См.: Каменский З. А. Русская философия XIX века и Шеллинг. М., 1980; Он же. Московский кружок любомудров. М., 1980; Володин А. И. Гегель и русская социалистическая мысль XIX века. М., 1973.

[5] Рубинштейн М. Философия и общественная жизнь в России.— Русская мысль, 1910, с. 180.

[6] Достаточно привести названия статей: «Нечто для Философии музыки Фетиса» (Телескоп, 1832, № 14); «Современное назначение Философии» (Телескоп, 1832, № 20); «Лекция Шеллинга о философии откровения» (Телескоп, 1833, № 1); «Дух времени и потребность века в философском и нравственном их значении» (Телескоп, 1833, № 2); «Филеб, или Разговор Платона о высочайшем благе» (Московский телеграф, 1826, № 1); «О драматической теории изящного у древних и новых народов Шлегеля» (Московский телеграф, 1826, № 3, 4), чтобы стал очевиден программный характер установки на философичность русской периодики 1820—1830-х годов.

[7] Телескоп, 1834, № 14, с. 145.

[8] Московский телеграф, 1826, № 8, с. 342.

[9] Московский вестник, 1829, № 20, с. 360.

Более того, отсутствие системности, «отсутствие единства в мнениях, отсутствие философии»[10] вменяется в главный недостаток периодическим изданиям того времени[11].

II

В русской культурной традиции второй половины 1820-х годов и вплоть до начала 1840-х годов наблюдается широкий круг литераторов, активно стремящихся к разработке философски содержательных форм, отчасти напоминающих художественные.

Огромная роль в становлении русской философской прозы, наряду с поэзией и эстетикой, принадлежит членам Московского кружка любомудров, в особенности В. Ф. Одоевскому и Д. В. Веневитинову. Перед русской литературой встала задача освоить немецкую философию и на этом фундаменте создать качественно новый тип прозы, что привело «к перестройке не только ряда категорий эстетики»[12], но и ее формы, стремящейся к логически связной системе опосредованных выводов, заключенных в основном в художественных образах.

Творчество любомудров и В. Ф. Одоевского еще в 20-е годы представляет собой первый на русской литературной почве опыт создания философской прозы. Е. А. Баратынский в середине января 1826 года писал А. С. Пушкину: «Надо тебе сказать, что московская молодежь помешана на трансцендентальной философии»[13].

Поиск новых идеалов, обращение к проблемам развития внутренней духовной жизни личности, стремление выработать новое миросозерцание, осознать новые цели общественной жизни — таковы основные проблемы русской культуры 1820—1830-х годов. Это эпоха напряженных философских и нравственных поисков. Эстетический идеализм и натурфилософия Шеллинга более всего отвечали этим настроениям. Русская культура выбрала путь самопознания личности и проникновения в сущность природы, дающий возможность индивиду спроецировать эти духовно-философские искания на практическую деятельность.

Творчество любомудров включалось в общекультурный контекст философских поисков, способствующих пробуждению общественного самосознания. Постепенно наступает время, когда рефлексия превращается в более логизированное явление, приобретает философский характер, поэтому и литература переживает своеобразную эволюцию, интеллектуализируется и осваивает не просто философский способ мышления в ткани художественного образа. Это тонкое взаимопроникновение чувств и разума составляет одну из главных причин нравственного и эстетического прогресса. Идея не только не заслоняет собой живой образ, но часто содействует его возникновению. Философское мышление, проникшее в художественный образ, устанавливает между эстетическим субъектом и объектом новые связи и соотношения. Именно в области философии, эстетики и литературы осуществляются в русской культуре поиски возможностей целостного проявления личности.

Так, И. В. Киреевский в «Обозрении русской словесности за 1831 год» замечает: «Между тем как в других государствах дела государственные, поглощая все умы, служат главным мерилом их просвещения, у нас неусыпные попечения прозорливого Правительства избавляют частных людей от необходимости заниматься политикой, и таким обра-

---

[10] Московский телеграф, 1831, № 1, с. 92.

[11] В этом же ряду находится настойчивое требование выработки «метафизического», «философического» языка прозы (А. С. Пушкин, П. А. Вяземский, В. А. Жуковский и др.).

[12] Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969, с. 5.

[13] Баратынский Е. А. Полн. собр. соч.: В 2-х т. Спб., 1894, т. 2, с. 292.

зом, единственным указателем нашего умственного развития остается литература»[14]. Формирование русской философской прозы необходимо рассматривать в связи с общим процессом интеллектуализации литературы. Эпоха господства прозы в русской литературе неразрывно связана с эпохой бурных философских споров «о правах и обязанностях личности», с атмосферой многочисленных кружков и обществ. Многие произведения, опубликованные на страницах отечественных периодических изданий, в частности в «Мнемозине», «Московском телеграфе», «Московском вестнике», «Московском наблюдателе», явились отголоском этой полемики. Именно в этой атмосфере рождается такое любопытное явление русской прозы, как философско-идеологический цикл (А. Погорельский, А. Бестужев-Марлинский, В. Ф. Одоевский и др.), где сама прозаическая структура — выражение органического синтеза философии и литературы[15]. Философские идеи века ищут в литературе формы для своего выражения.

III

Искусство слова существует первоначально лишь как поэзия, проза нехудожественна, служебна, поэтому проблема философской прозы возникает лишь в письменной литературе нового времени, однако в зародыше проблема эта уже есть в античной культуре. Первоначально название «поэзия» обозначало искусство слова вообще, а прозой называли все нехудожественные словесные произведения: философские, научные, публицистические, ораторские[16]. В России такое словоупотребление господствовало с конца XVIII — начала XIX веков и было распространено до середины XIX столетия. Проза до Пушкина развивалась лишь на периферии искусства слова — в смешанных полухудожественных жанрах (хрониках, диалогах, мемуарах, записках). Прозаик сводит слово из различных сфер, речь прозы — самая «всеядная», в прозе слово наиболее свободно от стилистической иерархии. Если поэзию рассматривать как отклонение от бытовой речи в сторону большей «украшенности», «метафоричности», картинности и выразительности, то проза воссоздает мысленное воображаемое движение явлений, связей, отношений, проза насквозь интеллектуальна.

Проза В. Одоевского, Д. Веневитинова, И. Киреевского, Е. Баратынского, Н. Станкевича и А. Герцена складывается в период становления особой прозаической художественности. Философская проза создается на основе исконно присущей прозе мыслительности, интеллектуального начала, перешедшего в нее из научной, ораторской, публицистической сфер.

От подобной имманентной интеллектуальности прозы необходимо отличать наличие философской проблематики в материале прозы, чисто логические способы связи, оформления материала в соответствии с целями выработки и пропаганды определенных идей. Словом, есть первичная философичность материала прозы (слова, пришедшего из сферы научного употребления) и вторичная философичность как цель и особый способ организации высказывания, которая создается писателем сознательно. Их необходимо разграничивать, так как тот или иной тип «философичности» актуализируется в разные эпохи в разных жанрах, в творчестве разных писателей. Нас главным образом будет интересовать «вто-

---

[14] Киреевский И. В. Полн. собр. соч.: В 2-х т. М., 1911, т. 2, с. 41.

[15] Об этом подробнее см.: Янушкевич А. С. Особенности прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX века.— Сборник трудов молодых ученых. Томск, 1971, с. 1—22.

[16] Об этом подробнее см.: Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу: Становление греческой философии. М., 1972.

ричная» философичность как особая содержательная установка прозы той эпохи.

Тесно связаны судьбы философской прозы и с риторическими жанрами. В. В. Виноградов замечает: «Было ясно лишь одно, что художественная проза в отдельных своих жанрах постепенно эмансипировалась от риторики, опираясь на поэзию, но полного освобождения не достигла»[17]. Традиционные прозаические жанры в начале XIX века постепенно сливаются с риторическими. Осуществляется сложный процесс преодоления риторических жанровых канонов в прозе и вместе с тем трансформации риторической ораторской основы прозы в философскую, ее приспособления к новым целям, задачам, выражающим потребности эпохи.

Характерно, что у П. Я. Чаадаева примерно в это же время возникает замысел диссертации, в которой он сближает ораторскую речь с литературной прозой, включая их в единое понятие «художественная проза». В одном из писем он замечает: «Дело в том, что <...> (по распространенному мнению) ораторская речь, следовательно и проповедь, не суть художественные произведения; а я думаю напротив того, что можно бы с большею истиною сказать, что всякое художественное произведение есть ораторская речь или проповедь, в том числе, что оно необходимо заключает слово, через которое оно действует на умы и на сердца людей точно так же, как и проповедь или ораторская речь»[18].

Интересно, что Пушкин видел в письмах Чаадаева не только философский трактат, но и художественное произведение, извиняя недостаток метода формой письма, в котором «все, что является портретом или картиной, сделано широко, блестяще, величественно»[19].

Риторические жанры в 1830-е годы усиленно влияют на формирующуюся прозу, которая, отвечая потребностям общественной жизни этой эпохи, все более приобретает философский характер. Как замечает В. Виноградов, именно в этот период «синкретизм жанров усиливается. Границы риторики передвигались, то суживаясь, то захватывая вновь открытые области художественной прозы»[20].

Думается, что это явление неразрывно связано с общей атмосферой русской литературной и общественной жизни 1820—1830-х годов. Стихия кружковых споров, журнальных боев с их установкой на приемы ораторского искусства: речи, диалоги, проповеди, критики, антикритики, перекритики — за всем этим вырисовывается процесс вторжения красноречия и «философствования» в бурно развивающиеся прозаические жанры. Ярким примером тому служат произведения, опубликованные на страницах альманаха «Мнемозина», органа кружка любомудров. Изначально задуманное как полемическое издание, альманах с первой же книжки открывался апологом В. Ф. Одоевского «Старики, или Остров Панхаи», в котором широко использовались приемы ораторского искусства. Здесь же печатались дидактические аллегории, философские и полемические статьи с установкой на прямое и непосредственное воздействие на читателя, на активное «включение» его в проблематику созвучных той эпохе споров.

Таким образом, на протяжении 1830-х годов происходит ломка понятия «красноречие», которое как бы спешит следовать за развитием прозы, ораторская речь активно воздействует на литературу, способствуя становлению русской прозы, в особенности прозы философского типа.

Так, в одной из публикаций «Московского телеграфа» (Письмо издателя к NN) провозглашается целая программа литературного

---

[17] Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980, с. 98.
[18] Чаадаев П. Я. Сочинения и письма: В 2-х т. М., 1913, т. 1, с. 251.
[19] Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-и т. М., 1978, т. 10, с. 45.
[20] Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980, с. 100.

журнала. «Позволим, — замечает автор этой публикации, — иногда философу сказать в нем (журнале. — *А. Е.*) несколько слов, но пусть он, улыбаясь, помнит о дружбе Сократа с Грациями и бережет угрюмость свою для книг. Историк пусть расскажет нам что-нибудь занимательное, важное, но расскажет легко и приятно, а терны учености посеет в отдельной книге»[21].

Возросшая потребность в статьях, увлекательно трактующих серьезные вопросы философии, косвенно повлияла и на литературу. Эпоха требовала новых жанров с огромным философским потенциалом, и они не замедлили появиться. В критике распространяются обозрения современного состояния литературы, построенные либо как философские диалоги, либо в форме монолога-рассуждения (Надеждин, Киреевский, Веневитинов, Н. Полевой и др.); в публицистике особенно популярными становятся философские письма (Чаадаев, Станкевич, М. Максимович, В. Одоевский и др.).

В русской литературе этого времени в процессе напряженных исканий идет трансформация традиционных жанров философского романа, повести. Используя эти жанры, русские писатели пытаются посмотреть на явления действительности с точки зрения общей идеи, выявить, систематизировать связи между фактами и отношениями, и наряду с этим стараются дать возможность читателю увидеть жизнь с различных точек зрения, воспитать в них многостороннее понимание действительности. В эстетике 1830-х годов это явление получает как бы терминологическое закрепление. Н. И. Надеждин впервые выделяет из литературного русла «философическую» повесть и дает ей определение: «Повесть философическая представляет избранный момент жизни как развитие идеи, как решение умозрительной задачи (разрядка наша. — *А. Е.*). <...> Смысл должен находиться в ней самой: и философическая повесть должна его не вносить, а указывать»[22].

Строение подобных философских произведений определено внешними формами: план на место композиции, вместо образа творческой фантазии реализация идеи, вместо правды бытия моральная сентенциозность и проповедь. Внедрение риторических форм в литературу способствовало активизации философских жанров. Такие жанры, в которых художественная образность накладывается на собственно логическую основу, получали дополнительный стимул развития, используя опыт древнейших устных риторических форм, таких как хрия, апофегма, анекдот, аполог, притча. Здесь пафос морализаторской риторики вовлекается в орбиту художественной образности, здесь смысл бытия раскрывается в образах-аргументах, образах-иллюстрациях, истина не показывается в процессе ее добывания, поиска, а изрекается в морально-риторических сентенциях. Подобный род литературы получил название философской прозы. Морализаторски-экспрессивная природа авторской интонации в произведениях философской прозы обусловлена совершенно особым отношением к действительности, отличающим подобные произведения как от собственно художественных, так и от научных.

Философско-художественное произведение, так как в нем делается акцент на впечатление от силлогизма, легко отходит от действительности, обращаясь к ней только как к одной из возможностей постижения смысла бытия, но не собственно художественного, а морально-психологического характера. Философская проза в период становления не имела своих особых внутренне содержательных форм, а широко использовала формы силлогизма, логической антитезы, апофегмы, хрии, притчи, афоризма, параболы, анекдота.

---

[21] Московский телеграф, 1825, № 1, с. 7.
[22] Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика, М., 1972, с. 321.

Тесно связанная с социально-бытовым контекстом эпохи философская проза в основе своей воздействует патетически: убеждает, внушает, доводит до сознания то, что уже было известно из житейского опыта, выработанного человечеством. Философская проза не проводит резкой границы между смыслом и живым явлением действительности. Напротив, как бы ставя универсальную ситуацию бытия в рамки житейски злободневного опыта, побуждает к размышлению о сущности явления.

«Уже при первом рождении нашей литературы мы в самой поэзии искали преимущественно философии, — замечает И. Киреевский, — и за образом мнения забывали образ выражения. До сих пор еще мы не знаем, что такое вымысел и фантазия, какая-то правдивость мечты составляет оригинальность русского воображения»[23].

IV

Русская общественная жизнь конца 1820 — начала 1830-х годов выдвигает требование свободной, самобытной идейности литературы, вырабатывает новый духовный тип мышления. Художественная деятельность становится первой и самой действительной формой жизнедеятельности нации и тем самым вырабатывает синтетическую, универсальную форму национального сознания, требующую для себя не просто литератора, а литератора-мыслителя, философа, гражданина. «Вся мощь русской классической литературы и заключается в том, — отмечает Г. Гачев, — что она в XIX веке выполнила роль национальной русской философии. И не только философии, но и еще и политики, и нравственности»[24].

В диалоге Д. Веневитинова «Анаксагор» Платон высказывает мысль о бесполезности поэтов в его идеальной республике, которая должна быть составлена «из людей мыслящих, и поэтому действующих». Поэт же «наслаждается в собственном мире и уклоняется от цели всеобщего усовершенствования. Философия есть высшая поэзия», — заключает он[25]. Исходя из этого Веневитинов в статье «Несколько мыслей в план журнала», считает, что «самопознание есть цель и венец человека», и требует от литературы прежде всего мысли, а в обилии поэтов видит призрак «легкомыслия» народа. «Истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения»[26]. Веневитинов выдвигает на литературную арену писателя-философа, писателя-мыслителя.

Русская литература, стремясь быть идейной и полезной, не избежала лирического экспрессивного дидактизма, черты, берущей начало еще в традициях литературы Древней Руси. «На протяжении всего XVIII в., начиная с Кантемира, не умолкая звучит убеждение писателей в том, что на них лежит важная гражданская миссия»[27].

Чрезвычайно важно для понимания хода литературного процесса эпохи, что В. Ф. Одоевский, Д. В. Веневитинов и другие любомудры разрабатывали в 20-е годы жанры афористического философствования, а именно: апологи, притчи, хрии, апофегмы, гномы. Эти жанры сохраняются в их творчестве 30-х годов в качестве генетической основы и трансформируются в жанрах повести, новеллистического цикла, романа, очерка.

Знаменитые сатирические повести В. Одоевского «Княжна Мими» (1834), «Княжна Зизи» (1838), высоко оцененные Белинским, выросли из «Елладия» и «Дней досад». Так, уже в «Елладии» есть прообраз Мими — старая дева Глупосилина. Однако если в «Елладии» и «Днях до-

---

[23] Киреевский И. В. Полн. собр. соч.: В 2-х т. М., 1911, т. 2, с. 17.
[24] Гачев Г. Образ в русской художественной культуре. М., 1981, с. 12.
[25] Веневитинов Д. В. Сочинения. Проза. М., 1831, с. 18.
[26] Там же.
[27] Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. М., 1913, т. 1, ч. 1, с. 227.

сад».образы несколько схематичны и дидактичны, то в повестях они приближаются к художественным зарисовкам. В. Ф. Одоевский, принимая упрек Пушкина в том, что в его прежних произведениях слишком видна личность писателя и его идеи, стремится в своем зрелом творчестве к большей диалектичности и выразительности образов — зарисовок действительности. Заданность художественной мысли у Одоевского — это не случайная черта, а глубоко осознанный художественный принцип, ставший нормой для прозаиков-любомудров[28]. Это было замечено еще А. Григорьевым, который писал о наиболее совершенной в художественном отношении повести «Княжна Мими»: «Княжна Мими не живое существо, а мысль, и притом чудовищная, выведенная, как математическая выкладка, из наблюдений исключительно грустных и мрачных, диалектически верно развитая страсть, а не тип»[29].

То, что порой воспринималось как недостаток, художественный просчет, отнюдь не казалось таковым самим любомудрам, а было осознанным творческим принципом, рожденным потребностями эпохи, которая нуждалась в переосмыслении традиционных жанров. Концепция признания важной роли рационального момента в художественном творчестве, когда идея, понятие входят в структуру образа, пользовалась популярностью не только у любомудров.

Для Веневитинова «художественное творчество — выражение мысли в материале»[30]. И. Кронеберг, утверждавший, что «произведение искусства не что иное, как отелесевшаяся идея», считал, что идея, составляющая рациональный смысл деятельности художника, обеспечивает связь его конечного произведения с бесконечным. «Бесконечное — это идеи, конечное — фантазия, сила, облекающая бесконечные идеи в индивидуальный образ»[31].

Идея (т. е. философская основа) и образ (специфическая форма ее проявления) — эти две сферы подводят к пониманию художественного произведения как воплощения в художественной идее действительности. Писатели философского направления стремились перевести идею из плана рационально-логического в план художественный, трансформировать научное мышление в образное.

Писатель философского направления так или иначе стремится осознать собственную эстетику, он уже как философ идет навстречу своей художественной деятельности и делает ее объектом для осознания первоосновы художественного мышления. Это было стремление отдать себе отчет в разумном единстве конкретного образа частного явления и микрокосма с общей идеей целого — универсума. Идеи в художественном творчестве писателей философского направления, как правило, предшествуют творческому акту и стимулируют его.

Стремление проникнуть в жизнь века вызывало особое внимание к таким документальным жанрам, как дневники, мемуары, исторические анекдоты, т. е. к тем жанрам, которые передавали непосредственные наблюдения современников над частной жизнью прошедших эпох. Так, автор раздела критики «Московского телеграфа» по этому поводу замечал следующее: «Наш век есть, между прочим, век записок, воспоминаний, биографий и исповедей вольных и невольных, каждый спешит сказать все, что видел, что знал <...> Что причиною сему разливу

---

[28] Подробнее о поэтике прозы Одоевского см.: Маймин Е. А. Философская романтическая проза В. Одоевского.— В кн.: Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975, с. 200—231.

[29] Григорьев А. Собр. соч. М., 1916, вып. 9, с. 43.

[30] Веневитинов Д. Избранное. М., 1956, с. 182.

[31] Кронеберг И. Амалтея, или Собрания сочинений и переводов, относящихся к изящным искусствам.— В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974, т. 2, с. 86.

тайн всякого рода. Что придает нашему веку такую откровенность?» — вопрошает критик[32].

Дневники и анекдоты, фиксирующие наблюдения над образом жизни, поведением окружающих лиц, помогли воссоздать характеры эпохи, обусловленные временем и средой. Их основной функцией было создание установки на определенный способ видения мира, социально и исторически обусловленного, а также формирование особой системы ценностных ориентаций, организующих художественное целое[33]. «История ... есть удел века просвещенного ... тогда человек может оглядываться на протекшие события, рассматривать ход их, пружины действий, поучаться прошедшим», — замечает автор критического рассуждения об издании «Русских летописей»[34].

Нравы воспринимаются как составная часть исторического процесса, а бытовые документы как важнейший источник познания прошлого, осмысления настоящего. В этом смысле безусловный интерес представляет вопрос о связи русской философской прозы не только с немецкой идеалистической философией, но и античной литературой, а также французской романтической историографией. Сочинения Плутарха, Платона, Сократа; с одной стороны, и Гизо, Минье, Тьерри — с другой, не только пользовались особой популярностью, но и сам их метод и приемы обыгрывания живого «присутствия» слушателя, диатрибы, элементов прямой дидактики, живой раскованной речи у первых и «беллетризации истории», ее философского осмысления у вторых послужили выработке на русской почве своеобразной методологической основы[35].

С философией, историей и литературой в тесной связи находится мифология, ибо она — древнейшая поэзия, относящаяся к древнейшей истории, заключающая начатки религии и философии, облекавшая идеи древности в народное предание. Религия, знание, искусство, история были синкретичны. Об этом писал И. В. Киреевский в своем труде «О новых началах философии»[36], а «Московский вестник» замечал следующее: «...тождество Философии и Поэзии яснее видно в Истории: в младенчестве народов, — пока познание еще не раздробилось на разные науки, общие мысли философские передавались в песнопениях, которым древние приписывали чудесную силу <...> короче всякая истинная поэзия приводит нас к идеям Философии, и обратно всякая философия истинная дает нам утешительное типическое воззрение на все сущее»[37].

Философская поэзия, а позднее и проза обязаны своим происхождением недифференцированности логического мышления, характерной для ранних ступеней сознания. В мифе одушевляются первоначала мироздания. Но в философской поэзии сильно дидактическое начало — внушение правильных мыслей, целостных представлений о мире, истинном знании (Гесиод «Труды и дни»). Проза развивалась лишь на периферии искусства слова — в смешанных, полухудожественных жанрах. Возникает проблема изображенной речи в прозе, т. е. речи как предмета изображения, а значит, и формы мышления, формы осознания мира.

---

[32] Московский телеграф, 1826, № 5, с. 32—33.

[33] Об отношении к бытовым документальным материалам в эту эпоху см. подробно: Гроссман Л. П. Искусство анекдота у Пушкина.— В кн.: Гроссман Л. П. Этюды о Пушкине. М.—Пг., 1923, с. 37—75; Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Новонайденный автограф Пушкина. М.—Л., 1968, с. 72. О месте и значении этого материала в формировании русской прозы см.: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977.

[34] Московский телеграф, 1825, № 1, с. 58.

[35] Об источниках формирования русской философской прозы подробно см.: Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография. М., 1973; Реизов Б. Г. Французская романтическая историография. 1815—1830. Л., 1956. Вопрос о развертывании художественного смысла в философской прозе 1820—1830-х годов и влиянии вышеуказанных течений может стать предметом особого рассмотрения.

[36] Киреевский И. В. Полн. собр. соч. Т. 1, с. 223—265.

[37] Московский вестник, 1827, № 7, с. 234—235.

На всем протяжении XIX века, начиная с 20-х годов, идет процесс становления философской прозы. Философские жанры складываются именно в период становления прозаической художественности.

V

Если обратиться к творчеству представителей русской философской прозы, то нетрудно заметить, что для них самих было характерно ощущение новизны их дела и определенной общности. Крупнейший исследователь литературных течений той эпохи П. Н. Сакулин, применяя термин «философский романтизм», первый заметил ряд явлений, отличающихся от традиционно романтических: «Любомудры <...> горят желанием пересадить к нам романтическую эстетику <...> Но их романтизм остается весьма своеобразным. Чуждые самодовлеющего индивидуализма и абстрактного эстетизма, враги романтической «лени», они не проповедуют отрешенности от действительного мира и абсолютной свободы фантазии, не отрицают быта и повседневной жизни, а мечтают для России как об идеале о такой литературе, которая бы сочетала высокую идейность (выражение бесконечного в конечном) с реальной правдой»[38].

В общелитературном контексте философская эстетика, поэзия, а за ними и проза вырастают, а затем и отделяются от романтической. Философская проза, принявшая на собственно художественную почву неразрешенные проблемы философской эстетики, решала на своем материале проблемы абсолюта, разрабатывала и утверждала как особую форму целостно-образного познания прозаические философские жанры при относительно большем или меньшем участии сознательного элемента.

Едва ли не в большей степени, чем в наследии Одоевского, в художественном творчестве Веневитинова отразилось влияние его философских воззрений. Главным теоретическим источником философских взглядов Веневитинова (как и всех писателей-любомудров) была философия раннего Шеллинга. О приверженности Веневитинова к философии Шеллинга пишут едва ли не все биографы и исследователи[39].

Его основное философское сочинение «Письмо к Графине N о философии» при всем его своеобразии проникнуто духом шеллингианской философии — философии тождества. В особенности его интересует проблема природы философии. Эта проблема будет занимать в 30-х годах и Н. В. Станкевича.

«Моя метафизика» Станкевича во многом напоминает «Письмо...» Веневитинова. Много общего (и здесь необходимо говорить о непосредственном влиянии творчества Веневитинова на Станкевича) имеет ранняя повесть Станкевича «Несколько мгновений из жизни графа Z***» с неоконченным романом Веневитинова «Владимир Паренский», отрывок из которого под заглавием «Три эпохи любви», датированный 1826 годом, первоначально был напечатан в альманахе «Северные цветы на 1829 год».

Эти два произведения необходимо прямо отнести к философской прозе, заметив, что у обоих писателей художественные произведения являются как бы продолжением философских проблем, поднятых ими в собственно философских произведениях.

Герой романа Веневитинова Владимир Паренский, одаренный юноша, стремится познать истоки человеческого и природного бытия. Он стремится узнать тайную связь души и тела. Мысли его стремились да-

---

[38] Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Т. 1, ч. 1, с. 257.

[39] См.: Каменский З. А. Московский кружок любомудров. М., 1980; Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М., 1976; Манн Ю. В. Русская философская эстетика М., 1969; Тартаковская Л. Дмитрий Веневитинов. Личность. Мировоззрение. Творчество. Ташкент, 1974.

лее и далее. В нем родились сомнения[40]. Уже в раннем своем художественном произведении Веневитинов стремится в образе Паренского решить двуединую задачу: создать образ молодого человека — философа и влить в этот образ теоретическую философскую проблему, взяв на себя одновременно роль философа и художника, решить через художественное начало философскую проблему бытия.

Характерно замечание автора предисловия А. П. Пятковского: «Можно предположить <...> что в этом романе Веневитинов хотел изобразить свои собственные волнения, свою «мучительную жажду познания», — словом все тревожные вопросы, возникшие в его собственном уме»[41].

Теми же идеями проникнута автобиографическая повесть Станкевича «Несколько мгновений из жизни графа Z***» (1834). Образ графа, так же как и образ Паренского, решен в романтическом ключе. Пылкий и чистый помыслами юноша покидает «свет», бежит от него. Как и у Паренского, история его жизни — это длинная цепь разочарований. Поиски истины становятся главной задачей его существования: «Смело и неуклонно шел он на пути к истине, не щадя себя, твердо выслушивал ее приговоры, грозившие гибелью лучшим его мечтаниям, не останавливался и шел вперед»[42]. Но истина не подвластна графу, «он уже начинал сомневаться, не слишком ли много надеется на мощь своего ума; все утешительное каждой системы гибло без возврата, а леденящие сомнения все умножались»[43]. И тогда юноша приходит к искусствам. «Они одни заставляли его забыть пустоту жизни и напоминали его юные надежды»[44]. Искусства и любовь даются графу как кратчайший путь к истине, именно они — «представители неба на земле оживляют его юные надежды».

Станкевич в трактовке образа графа придерживается шеллингианской концепции, по которой творческий акт художника сопровождается чувством удовлетворения. Станкевич видит в искусстве постижение абсолюта, т. е. истины, тем самым развивая одну из главных в философской эстетике идей, идею искусства как форму познания наряду с научной и философской.

Характерно, что Станкевич в повести намечает тот же аспект, что и Веневитинов во «Владимире Паренском». Но если Веневитинова больше интересует история жизни героя, то Станкевич во главу угла ставит историю мысли.

Следует подчеркнуть, что отрывок неоконченного романа Веневитинова «Три эпохи любви» (1826), повесть Станкевича «Несколько мгновений из жизни графа Z***» (1834), предвосхитившие по своему заданию «Русские ночи» В. Одоевского, законченные и сложившиеся в единое целое десятилетием позднее написания Станкевичем своей повести, — все три произведения несут на себе итог собственных биографических переживаний, раздумий и идей писателей.

Теми же настроениями, вытекающими из сложившейся в кружке любомудров эстетики, проникнуты произведения И. В. Киреевского: повесть «Царицынская ночь» (1827) и выдержанная в форме волшебной сказки повесть «Опал» (1830). Тема «Опала» И. Киреевского созвучна «Сильфиде», «Саламандре», «Косморамме» В. Одоевского и «Доктору Крупову» А. Герцена.

Отдельно необходимо сказать о прозаическом творчестве Е. А. Баратынского, писателя, отнюдь не причисляющего себя к той когорте ли-

---

[40] См.: Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. Спб., 1862, с. 170.

[41] Там же, с. 173.

[42] Станкевич Н. В. Несколько мгновений из жизни графа Z***.— В кн.: Анненков П. В. Н. В. Станкевич. Переписка его и биография. М., 1857, с. 377.

[43] Там же, с. 377—378.

[44] Там же, с. 385.

тераторов, которые так или иначе примыкали к любомудрам, но произведения которого по времени написания совпадают с эпохой развития философской прозы. Для его прозаического творчества также являются характерными определенная философичность, дидактизм, обобщенность в мыслях и выводах. Здесь можно назвать буквально все, что создано писателем в прозе. Это небольшое произведение дидактического характера, опубликованное в «Соревнователе Просвещения и Благотворения» (1821, № 1) под названием «О заблуждениях и истине», сюда примыкает и аллегория «История кокетства», опубликованная в «Северных цветах на 1825 год», а также небольшая повесть «Перстень» (Европеец, 1832, № 2). Следует сказать об определенной созвучности «Перстня» Е. А. Баратынского с «Опалом» И. В. Киреевского и «мистическими» повестями В. Одоевского. В них почти везде действие связано с «магическим» камнем — опалом.

В какой-то мере характер «необычности» в прозаических произведениях писателей обусловливается их мироощущением, но «мы допустили бы серьезный промах, если бы настроение героев в <...> мистических повестях всецело приписали самому автору», — отмечает П. Н. Сакулин [45].

В подобных произведениях, как правило, присутствует «безумец», человек с особенным мироощущением, со встревоженной душой. В основном повести имеют искусную завязку, характеристики героев в них ярки и интригующе загадочны — все это приковывает внимание читателя.

VI

В этой связи возникает немаловажная проблема формы. Любомудры в поисках средств художественного выражения философского содержания обратились к античному диалогу (западноевропейский опыт для реализации их планов был неприемлем). Если Д. Веневитинов в «Анаксагоре» стремился воспроизвести философский диалог в его первозданном виде, то В. Одоевский, апробировав дидактико-аллегорическую форму в апологах, обращается к платоновскому диалогу. «Платон произвел на меня глубокое впечатление, до сих пор сохранившееся, как всякое сильное впечатление юности», — писал автор «Русских ночей». — В Платоне я находил не один философский интерес, в его разговорах судьба той или иной идеи возбуждала во мне почти то же участие, что судьба того или другого человека в драме или поэме...» [46].

В. Одоевский создает философский диалог, в котором бы герои, по его словам, «целою своею жизнию выражали то, что у философов выражалось сжатыми формулами, — так что не словами только, но целою жизнию один отвечал на жизнь другого» [47]. Диалог, таким образом, должен был превратитвся в конфликт идей, «где идея представится не только с объективной, но и с субъективной стороны» [48].

Следует заметить, что подобный конфликт идей, заключенный и изложенный художественными средствами в «Русских ночах», был не единичным, сюда примыкают и такие произведения «массовой литературы», как «Разговор о возможности найти единый закон для изящного» С. Шевырева, где друзья Евгений, Аполлон, Платон, Лициний [49] ведут

[45] Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Т. I, ч. 2, с. 99.

[46] Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975, с. 191.

[47] Там же, с. 192.

[48] Там же, с. 191.

[49] Вопрос о поэтике имен в творчестве В. Одоевского, Д. Веневитинова, С. Шевырева, А. Герцена и других писателей исследуемого периода может стать предметом особого рассмотрения. Не случайно они назвали своих героев Фаустом, Лициниим, Платоном и т. п., усматривая в этих именах некий общечеловеческий духовный опыт. Заряд ассоциаций, сопровождающий подобное имя, создавал особый философский контекст восприятия действительности, свойственный именно философской, интеллектуальной прозе.

диалогические споры о том, «где должно искать закон красоты»[50]; подобный диалог является организующим началом в повести И. Срезневского «Rapsodia Sonatina»[51], посвященной проблеме непреходящего истинного искусства, сюда можно отнести и «Святочные рассказы» Н. Полевого[52], где три товарища пытаются разрешить вечный вопрос человеческого счастья, — все эти произведения объединяет осознание высокой роли художнической деятельности и самой личности поэта и художника в жизни.

Вот характерное замечание Н. Станкевича, которое во многом еще раз подтверждает мнение, что эпоха 20—30-х годов XIX столетия была тем периодом в жизни русского общества, когда стремление объяснить все явления с научной, философской и исторической точки зрения было превалирующим, когда, согласно Шеллингу, искусство являлось венцом познания, своеобразным созвучием ума и сердца, а фантазия питалась скорее мыслями и чувствами, нежели воображением. «Часто идея, без сознания развитая, действует на нас гармонически (поэтически), но ясно нам не представляется; с некоторым напряжением ума, мы уже даем себе яснейший отчет в оной, — пишет Станкевич в июне 1833 года. — Там, где поэт, сильно чувствуя, высказывает самого себя, — он воплощает идею, отдельную от высказываемых им мыслей, именно: идею человека в таком состоянии, в каком он находится»[53].

Касаясь же написанной им повести «Три художника», Станкевич определяет те истоки, которыми питалась русская философская проза: «Что касается до безделки, написанной мною («Три художника»), <...> это род дидактический, смешанный, не чисто поэтический, где изящное subside в роде Платоновых бесед»[54].

Сокращение авторского монолога и введение собственных мыслей в образы, за каждым из которых, говоря словами Одоевского, стояли «вопросы чисто философские, экономические, житейские, народные» и в которых «читатель найдет довольно верную картину той умственной деятельности... 20-х и 30-х годов», создавали необходимость «заставить читателя самого подумать, принудить самого употребить свой снаряд, ибо тогда только истина для него может сделаться живою»[55].

Это вело к метафоризации сюжета и образованию «подводного течения», к объективированным формам авторской активности, ставшим затем характерными для реалистической философской прозы. Античный философский диалог лег в основу ее жанровых модификаций.

Именно прозаические жанры смогли более интенсивно вобрать в себя идеи универсализма. В них философская идея живой связи всех явлений материального и духовного мира оказалась прочно спаяна с поэтикой очерка, повести, романа, которые мыслились как воплощение в прозаической художественной системе философских идей.

Так, Одоевский, ориентировавшийся в своем творчестве на духовный опыт личности, стремится создать жанр интеллектуальный, в основе которого лежит «мысль», естественно слитая с художественной формой. В статье «Как пишутся у нас романы» он советовал: «Пишите просто собственные записки, не гоняйтесь за фантазиею и не называйте их романом, тогда ваша книга будет иметь интерес всякой летописи»[56]. Мысль В. Одоевского предвосхитила высказывание Л. Толстого о том, «что со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведе-

---

[50] Московский вестник, 1827, № 1, с. 50.
[51] См.: Московский наблюдатель, 1837, ч. 2, № 11.
[52] См.: Московский телеграф, 1826, № 23.
[53] Анненков П. В. Н. В. Станкевич: Переписка его и биография. М., 1857, с. 42.
[54] Там же, с. 42.
[55] Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975, с. 192, 236.
[56] Современник, 1836, т. 36, с. 50.

ния ... Писатели ... будут не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что им случилось наблюдать в жизни»[57].

Философская проза находила в 20—30-х годах читательскую аудиторию и, видимо, немалую. В этот период в ее рамках создают произведения писатели, прямо не являющиеся представителями этого направления в русской литературе, но, как видим, усвоившие не только эстетику, но и поэтику философской прозы. А критик тех лет М. Лихонин в статье «Вельтман и его сочинения» стремится вообще канонизировать «философскую» прозу: «Что может служить мерилом вкуса истинного и масштабом Искусства? — вопрошал критик. — Начала самого Искусства, основанные на идеях философии, и — внутреннее поэтическое чувство»[58].

Приближая читателя к иному, лучшему миру, постигаемому умозрительно, писатели философского направления ни на минуту не упускают из поля своего зрения земли. Каким бы фантастическим не казалось произведение, его сюжет будет развиваться в обычной обстановке нашей земной жизни. Более того, он будет стремиться к разрешению и социальных задач. Собственно повседневному быту отводится немалое место в большинстве произведений философского направления, ибо, по словам Ю. Манна, «прозаическое и обыденное эстетически значимы постольку, поскольку они вступают в контакт с высоким и абсолютным»[59]. И в этом смысле необходимо поставить вопрос об эволюции философской прозы. Ведь недаром рядом с фантастическими повестями в цикле «Миргород» Гоголь как антитезу и фантастическим своим повестям, и самой прозе земной жизни, заключенной в «Старосветских помещиках», в этой единственной «бытовой» повести, заключает и нечто третье, что Станкевич, уже тогда стоявший на гегельянских позициях восприятия повседневного и абсолютного, определяет «как ... прекрасное чувство человеческое в пустой, ничтожной жизни!»[60]. Говоря об эстетическом комплексе писателя, Ю. В. Манн заключает: «В целом эстетический комплекс Станкевича, образованный пересечением повседневного и абсолютного, был весьма типичным явлением, одной из переходных, промежуточных форм от романтического к реалистическому этапу сознания»[61].

Гегелевская теория соотношения повседневного и абсолютного на русской почве находит в Станкевиче горячего поклонника и пропагандиста. «Мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в пределах самого этого мира и на самом этом мире», — писал Гегель[62]. Абсолют самоценен не сам по себе, а своей способностью входить в контакт с реальной жизнью.

Станкевич, как никто другой в этот период, умеет обнаружить и оценить во внешнем, прозаическом, ежедневном высшую духовную субстанцию, абсолют. Потому произведения Гоголя Станкевич определяет как «истинную поэзию действительной жизни»[63].

«Романтик Станкевич в 1833—1834 годы, — по словам Ю. В. Манна, — не удаляется от мирских забот и практического направления ... а, скорее, обостренно чуток к ним, приближен к ним более, чем в последующие годы»[64]. В последний год своей жизни Станкевич изучает Фейербаха и польского философа Цешковского. Особенно его привлекает мысль Цешковского, выраженная в работе «Prolegomena zur Historisophie» (1838), о практическом воздействии на жизнь (она несколько позднее поднимается в философии Герцена, но на качествен-

---

[57] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 181.
[58] Московский наблюдатель, 1836, № 5, с. 112.
[59] Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969, с. 206.
[60] Станкевич Н. В. Стихотворения — трагедия — проза. М., 1890, с. 168.
[61] Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969, с. 208.
[62] Гегель. Сочинения. М., 1938, т. 12 с. 85.
[63] Станкевич Н. В. Стихотворения — трагедия — проза, с. 335.
[64] Манн Ю. В. Русская философская эстетика, с. 199.

но ином уровне, и выразится в его идее «одействотворения» действительности). Станкевич приходит к мысли, что: «Философия есть ход к абсолютному. Результат ее есть жизнь идеи в самом себе. Наука кончилась. Далее нельзя строить науки, и начинается постройка жизни...»[65].

Таким образом, Станкевич в конце жизни стоял в преддверии «осознанной мысли (преимущественно философского, но не социального, не заостренно-политического толка), в ее живом выражении»[66]. Смерть не дала ему перейти к новому этапу его эстетической эволюции.

Философская проза, зачинателями которой явились любомудры, проходя через постепенное сближение тенденций (герой-философ и философский универсум, повседневное и абсолютное), эволюционировала от прямой декларативности и дидактики к синтезу априорного мыслительного элемента и все более нарастающего образного, художественного начала, одновременно достигая высшей степени внутренне присущей философичности. Она шла от прямого наследника и продолжателя этих традиций Станкевича к Лермонтову и Герцену, который расширил ее до мысли политической, социальной, публицистически заостренной, а далее к Достоевскому и Толстому. Но изучение этих традиций в творчестве вышеназванных писателей составляет уже иную, особую проблему.

---

[65] Анненков П. В. Н. В. Станкевич. Переписка его и биография, с. 223.
[66] Манн Ю. В. Русская философская эстетика, с. 239.

В. М. КОСТИН

А. С. ПУШКИН И «ПОЭМЫ ОССИАНА» Д. МАКФЕРСОНА

I

В масштабе всего творчества Пушкина, рядом с такими явлениями, как увлечение его лиро-эпосом Байрона или романами В. Скотта, влияние «Поэм Оссиана» кажется малозначительным. Е. В. Балобанова оценивала его так: «Оссиан не мог оказать, однако же, даже поверхностного влияния на Пушкина уже потому, что все его мировоззрение было противоположно сущности поэзии Пушкина. Поэзия нашего великого поэта есть ... поэзия великой мощи. Поэзия же Оссиана есть поэзия сломленной силы, безнадежности, сознания невозвратимости прошлого <...> И вот почему в Пушкинских подражаниях Оссиану сказывается не прямо влияние Оссиана, а простое увлечение литературной модой, да и то не особенно сильное, и сказалось оно только в самый ранний период его творчества — в лицейские годы» [1].

Это мнение о поверхностности оссианизма Пушкина, высказанное еще в начале нашего века, держалось в качестве аксиоматической истины до самого недавнего времени. Более того, намечалась даже и негативная тенденция в оценке влияния, наиболее отчетливо сказавшаяся в «Пушкине» Б. В. Томашевского: «Увлечение оссианизмом и оссиановской мифологией имело не столько положительное, сколько отрицательное значение» [2].

Почвой для недооценки влияния «Поэм Оссиана» прежде всего является снисходительное отношение к лицейской лирике вообще. Против такого отношения протестовал еще Белинский, остро чувствовавший значимость лицейского периода как «начала начал» Пушкина: «Некоторые господа сильно нападали на издателей трех последних томов сочинений Пушкина за помещение его лицейских стихотворений, говоря, что это сделано для наполнения книжек хоть каким-нибудь материалом за недостатком хорошего, и что печатать произведения поэта, которые он сам не считал достойными печати, значит оскорблять его память. Ничто не может быть нелепее такой мысли» [3]. И далее говорит, что каждое, даже незрелое слово Грибоедова, Лермонтова, Пушкина драгоценно для потомства, ибо проливает свет на историю становления крупного художественного таланта, и мы, идя от зрелого творчества поэта к началам его поэтической биографии, лучше и конкретнее представим себе именно зрелое его творчество.

---

[1] Балобанова Е. В., Пиксанов Н. К. Пушкин и Оссиан.— В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч./Под ред. С. А. Венгерова. Спб., 1907, т. 1, ч. 1, с. 106.

[2] Томашевский Б. В. Пушкин. М.—Л., 1956, кн. 1, с. 67.

[3] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 7, с. 272.

Изучение лицейской лирики Пушкина, начатое Ю. Н. Тыняновым, Б. В. Томашевским, Н. К. Пиксановым, Н. Л. Степановым и др., имеет особую актуальность еще и потому, что она оказывается уникальной жанрово-стилистической лабораторией, открывающей дорогу к шедеврам 20-х годов. Н. К. Пиксанов писал: «Лицейский период пушкинского творчества — это всего неполных пять лет.. Однако в эти тесные пределы замкнут целый поэтический мир. Создана целая книга стихов, включившая до 130 произведений. Поражает разнообразие форм, поэтических родов и видов. Послания, экспромты, мадригалы, народные песни, романсы, эпиграммы, юморески, надписи, «мифологические картины», лирика любовная, лирика природы, баллады, элегии, сатиры политические, сатиры литературные, поэмы, драматические опыты — целая хрестоматия образцов поэтики»[4].

«Оссианические» стихотворения Пушкина — «Кольна», «Эвлега», «Осгар», наряду с «Воспоминаниями в Царском Селе», написанные в 1814 году, занимают в лицейской лирике очень важное место (недаром «Кольна» была вторым из напечатанных опытов поэта). И поскольку актуален вопрос о значении лицейского периода в творчестве Пушкина вообще, постольку актуально новое обращение к проблеме оссианизма, основанное на конкретном анализе дошедших до нас материалов. Мы попытаемся выяснить отношение поэта к «Поэмам Оссиана» и связанной с ними традиции, наметить перспективы этого влияния для стремительно эволюционировавшего Пушкина[5].

II

Оссианизм был влиянием эпохальным. Увлечения им, в разной, конечно, степени не избежали и лицеисты, и среди них Пушкин. В. П. Гаевский свидетельствует: «Переводы Кострова читались в классах Кошанского, который сочувствовал ему не в одной страсти к поэзии... Восторг профессора перешел и к его слушателям, которые ознакомились с Гомером и Оссианом по переводам Кострова; а Оссиан был настольною книгой в Лицее и составлял некоторое время любимое чтение Пушкина»[6]. Очевидно, что примерно в это же время Пушкин ознакомился и с французским переводом Летурнера, издание которого (1799 г.) сохранилось в его библиотеке[7].

Но несмотря на это свидетельство, несмотря на признанный ряд «оссианических» стихотворений, Пушкин ни разу не упоминает имени Оссиана в своей лицейской лирике. В самом деле: Пушкин много читает, охотно учится у классиков, старых и новых, и без этой широты влияний, которую он не скрывает, не было бы Пушкина. Его стихи пестрят именами любимых и, наоборот, презираемых им писателей. Среди любимых Державин, Ломоносов, Дмитриев, Жуковский, Костров, Батюшков, Фонвизин, Барков, В. Л. Пушкин, Княжнин, Озеров, Крылов, Радищев, Мелецкий; Вольтер, Парни, Буало, Гораций, Камоэнс, Ювенал, Лафонтен, Расин, Гомер, Овидий, Ариосто, Тассо, Мольер, Руссо, Эврипид, Вержье, Тибулл, Вийон. В этом неполном списке есть поэты, к которым он относится заведомо снисходительно: Нелединский-Мелецкий, В. Л. Пушкин, Вержье — но Оссиана нет!

---

[4] Пиксанов Н. К. Лицейская лирика А. С. Пушкина.— В сб.: А. С. Пушкин. 1799—1949: Материалы юбилейных торжеств. М.— Л., 1951, с. 318.

[5] Направленность нашей работы в значительной степени обусловлена результатом исследований, проведенных Р. В. Иезуитовой и Ю. Д. Левиным. См.: Иезуитова Р. В. Поэзия русского оссианизма.— Русская литература, 1965, № 3, с. 53—74; Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Л., 1980.

[6] Гаевский В. П. Пушкин в лицее и его лицейские стихотворения.— Современник, 1863, т. 97, с. 164—165.

[7] Ossin, fils de Fingal, barde du troisieme siecle, poesies Galliques, traduites sur l'anglais de M. Macpherson, par Le Tourneur. Paris, 1799 (№ 1230 по описанию Б. Л. Модзалевского).

В списке есть признанный переводчик «Поэм Оссиана» — Е. И. Костров, есть Державин, Жуковский, Батюшков — художники, широко и активно использовавшие опыт Макферсона и определившие лицо русского оссианизма, а также Парни, самый видный «оссианист» во французской поэзии. «Оссианизм» и «Оссиан» — явления далеко не всегда, а в России — особенно, связанные коррелятивной связью. Чаще и плодотворней в русской поэзии 1800—1810-х годов они соотносимы именно в аспекте деривации, отклонения от источника, переосмысления его идей и приемов в иной, более актуальной для данного времени, художника и течения жанровой среде. Уже список наводит на мысль, что оссианизм Пушкина — дериватив, т. е. что его интерес к «Поэмам Оссиана» заслонялся более близкой и актуальной традицией русского оссианизма, смещался в призме его творческих контактов с посредниками, современными ему поэтами (так было в основном и у Жуковского, только теперь Жуковский сам входил в число этих посредников). Анализ художественной структуры его «оссианических» стихотворений это подтверждает.

III

Все «оссианические» стихотворения написаны в 1814 году. В жанровом отношении они распадаются на две неравные группы («Воспоминания» и «Кольна», «Эвлега», «Осгар»), во многом продолжающие установившиеся традиции (одическую и элегически-психологическую), но во многом и сложно к ним относящиеся. Раскрепощение жанрового мышления от нормативности к этому времени (и главная заслуга здесь принадлежит Жуковскому и Батюшкову) достигло уже значительного уровня, взаимодействие жанров шло все более активно. «Воспоминания в Царском селе», связанные с более давней и менее перспективной для творчества Пушкина традицией, также отчетливо отражают этот процесс.

«Воспоминания» писались после окончания войны с Наполеоном, когда император был на Эльбе и ничто еще не предвещало «ста дней». Литература подводила итоги этой пока самой грандиозной войны нового времени. Не случайно почти в одно время с «Воспоминаниями» пишет своего «Певца в Кремле» Жуковский и последние оды — Державин. Одическая традиция, обогащаясь вариативностью, переживала свой последний всплеск в 1810-е годы.

Соотношение «Воспоминаний» с этой традицией очевидно. Стихотворение и писалось-то для произнесения в официальной обстановке, перед стечением народа. Его ораторская патетическая направленность обусловлена одическим предметом (широким даже для оды) — восхвалением русской военной мощи от «орлов Екатерины» до сего дня, от Ломоносова и Петрова до Державина. Молодой Пушкин реализует эту задачу, опираясь на характерные приметы одической композиции и стилистики. Это прежде всего архаизмы разного рода (30% лексики ориентировано на архаику). Это широкое употребление эмфатического «о»:

О, сколь он для тебя, кагульский брег, поносен! <...>
О, громкий век военных споров! <...>
О, бородинские кровавые поля! <...> и т. д.[8]

Стихотворение насыщено восклицательными интонациями и риторическими вопросами:

Не здесь ли мирны дни вели земные боги?
Не се ль Минервы росской храм? <...>
Не се ль Элизиум полнощный, <...>
Но что же Росс? — с улыбкой примиренья <...> и т. д. (78—83).

[8] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.—Л., 1937, т. 1, с. 78—83. В дальнейшем стихи Пушкина цитируются по данному тому с указанием страницы в тексте в скобках.

Все это подкрепляется употреблением традиционных понятий и уподоблений. Здесь мы найдем Минерву, Элизиум, Беллону, Галлию и Галла, Росса и аонид, скандинавского «льва» и мощного «орла России». Н. Л. Степанов в своей работе о лицейской лирике Пушкина трижды дает жанровые определения «Воспоминаниям». Сначала он называет их «одой», потом — «одическим стихотворением, написанным по канонам классицизма», наконец, говорит, что они написаны «в пышноодической манере»[9].

Подобное определение однолинейно и не охватывает жанрового своеобразия стихотворения. Это становится понятным, даже если мы вспомним следующее высказывание Белинского, также отличающееся односторонностью, но полярное по смыслу приведенному выше: «В пьесах «Наслаждение», «К принцу Оранскому», «Сраженный рыцарь», «Воспоминания в Царском селе» и «Наполеон на Эльбе» заметно влияние Жуковского: в них преобладает элегический тон в духе музы Жуковского, стих очень близок к стиху Жуковского, в самом взгляде на предмет видна зависимость ученика от учителя»[10]. «Пышноодическая манера» и «элегический тон» — критики увидели в одном стихотворении разные жанровые доминанты. Это могло произойти только в том случае, когда абсолютизирована одна черта, один ряд поэтики стихотворения, отличающегося сложной, синтетической структурой. Так оно и есть, но важно выяснить, чем эта синтетичность предопределена.

Дело здесь в том, что уже сама одическая традиция дошла до Пушкина преображенной под влиянием «Поэм Оссиана».. Главные деятели этого преображения — Державин и Жуковский. Первые черты меланхолического, элегического начала отчетливо проявляются уже в державинских одах 1790-х годов; ночные пейзажи создают особую эмоциональную напряженность, вносящую разнообразие в патетику старой оды. Увлечение Державина «Поэмами Оссиана» приводит к обновлению оды, появлению в ней вариативного начала (на уровне эмфазы). Появляются новые жанровые модификации, и замечательно, что Державин, пытаясь определить и классифицировать их, в своем «Рассуждении о лирической поэзии» называет одну из них «меланхолической одой» и предлагает называть ее дополнительно именем того, кому она обязана своим появлением на свет — «оссиянскою»[11].

Жуковский идет еще дальше. Влияние «Поэм Оссиана» ведет его к созданию нового «окказионального» жанра «оратории» («Песнь Барда», «Певец во стане русских воинов»), прошедшего эволюцию в сторону раскрепощения личного начала. Это выразилось в появлении стилевого многообразия, отказе от доминантной ориентации на «славянщизну», в появлении интимно-лирических пассажей. Черты вариативности усиливаются еще более.

Следует учесть, что историко-политическая проблематика давно перестала быть исключительным достоянием оды. Наиболее яркий и влиятельный для Пушкина образец — так называемые «исторические» элегии Батюшкова («Переход русских через Неман 1813 г.», «На развалинах замка в Швеции» и др.), своеобразие которых во многом основано на использовании все тех же «Поэм Оссиана». Державин, Жуковский, Батюшков — безусловные авторитеты для молодого поэта, его ближайшие в русской поэзии наставники; «Воспоминания в Царском селе» и рождаются на пересечении их оссианических опытов. «Воспоминания» представляют собой новое образование, использующее и оссианическое «смещение» в одической поэтике, и поэтику «исторической» элегии Батюшкова.

---

[9] Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., 1974, с. 243—245.
[10] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 7, с. 279.
[11] См.: ГПБ, ф. 247 (Г. Р. Державин), т. 5, л. 116 (об).

Стихотворение открывается все тем же меланхолическим ночным пейзажем, идущим от Оссиана (учитываем «смещение» традиции через Державина, Жуковского и Батюшкова):

Навис покров угрюмой нощи
На своде дремлющих небес;
В безмолвной тишине почили дол и рощи,
В седом тумане дальний лес <...> и т. д. (78)

В одической традиции пейзаж, как правило, оттенял и предварял главную тему, здесь он плотно с нею связан: пейзаж, в фокусе которого — памятники, является своеобразным героем стихотворения. Выплывает луна, освещает монументы, их видит ищущий материала для рефлексии поэт — и это прямое начало «сюжетного движения». Автор, певец при этом не отделен от своего предмета одической дистанцией, напротив, он находится в предельной близости по отношению к нему. Мир «Воспоминаний» приобретает известную камерность, ибо движение сюжета рождается из непосредственного, бардического типа, восприятия поэта. Создается атмосфера оссианической творимости стихотворения: певец творит, не сходя с места, не дистанциируя себя во времени по отношению к предмету, возбудившему его вдохновение.

Особый интерес представляет в стихотворении фигура Росса, внешне загадочная, потому что не обозначена его соотнесенность с автором. Сам ли это автор или другой певец, кому принадлежат дальнейшие рефлекции? Думается, эта неясность — не просто художественный просчет молодого Пушкина. Внешняя, фактурная разность автора и Росса неважна, потому что нет прерывности в движении эмоции и мысли, не слышна разность голосов между ними. Они психологически идентичны в строе своих размышлений и настроений. Фигура Росса заряжена лирически. Показательно, что он наделен иной, не одической семантикой поведения. Его поведение обусловлено не кодексовой одической установкой, в основе которой деятельность, оно частно в своем проявлении, и в основе его рефлексия.

Лирическая система, в которую включен и Росс, явившийся ее внешне парадоксальным выразителем, делает очень сильной и весомой в жанрообразовании элегическую струю. Отсюда органично и естественно появляются микроконтексты, где авторская лирика проявляется предельно непосредственно. Особенно ярким примером такого микроконтекста является лирическое отступление о Москве: здесь беспрецендентно авторское «я», здесь индивидуальная, внеустановочная тонировка, здесь минимальное употребление архаизмов:

Края Москвы, края родные,
Где на заре цветущих лет
Часы беспечности я тратил золотые,
Не зная горести и бед,
И вы их видели, врагов моей отчизны! (81)

И далее:

Где ты, краса Москвы стоглавой,
Родимой прелесть стороны?

Этот «элегический тон» закреплен самим стихом и строфикой стихотворения: Пушкин использует ритм и строфу батюшковской элегии «На развалинах замка в Швеции», очень своеобразные и потому конкретизирующие его в сознании читателя. Новая выраженность авторского начала обеспечивает особую свободу авторской мысли. Стихотворение, при всей его незрелости, обладает новой, современной интеллектуальной насыщенностью. Являясь синтетическим по своей жанровой природе, благодаря этому оно оказывается обобщением исторического и военного опыта России. Раскрепощенное, в известной, конечно, степени,

авторское сознание охватывает и суммирует невиданный для оды (с ее прикрепленностью к определенному «случаю», событию) отрезок исторического времени, пусть контурно и предельно общо. Здесь важна скорее тенденция, чем ее реализация.

В «Воспоминаниях в Царском селе» намечаются первые черты того интонационного многообразия и интеллектуализма, без которого было бы немыслимо появления русской романтической «формы времени» — пушкинской лиро-эпической поэмы. С другой стороны, здесь начало пути к «Полтаве» и «Медному всаднику», к историческим штудиям Пушкина, начиная с его кишиневского опыта о «веке Екатерины».

IV

«Лицейский Пушкин движется почти исключительно в лирических жанрах», — писал Ю. Н. Тынянов[12]. Тем больший интерес имеют для исследователей новеллистические стихотворения Пушкина, появившиеся в его творчестве в 1814 году. Это «Казак», «Блаженство», «Кольна», «Эвлега» и «Осгар». Их новеллистическое качество приобретает особое значение именно потому, что, как далее замечает Тынянов, «лицейская лирика ... была как бы опытным полем для эпоса»[13]. Каждое из этих стихотворений отражает определенный, в высшей степени интересный («новость») случай, сюжет строится в соответствии с законами новеллистики. Далеко не случайна общая для всех этих стихотворений любовная интрига. Малый лиро-эпос Пушкина складывался под сильным влиянием французской poèsie fugitive, сфера которой была замкнута в мире частных проблем, а общие проблемы переводились в травестированный план, когда двигателем грандиозных свершений и событий оказывались самые обыкновенные чувства: эротика, зависть, ревность и т. п. Ярчайший тому пример — «Война богов» Э. Парни. В этой легкомысленности была своя серьезная закономерность — подобная переакцентировка в повествовательной поэзии отражала объективно сложившийся интерес к частному в человеке, даже апофеоз этого частного в полемике с классицистическим пониманием жизни и того, как она должна отразиться в литературе. Тем самым фривольная поэзия Парни, Вержье или Грекура вносила определенный вклад в изучение микромира человека, поэзия вообще обогащалась сюжетно и интонационно, чтобы затем остро поставить вопрос о соотношении микромира личности с макромиром общества, прежде всего в лиро-эпической поэме.

Поэзия Парни и его сподвижников находилась в постоянном поиске. Не располагая еще достаточно глубокими достижениями в области психологической поэтики, она нуждалась в обновлении своей образной системы и тематики. «Поэзия изнашивается, говорил Парни, — ее нужно оживлять новыми образами. Изображайте иные нравы, иную природу»[14]. Парни интересует экзотика Мадагаскара и библейские сюжеты, античность и раннее скандинавское средневековье, воспринятое сквозь призму «Поэм Оссиана». Нельзя говорить о каком-либо историзме в подходе Парни к этим тематическим кладезям, но можно говорить о том, что использование этого материала позволило существенно орнаментировать и тонировать повествование. В эволюции poèsie fugitive особое значение имела тенденция к психологизации контекстов, отсюда закономерным было увлечение Парни «Поэмами Оссиана»: сочетание галантной куртуазности (с поправкой на «суровость нравов») и меланхолических картин жизни Севера приводило его к появлению любопытных и оригинальных произведений, таких как поэма «Иснель и Аслега»,

---

[12] Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 133.
[13] Там же.
[14] Цит. по кн.: Батюшков К. Н. Сочинения. Спб., 1885, т. 1, кн. 1, с. 97.

вызвавшая шумный восторг далеко за пределами Франции, в России в том числе (ее переводили Давыдов, Крылов, Батюшков и Пушкин).

Первое из оссианических стихотворений Пушкина этой группы — «Кольна». В свете вышесказанного становится понятен выбор Пушкиным поэмы «Кольна-Дона». «Кольна» Пушкина, как отметил В. П. Гаевский, есть не что иное, как переложение прозаического перевода Кострова в стихи, с пропуском описания охоты за сернами и нескольких строк, в которых много собственных имен и названий»[15].

Исследователи уже обратили на это внимание, но комментировали выбор, на наш взгляд, не совсем точно. Н. К. Пиксанов: «Нельзя считать простой случайностью, что внимание Пушкина прежде всего остановилось на «Кольна-Доне»..., это почти единственная поэма не только без трагической развязки, но полная надежды на будущее <...> Наш поэт остановился на произведении наименее оссиановском, но наиболее соответствующем его собственному поэтическому темпераменту»[16]. Р. В. Иезуитова: «Характерно, что для создания своей баллады он обратился к поэме «Кольна-Дона», радостной, ликующей, одной из немногих у Оссина с благополучным финалом <...>. Молодой поэт в своем подражании Оссиану еще сильнее подчеркнул светлый, мажорный колорит поэмы, полнокровные, сильные и яркие чувства героев, придав им более земной характер, столь не похожий на мистические томления героев «Эоловой арфы»[17].

Подчеркивание мажорного характера «Кольна-Доны» как почвы для «подражания» рядом с трагическими по колориту «Эвлегой» и «Осгаром» (вовсе несоответствующих «поэтическому темпераменту» Пушкина) сомнительно. Пушкина, как мы полагаем, привлек именно новеллистический характер «Кольна-Доны». Поэма посвящена одному, но важному в частной жизни человека событию (подростку Пушкину интересному особенно). Вот как передает фабулу поэмы Костров (а Пушкин без изменения переносит эту аннотацию в подзаголовок своего стихотворения): «Фингал послал Тоскара воздвигнуть на берегах источника Кроны памятник победы, одержанной им некогда на сем месте. Между тем, как он занимался сим трудом, Карул, соседственный государь, пригласил его к пиршеству; Тоскар влюбился в дочь его Кольну; нечаянный случай открыл их чувства и осчастливил Тоскара»[18].

В поэме Макферсона новеллистическое начало выражено достаточно определенно, но новеллистическая «скорость» тормозится рядом таких эпизодов, как охота на серн, воздвижение памятника, воспоминание Карула, описание красоты Кольна-Доны, вообще детализацией происходящего. Пушкин рассматривает источник, отталкиваясь от узнаваемой им структуры повествования, сложившейся еще в творчестве любимого им «Ванюши» Лафонтена. Подчиняя свое переложение новеллистической задаче, он пропускает многие из этих эпизодов (кроме экзотических воздвижения памятника и пиршества с бардами), выпрямляет, упрощает фабульную канву. Движение к развязке становится более стремительным. Течение событий должно быть интенсивным до самой развязки, чтобы, явственно приостановившись в развязке, акцентировать «новость», главное событие. Поэтому «Кольна» лишена, по сути дела, авторской лирики и какой-либо психологической нюансировки, намечен лишь характер Тоскара, но именно потому, что его пылкость и агрессивность и приводят к счастливому соединению влюбленных. Пушкина интересуют не столько люди, сколько событие. Все подчинено фабуле.

---

[15] Гаевский В. П. Указ. соч., с. 165.

[16] Балобанова Е. В., Пиксанов Н. К. Указ. соч., с. 106.

[17] Иезуитова Р. В. Поэзия русского оссианизма.— Русская литература, 1965, № 3, с. 72.

[18] Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века. М., 1792, с. 260.

Зато в развязке все будет наоборот. Вот как она выглядит у Кострова: «Пылая мщеньем, приемлет он щит, но под сим оружием вздымалась грудь молодой девицы, белая как пух лебедя, плавающего тихо и спокойно на зыбях влажных. То была Кольна-Дона: дщерь Каруля. Она видела Тоскара, видела его, и не могла не гореть к нему любовным пламенем»[19].

В основе развязки лежит традиционный (и очень широко употребляемый школой Парни, а у нас — Батюшковым) мотив переодевания и последующего «узнавания». Макферсон-Костров сдержан и не увлекается описанием подробностей. Здесь мы находим только характерное и традиционное сравнение груди Кольна-Доны с лебедем да эмфатическое повторение: «видела ... видела».

Не то у Пушкина. Он усиливает и живописует пикантность и эротичность эпизода: по законам жанра развязка должна быть предельно выразительна.

Но вдруг исчез геройства жар;
Что зрит он с сладким восхищеньем?
Не в силах страсти воздохнуть,
Лилейна обнажилась грудь,
Под грозным дышуща покровом...
«Ты ль это?— возопил герой,
И трепетно рукой дрожащей
С главы снимает шлем блестящий
И Кольну видит пред собой. (33)

Здесь читатель переживает с героем целый ряд эмоциональных реакций, Тоскар ведет себя («не в силах страсти воздохнуть» и трепеща) так, как должен вести себя перед лицом приятной неожиданности человек нового, утонченного времени.

Новому «частному» повествованию требовалось и новое стилистическое оформление. На смену архаизмам и инверсиям Кострова приходит непритязательная, «легкая» речь и разнообразный и гибкий синтаксис. Яркий тому пример — описание источника в начале повествования, непринужденно заключенное Пушкиным в пределы одного предложения:

Источник быстрый Каломоны,
Бегущий к дальним берегам,
Я зрю, твои взмущенны волны
Потоком мутным по скалам
При блеске звезд ночных сверкают
Сквозь дремлющий пустынный лес,
Шумят и корни орошают
Сплетенных в темный кров древес. (29)

У Кострова: «Источник Каломона, которого черныя и возмущенныя волны катятся странствовать в отдаленных долинах! Я зрю тебя извивающася между древами, осеняющими чертоги Карула»[20]. Ритмика и строфика стихотворения также изменены, подчинены повествовательной задаче. «Кольна» написана четырехстопным ямбом с перекрестной рифмовкой-метром, в высшей степени перспективным в русской повествовательной поэзии. Четырехстопный ямб станет основным размером в лироэпосе Байрона и Пушкина и во всей жанровой традиции, связанной с появлением их поэм. Композиционно он оформляется астрофично, т. е. стихи идут сплошным текстом, подчиненные развитию фабулы. Таким образом, новеллистическая природа «Кольны» очевидна.

«Кольна-Дона» Макферсона явилась ярким примером вариативности его мышления. Ее новеллистическая структура оказалась интересной

---

[19] Там же, с. 264.
[20] Там же, с. 260.

Пушкину, в художественном мышлении которого формировались первые повествовательные модели. Дальнейшее движение Пушкина в этом направлении будет связано с углублением повествовательного плана, т. е. с психологизацией повествования, тонировкой его, вниманием к характерам героев. По-своему это отразит уже его следующая баллада — «Эвлега».

«Эвлега» явилась переводом одного из эпизодов 4-й песни упомянутой выше поэмы Э. Парни «Иснель и Аслега». Эта поэма, по свидетельству С. А. Венгерова, «была модной новинкою»[21]. Парни испытывал сильное влияние «Поэм Оссиана» и, создавая свою поэму, во многом имитировал манеру Макферсона (общий меланхолический тон, куртуазность взаимоотношений между героями и т. п.). Здесь нас не должно смущать то обстоятельство, что в подзаголовке стоит: «Поэма в четырех песнях, подражание Скандинавам». Мотивы оссианические и скандинавские часто смешивались, культурологически не различались и в то время, и много позже. Сам Пушкин в своих замечаниях на «Опыты в стихах и прозе» Батюшкова (сделанных около 1825 года) свидетельствовал об этом: «Скальд и бард — одно и то же, по крайней мере, для нашего воображения»[22]. Парни разрабатывал сюжет на скандинавскую тематику в оссианическом духе (акцентировав, конечно, эротическое начало), и Венгеров отмечал: «От скандинавской суровости не осталось и следа»[23].

Выбор Пушкина и на этот раз был целенаправлен. И Крылов, и Туманский, и Батюшков переводили отрывки из 3-й части поэмы, в большей степени описательной и меланхолической, чем повествовательной. Показателен в этом отношении «Сон воинов» Батюшкова, появившийся в третьем номере «Вестника Европы» за 1811 год. Здесь нет действия. Это описание сна воинов после битвы и пиршества со всеми аксессуарами «ночной» поэтики Оссиана.

Пушкин, идущий к поэме, обращается к богатой сюжетной динамикой последней песни «Иснеля и Аслеги» и выбирает очень характерный новеллистический эпизод. Новеллистичность основывается также на традиционной ситуации — трагическом недоразумении. В темном гроте ждет своего возлюбленного Одульфа, Эвлега. В предвкушении встречи она обнажается, но тут появляется Осгар, также в нее влюбленный. Эвлега безуспешно пытается его прогнать, но поздно: Одульф, ослепленный ревностью и обманутый Осгаром, убивает ее. Соперники вступают в бой и оба погибают. Стихотворение из 56 стихов представляет собой, таким образом, наивный, но цельный и напряженный рассказ о превратностях «скандинавской» любви.

Новеллистичность «Эвлеги» отличается высшей, по сравнению с «Кольной», степенью интенсивности действия. Сами события в балладе — мнимо обманутая любовь, смертный бой и гибель всех персонажей — вершинные в жизни человека. Если время «Кольны» — по меньшей мере двое суток, то в «Эвлеге» события развиваются в считанные минуты. Если в «Кольне» развитие сюжета осложнено рядом сцен, не имеющих прямого отношения к фабуле, то здесь сюжет и фабула совпадают, сюжет развивается последовательно и однолинейно.

Вместе с тем с увеличением насыщенности действия в балладе развивается более глубоко психологическая тонировка действия и намечаются характеры героев. Острота ситуации требовала специальной мотивировки.

Во-первых, Пушкин тонирует пейзаж, создавая тем самым психологический фон для действия. Здесь он обогащает текст Парни рядом деталей. Сравним:

---

[21] Пушкин А. С. Собр. соч./Под ред. С. А. Венгерова. Т. 1, с. 92.
[22] Пушкин А. С. Полн. собр. соч., М.—Л., 1937, т. 12, с. 258.
[23] Пушкин А. С. Собр. соч./Под ред. С. А. Венгерова, т. 1, ч. 1, с. 90.

Парни (подстрочник):

Отсюда ты видишь этот крутой утес,
Вершина которого поднимается над местностью,
Его впадина образует темный грот;
Густой кустарник скрывает вход в него.
Там Эльвеж ждала своего возлюбленного[24].

Пушкин:

Вдали ты зришь утес уединенный;
Пещеры в нем изрылась глубина;
Темнеет вход, кустами окруженный,
Вблизи шумит и пенится волна.
Вечор, когда туманилась луна,
Здесь милого Эвлега призывала;
Здесь тихий глас горам передавала
Во тьме ночной печальна и одна. (34)

Пушкин, как видно из сравнения первых строф, подчеркивает меланхолическое, «ночное» настроение, вводя оссианические детали: шум волны, туманную луну. Затем намечается характеристика Эвлеги и сама атмосфера ее ожидания: «тихий глас», «во тьме ночной печальна и одна». Появляется специфический балладный прием, позволяющий наметить психологические доминанты состояния героев: речь героев, затем сталкивающаяся в диалоге. Речь Эвлеги открывает для нас во многом, конечно, условный характер преданной возлюбленной. Пушкин, в сравнении с оригиналом, обогащает ее интонационно и вводит своего рода «психологическую мотивировку» ее поведения (чего нет у французского поэта): «О! сладко жить, мой друг, душа с душою!» И здесь же намечается характер Осгара. Он не любим Эвлегой, потому что «страшны взоры» его, «грозен вид и хладны разговоры». А вот Одульф — «друг надежный». Как видим, уже в монологе Эвлеги даются психологические оценки героев.

Диалог Осгара и Одульфа — диалог антагонистов, в котором Осгар верен себе. Преданный лишь своей страсти, он обманывает Одульфа: «В пещере здесь Эвлега ждет Осгара!» Одульф пылок, легковерен, бескомпромиссен. Он убивает Эвлегу за предательство. Исход баллады, таким образом, прямо обусловлен столкновением двух сильных характеров, а не внешними сюжетными обстоятельствами, как в «Кольне».

Об авторском лирическом отношении к событиям свидетельствуют сравнение павшей Эвлеги с «клоком летучим снега», меланхолический колорит повествования, а также прямые оценки. Например:

Приди узреть предмет любви твоей! —
Вскричал Одульф подруге нежной, верной... (35)

(Кстати, этих оценок у Парни нет).

Таким образом, «Эвлега» оказывается первым в творчестве Пушкина образцом малого лиро-эпоса. Ее острофабульность обусловила постановку проблемы характеров в их взаимоотношениях. Вместе с тем ее интенсивность, «скорость» требовали новой выраженности авторского отношения к событиям. Ее «вершинность» прямо соответствует «вершинности» эпизодов в большом лиро-эпосе Байрона и Пушкина; «Эвлега» кажется фабульным фрагментом из будущих поэм. Другое дело, что мир реалий и мир идей баллады замкнут, не связан принципиально с современностью (не тот уровень конфликта), не обладает насущным аналитизмом и интеллектуальностью, т. е. тем, что будет сердцевиной лиро-эпоса и обеспечит его высокую актуальность в литературном процессе

[24] Подстрочник здесь и далее наш. Перевод делался по тексту, опубликованному в Собр. соч. А. С. Пушкина под ред. С. А. Венгерова (с. 90—92).

несколькими годами позже. Но «Эвлега» — серьезный шаг к будущему лиро-эпосу.

«Последняя баллада оссиановского цикла, «Осгар» (1814), явилась попыткой молодого поэта сделать самостоятельное произведение в стиле Оссиана», — отмечает Р. В. Иезуитова [25].

Эта баллада характеризуется приближением к истокам традиции, к самим «Поэмам Оссиана». Так происходит потому, что в фокусе повествования теперь уже не событие, а герой, эволюция его характера. «Новость» — измена возлюбленной (не мнимая, а самая настоящая) интересует поэта не сама по себе, а как катализатор духовного движения героя. Перед нами предстает замечательный человек, и задачей автора становится, рассказав о его судьбе, тем самым героизировать и оплакать его. Задача эта совпадает с установками почти всех оссиановских поэм о «героях ушедших времен». Отсюда, кстати, широта оссианических реминисценций на разных уровнях поэтики стихотворения. «Многие сцены и художественные приемы «Осгара», — пишет Р. В. Иезуитова, — восходят к Оссиану: лирический зачин, не только создающий определенное настроение, но и подготавливающий рассказ о событиях, пейзаж (туманы, ночь, долина Лоры, пещеры, Луна и т. п.), фигура путника, вопрошающего о прошлом, и наконец, бард «на скале, обросшей влажным мохом», «певец веков минувших». Все последующее содержание баллады (история Осгара) излагается в форме рассказа барда об одном из героев, могилы которых видит ночной путник. И этот прием неоднократно повторяется во многих поэмах Оссиана. От Оссиана идет также мотив воспоминаний о героических деяниях прошлого; им отчасти навеян и образ молодого воина Осгара» [26].

Осгар продолжает и завершает вереницу оссианических героев Пушкина: это сильный человек, совсем не похожий на героев Жуковского, потому что другим оказывается само отношение к жизни, сама онтологическая концепция. Герой Пушкина не стоит над миром, не обособлен от него в своих стремлениях, напротив, он тесно с ним связан и реализует себя через непосредственное взаимодействие с ним. Новым и перспективным в обрисовке героя является то, что он проходит определенную духовную эволюцию (в отличие от Тоскара, намеченного пунктирно, номинативно, и Одульфа, чей характер намечен доминантно, но в статике).

Осгар — выдающаяся по своим качествам личность. Его судьба трагична, но и салвна. Устами барда Пушкин раскрывает его духовный облик: подчеркивает его юность, чистоту и великодушие по отношению к изменившей возлюбленной; человек сильных чувств, он и страдает по-настоящему: не узнавая друзей, в одиночестве, «длинный год провел Осгар среди мучений». Но сильные стороны натуры толкают его на действие. Осгар становится военным героем. Его гибель символична — он утратил молодость, перспективу в жизни, но употребил свою жизнь в деле, достойном человека его масштаба. Следует подчеркнуть, что в прорисовке конфликта и его реализации очевидны черты, которые разовьются в будущем укрупненном лиро-эпосе Пушкина, главной темой которого будет трагический антагонизм личности и окружающего ее мира.

То, что молодой поэт пытается рассказать о судьбе личности в целом, неизбежно приводит к расширению тематического диапазона стихотворения: военная тема начинает играть в раскрытии характера героя не меньшую роль, чем любовная.

Существенно новым в структуре баллады является введение фигуры барда, который, как и в «Поэмах Оссиана», выступая повествователем, в то же время вносит в нее струю непосредственной лирики. Он активно сопереживает герою. Идет дальнейшее сокращение дистанции между

---

[25] Иезуитова Р. В. Поэзия русского оссианизма, с. 72.
[26] Там же.

повествователем и героем, а значит, между героем и читателем. Объемность образа главного героя тем и достигается, что он обрисован в неразрывном единстве лирических и эпических средств.

Таким образом, влияние «Поэм Оссиана» приводит молодого Пушкина к созданию ряда повествовательных стихотворений с определенным героем в центре, который все более становится интересен поэту сам по себе, как носитель конфликта особого типа. «Осгар» в сравнении с предшествующими стихотворениями представляется качественно новым жанровым образованием, далеко перешагнувшим обычно границы баллады или стихотворной новеллы. Здесь мы встречаемся с жанром особой емкости, базирующимся на новом типе характерологии. Он займет важное место в предыстории пушкинской лиро-эпической поэмы.

V

После 1814 года влияние Оссиана и оссианизма на молодого Пушкина резко ослабевает. Лишь иногда отдельные мотивы и реминисценции мелькают в позднейшей лицейской лирике и творчестве последующих лет, не играя сколько-нибудь существенной роли в жанрообразовании. Оссианическая атмосфера чувствуется в «Наездниках» и «Сраженном рыцаре». К «Поэмам Оссиана» восходят и обрамляющие «Руслана и Людмилу» стихи:

Дела давно минувших дней,
Преданье старины глубокой, —

кокетливое в своем лаконизме переосмысление оссиановского приема «лирического обрамления» повествования[27]. К «Поэмам Оссиана» возводит нордический пейзаж в «Вадиме» К. Н. Григорьян[28].

Пушкин с энтузиазмом погружается в арзамасские дела: в борьбу с «Беседой», в поиск новых путей движения литературного процесса и новых форм, способных отразить современность во всей ее полноте, универсально. «Арзамас» (Жуковский, Вяземский, А. Тургенев) помог ему сделать гигантский интеллектуальный и творческий скачок, активизировал его жизненную и художественную позицию. Современность активно вторгается в творчество Вяземского и Пушкина уже как сам материал, как конкретное пространство и время их произведений. К концу 1810-х годов на повестке дня стояло чтение Байрона, перевод Байрона, учеба у Байрона, создателя новой школы. «Поэмы Оссиана» потеряли для Пушкина всякий интерес, потому что были бесконечно далеки от социально-философских поисков свободы личности сейчас, занявших центральное место в творчестве и Пушкина, и Жуковского, и декабристов.

Дальнейшая эволюция романтической литературы никак не связывается Пушкиным кишиневского периода с «Поэмами Оссиана» (или системами, подобными им, подражательными по отношению к ним). «Песням никогда надгробным я не внемлю», — говорит поэт с полемическим негативизмом, оценивая «оссианическую» трагедию В. Озерова «Фингал» в 1823 году[29].

Около 1825 года он перечитывает «Опыты в стихах и прозе» Батюшкова и на полях текста стихотворения «Мечта» оставляет целый ряд замечаний. Стихотворение посвящено «мирам» поэзии молодого Батюшкова, в которых «оссианический мир» занимает важнейшее место.

---

[27] Об этом, а также о моментах пародического переосмысления оссианической традиции в поэме см.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Л., 1980, с. 134—135.

[28] Русский романтизм. Л., 1978, с. 107.

[29] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.—Л., 1937. т. 13, с. 57.

«Прекрасно», — оценивает он картинность первых строк о Сельмских лесах, но затем условность и риторичность «типовых» оссианических ситуаций начинают его раздражать: когда Батюшков описывает скальда, воспевающего погибшего героя, Пушкин резок в оценке: «Детские стихи». Стихи от «мир, мир тебе, герой» до стиха «где уготовили для сонма храбрых боги» он и вовсе перечеркивает. Обращенность Батюшкова в иные миры, уход его от материала современности для Пушкина неприемлемы. Самые частые среди его помет: «дурно», «слабо», «пошло», «дрянь». И делает резюме: «Самое слабое из всех стихотворений Батюшкова»[30].

Примерно в то же время, читая статью Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова», он говорит об «однообразии оссиановских поэм»[31].

Наконец, симптоматичен и следующий факт: в библиотеке поэта сохранилось английское издание «Поэм Оссиана» 1825 года[32]. Пушкин овладевает английским языком ко второй половине 1820-х годов, но у него не возникло желания ознакомиться с ними в оригинале, хотя он, конечно, знал, что Костров и Летурнер создали переводы далеко не идентичные. Он даже не разрезает листов.

Для Пушкина середины 20-х годов «Поэмы Оссиана» морально устарели, они однообразны и несовременны — как идеологически, так и поэтически. Но определенную роль в формировании его лиро-эпоса (мы пытались показать это выше) «Поэмы Оссиана» сыграли.

---

[30] Там же, т. 12, с. 257—263.

[31] Пушкин А. С. Полн. собр. соч., М.—Л., 1949, т. 7, с. 560.

[32] Macpherson J. The poems of Ossian, translated by J. Macpherson. London, 1825. (№ 1120 по описанию Б. Л. Модзалевского).

М. В. ЯКОВЛЕВА

ЭПИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ А. С. ПУШКИНА В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА»

[Статья вторая]

Пушкинское эпическое мировосприятие воздействует на читателя через особый тип повествования и через композицию каждого произведения и всего цикла.

Основной принцип повествования в «Повестях Белкина» — «рассказ в рассказе» — обладает неким трудноуловимым качеством: здесь нет отчетливо выраженного «объективного слова», создающего ясно различимый голос И. П. Белкина или рассказчика. Мы воспринимаем единый повествовательный стиль «Повестей Белкина», хотя давно обнаружено лексическое разнообразие повестей, обусловленное фигурой рассказчика[1].

А. В. Чичерин, сравнивая рассказчиков у Гете, Шатобриана, Констана и Мюссе с пушкинскими, справедливо подмечает, что первые «говорили о себе самих и что-то родственное их авторам, а Пушкину понадобилось глубокое органическое единение с наивным деревенским жителем, трепетавшим от одного слова сочинитель»[2]. Остается открытым вопрос, каково содержание этого «органического единения».

В оригинальном исследовании С. Г. Бочарова[3] взаимодействие точек зрения рассказчиков, Белкина, издателя (автора) рассматривается как содержательный прием пушкинского проникновения в действительность. В «Станционном смотрителе» С. Г. Бочаров различает «повествовательные круги», опоясывающие «историю», и определяет их функцию в связи с эпической природой повести: «В композиции «Станционного смотрителя» видно, как Пушкин повествовательными кругами — обручами «сжимает область» центрального повествования, внутри него планируя в глубину иерархию предметов и пониманий и сквозь все эти уровни позволяя почувствовать внутреннюю бесконечность предмета повествования жизни»[4]. Принимая справедливость этих наблюдений и выводов, нельзя считать их исчерпывающим объяснением пушкинских «рассказчиков». Во-первых, потому, что Пушкин мог создавать «диаметр чита-

---

[1] См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина, М., 1941. В этом исследовании убедительно показано, как стиль каждой повести отразил своеобразие социально-бытового круга, изображенного в ней (поместно-дворянского, офицерского, чиновнического, ремесленно-торгового). Однако здесь же мы находим указание на некоторую «загадочность» «пушкинского» принципа стилистического варьирования образа, темы» (с. 454).

[2] Чичерин А. В. Идеи и стиль. 2-е изд. М., 1968, с. 133.

[3] См.: Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь.— В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 223—224.

[4] Там же. с. 224.

тельской восприимчивости» «бесконечного предмета» без рассказчиков («Евгений Онегин», «Пиковая дама»). Во-вторых, Пушкин настойчиво подчеркивал, что это — повести И. П. Белкина, и предварил цикл многозначительным вступлением «От издателя». «Сообразность» предисловия к «Повестям Белкина» в некоторых работах совсем не рассматривается (А. Г. Гукасова, Н. Степанов), в других комментируется описательно, без учета глубокой внутренней связи предисловия со всеми повестями цикла (Б. С. Мейлах, В. Э. Вацуро, Н. Я. Берковский, В. В. Гиппиус).

А между тем пушкинский пролог к эпическому циклу чрезвычайно существен, так как в нем автор настраивает читателя на восприятие того особого объекта «Повестей И. П. Белкина», который читатель может и не заметить, и не почувствовать, — вот почему необходимо предисловие. Уместно в этой связи указать на любопытный факт журнальной деятельности А. С. Пушкина в 30-е годы: публикация в «Современнике» лирической заметки и рассказа корнета Казы-Гирея сопровождалась комментариями самого Пушкина, который считал необходимым указать современным читателям на скрытую новизну, на незримую, но самую замечательную сущность этих литературных выступлений: «Вот явление, неожиданное в нашей литературе! Сын полудикого Кавказа становится в ряды наших писателей; черкес изъясняется на русском языке свободно, сильно и живописно. Мы ни одного слова не хотели переменить в предлагаемом отрывке; любопытно видеть, как султан Газы-Гирей! (потомок крымских Гиреев), видевший вблизи роскошную образованность, остался верен привычкам и преданиям наследственным, как русский офицер помнит чувства ненависти к России, волновавшие его отроческое сердце; как наконец магометанин с глубокой душой смотрит на крест, эту хоругвь Европы и просвещения»[5]. Мы видим, что Пушкин считает предметом общеинтересным «содержание подвижного сознания». Именно в этом, по глубоко проницательному замечанию Е. Н. Купреяновой, заключено «зерно» реалистического изображения субъективного начала: «Субъективное становится психологической реальностью общественного и индивидуального бытия только тогда, когда оно обнаруживает свою внутреннюю механику и диалектику, диалектику самого процесса ответной реакции человека на воздействие внешнего мира»[6].

Это существенное гносеологическое свойство реалистического искусства проступает прежде всего в композиции цикла пушкинских повестей. Предисловием «От издателя» автор стремится вызвать у читателя отклик на судьбу, характер и образ мыслей Ивана Петровича Белкина, об издании повестей которого он «взялся хлопотать».

Первое впечатление — впечатление об одиночестве, потерянности существования И. П. Белкина, который даже ближайшей родственнице и наследнице «вовсе не знаком». Единственный источник наших представлений об Иване Петровиче — сведения «почтенного мужа, соседа-помещика, неспособного понять и оценить Белкина в силу своего примитивного сословного «образа мнений». Письмо соседа-помещика — важнейший компонент в системе «Повестей Белкина», в соотнесенности с ним раскрывается та сущность повествования, та принципиально новая ответная реакция человека на воздействие внешнего мира», которая определила своеобразие белкинского стиля.

Письмо соседа — яркий типический образ сознания той сословной среды, к которой принадлежит Белкин. Конструктивное значение этого образа подчеркивает Пушкин-«издатель»: «Помещаем его письмо безо всяких перемен и примечаний». Пушкин подчеркивает, что главное достоинство письма — не столько в информации, сколько в том, что оно

---

[5] Цит. по кн.: Евдокимова И. Е. «Современник» А. Пушкина. Пг., 1915, с. 9.
[6] Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Толстого. М.—Л., 1966, с. 166.

является «драгоценным памятником благородного образа мнений и трогательного дружества»[7] (с. 87).

Сознание Ивана Петровича Белкина, характер его ответных реакций на мир раскрываются в сопоставлении с «благородным образом мнений» почтенного соседа как нечто совершенно противоположное ему и непонятное.

Во-первых, Иван Петрович Белкин «по причине неопытности и мягкосердечия... запустил хозяйство и ослабил строгий порядок, заведенный покойным его родителем» (с. 80). С этих сведений начинается собственно характеристика Белкина, человека начисто лишенного сословных предрассудков и пристрастий, безразличного к привилегиям своего положения и по-христиански бескорыстного. В его образе жизни черты эти обнаруживали устойчивость и естественность. Доказательством может служить сцена безуспешного наставления Ивана Петровича «на путь истины». Автор письма с затаенной горечью и сдержанной досадой рассказывает о своей неудавшейся попытке восстановить в Горюхине прежний порядок.

«Для сего, приехав однажды к нему, потребовал я хозяйственные книги, призвал плута старосту, и в присутствии Ивана Петровича занялся рассмотрением оных. Молодой хозяин стал следовать за мною со всевозможными вниманием и прилежностью; но как по счетам оказалось, что в последние два года число крестьян умножилось, число же дворовых птиц и скота нарочито уменьшилось, то Иван Петрович довольствовался сим первым сведением и далее меня не слушал, и в ту самую минуту, как я своими разысканиями и строгими допросами плута старосту в крайнее замешательство привел и к совершенному безмолвию принудил, с великою моею досадою услышал я Ивана Петровича, крепко храпящего на своем стуле» (с. 81).

С точки зрения соседа-помещика в сцене сей проявляется «слабость и пагубное нерадение, общее молодым нашим дворянам», а на деле здесь раскрывается психологическая реальность нового типа отношений к действительности. Антикрепостническая настроенность Белкина — не романтический протест, не декабристское убеждение, не либеральная фраза, не жест, но естественное и органическое неприятие всей своей натурой того подхода к крестьянскому вопросу, который навязывает ему почтенный сосед[8]. Пушкину дорого в Иване Петровиче все, что делает его нетипичным помещиком: отсутствие мизерных пристрастий и интересов помещичьей провинциальной среды, сообщавших ей несмываемый колорит пошлости. Пушкину дорого отсутствие каких-либо притязаний самолюбия в жизненном поведении И. П. Белкина; это проявляется в отношении его к крестьянам и к автору письма: «Иван Петрович оказывал уважением к моим летам и сердечно был ко мне привержен. До самой кончины своей он почти каждый день со мною виделся, дорожа простою моею беседой, хотя ни привычками, ни образом мыслей, ни нравом мы большею частию друг с другом не сходствовали». В этом отрывке текста рассказывается самое замечательное свойство Ивана Петровича Белкина — бескорыстно живой интерес к окружающей жизни. Факты письма подчеркивают, разъясняют характер этого интереса: благодарное внимание к историям старой своей ключницы, владевшей искусством рассказывать, умение оценить простоту беседы соседа-помещика, имеющего иной, чем у него, Белкина, нрав, образ мыслей, привычки. Им бережно записаны рассказы, слышанные от разных особ. И тот «недостаток вооб-

---

[7] Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. М.—Л., 1964, т. 6. цитаты приводятся по этому изданию с указанием в тексте страниц.

[8] О позиции Белкина по крестьянскому вопросу пишет Г. П. Макогоненко в кн.: А. С. Пушкин. «Повести Белкина». М., 1968, с. 9. Вызывает возражение оценка гражданского сознания Белкина как «декабристской убежденности».

ражения», о котором почтенный сосед говорит как о слабости Белкина, следует рассматривать как проявление отзывчивого и доверительного внимания Ивана Петровича к окружающей жизни: ведь она таит в себе, содержание, не нуждающееся в прикрасах воображения. «Недостаток воображения», как и вся жизненная поэзия Белкина, — залог объективности его повестей. Самые яркие черты нового человеческого типа, открытого Пушкиным в глубине, в глуши родной земли, определили то самобытное нравственное отношение ко всему, которое проступило в стиле каждой повести, несмотря на разницу материала и положение рассказчиков. Это отсутствие сословно-классовых притязаний, демократизм мироощущения и мировосприятия, отзывчивость, предельно чуткое внимание к иной, к чужой жизни, доверительное общение с окружающими людьми, с читателем и слушателем.

В лексике повестей, в характере отступлений есть смысловые подробности и нюансы, но общее отношение к жизни, к людям, к читателю остается неизменным. Пушкин намеренно не противопоставляет «точки зрения» и «голоса» рассказчиков и героев: ему важно подчеркнуть, что новый тип мироощущения, складывающийся в низовой провинциальной демократической России, обладает некоей общностью, жизнеспособностью и плодотворностью. Это — начало самосознания в недрах демократической России, и Пушкин указал на нравственную доброкачественность его основы. Именно этот аспект пушкинского творчества почувствовал Ф. М. Достоевский, считавший образ Белкина гениальным созданием Пушкина.

Огромный смысл заключен в перекличке «голосов» в «Повестях Белкина»: Россия сама себя начинает видеть, о себе думать, о себе рассказывать — появляются рассказчики разных званий и состояний; она выдвигает своего «летописца» — Белкина, и наконец, «голос» забытого всеми покойного Ивана Петровича подхватывает издатель и так же бережно, как Белкин записывал рассказы разных особ, доносит их до читателей. В этом общении, взаимном тяготении друг к другу различных голосов и обнаруживается «начало движения в неподвижном мире», внутренне единое по своей нравственной ориентации [9].

Указав на близость, на «органическое единение» Пушкина с Белкиным и рассказчиками, следует поставить вопрос о отличии авторского сознания от сознания героев и повествователей. Пушкинская мысль заглядывает глубже, идет дальше мысли повествователя. Эта анализирующая и оценивающая авторская мысль обнаруживает себя в композиции повестей: в соотнесенности компонентов и частей произведения. Именно в композиционном движении произведения возникает эпическое обобщение, выявляются характер всеобщей жизни, ее основные тенденции. Так возникает эпический смысл в повести «Выстрел». Следует указать на устойчивую традицию иного истолкования «Выстрела» — без учета эпической природы повести. Наиболее отчетливо этот тип формально-социологического исследования представлен в работе Д. Благого «Мастерство Пушкина». Методологию и общие выводы этой работы разделяет Б. С. Мейлах [10], а в 70-е годы их поддерживал В. Э. Вацуро [11].

---

[9] Единый стиль пронизывает и соединяет различные по образам и тематике произведения, не заглушая их своеобразной тональности, не затушевывая той социальной определенности повести, о которой писал Г. А. Гуковский: «Каждая из них воплощает особый оттенок мировосприятия, аспект действительности, социально дифференцированный и помеченный как бы научной справкой, указанием на положение лица, не изображаемого, а рассказавшего повесть Белкина» (Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 295).

[10] См.: Мейлах Б. С. Пушкин и его эпоха. М., 1958.

[11] См.: Русская повесть XIX в. Л., 1972.

Игнорирование вопросов рода и жанра в работе Д. Благого приводит к недооценке категории композиции. Композиция повести, по мысли Д. Д. Благого, подчинена сюжету, им определяется, «своими средствами дает наиболее точное, почти графически-четкое его выражение»[12]. С этой точки зрения делаются все замечания о композиции «Выстрела»: о его «двойственном членении» (два героя, две части, два рассказа — в каждом 56 слов, два билета, две пули), о принципе симметрии, так свойственном пушкинскому чувству соразмерности[13]. Вывод об идейном содержании вытекает из анализа характеров, раскрывшихся в сюжете («поединок; дуэль, притом дуэль необычайная»; «Сильвио и граф — два антипода»). В результате сопоставления этих характеров устанавливается превосходство Сильвио. Образ Сильвио, по мнению исследователя, — эпицентр идейного содержания повести. Основные выводы делаются из анализа второй встречи Сильвио с графом: «Беспечно храбрый граф не выдержал того испытания на подлинное мужество, каким явилась для него вторая встреча с Сильвио ... в противоположность малодушию, проявленному графом, обнаружилось подлинное внутреннее великодушие Сильвио, развернулась во всю силу незаурядность его натуры, глубина его характера». Здесь Сильвио нанес своему противнику графу «сокрушительное моральное поражение». И наконец, обобщающее в характеристике героя: «По силе характера, твердости воли, сосредоточенности на одной идее, ставшей его страстью, образ Сильвио, несомненно, напоминает героев-мономанов «Маленьких трагедий» Пушкина (Скупой, Сальери), но в отличие от этих героев Сильвио, по мнению Благого, «герой с большой буквы, герой в настоящем смысле этого слова»[14].

Что же дает взгляд на композицию художественного произведения как на форму, образующую его целостность? Как раскрывается концепция повести через выявление содержательности связей и соотнесенности компонентов и развертывания произведения?

Для понимания концентрации «Выстрела» существенно все, начиная с эпиграфов. Эпиграфы к «Выстрелу» [«Стрелялись мы»—Баратынский. «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел») — «Вечер на бивуаке» Марлинского] вводят в систему образов повести «историко-культурный и историко-литературный ассоциативный фон», — отмечает Г. А. Гуковский[15]. «Ультраромантическая повесть» «Выстрел», рассказанная И. П. Белкину подполковником И. Л. П., должна быть воспринята в тональности, предопределенной именами авторов эпиграфов: Баратынский — русский Гамлет, романтик и сумрачный байронист и Марлинский — «идеализация страстности, храбрости и при этом характерологические схемы и сюжетные «пружины» (В. В. Гиппиус).

Действительно, история, рассказанная Белкину подполковником И. Л. П., воспринимается в этой тональности, но история — повесть, созданная А. С. Пушкиным, вступает в конфликт с романтическим тоном сразу, с первых компонентов.

Вслед за эпиграфом начинает звучать голос рассказчика, повествующего о месте, времени и совершенно определенной среде. «Местечко***», «жизнь армейского офицера известна», — без затей и без претензий начинает рассказчик и дальше раскрывается это «известно» (в смысле «много не скажешь»): «ученье», «манеж», «обед у полкового командира или в жидовском трактире», «вечером пунш и карты», «кроме своих мундиров, не видали ничего» (с. 85). Бытовая и армейская лексика воссоздает картину духовной нищеты, банальности, застоя офицерской жиз-

---

[12] Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 22.
[13] Там же, с. 23.
[14] Там же, с. 237—239.
[15] Гуковский Г. А. Пушкин и порблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 286.

ни в провинциальном городке. Эта картина оживлена, усилена, приближена к нам интонацией повествователя, интонацией той мудрости житейского опыта, в которой много неосознанной печали и неудовлетворенности.

После этой картины следует новый компонент — характеристика Сильвио. Мы получаем первые представления о Сильвио и дополнительные о рассказчике, ведь это его сознание охватывает, оценивает все, что касается Сильвио: «...обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы. Какая-то таинственность окружала его судьбу» <...> (с. 86).

В сказке рассказчика соседствуют два стилевых потока: бытовизмы, воссоздающие атмосферу житейской прозы, и ультраромантический речевой стиль, воссоздающий образ Сильвио. Романтическая окрашенность этого образа характеризует больше сознание, восприятие рассказчика, чем непосредственно самого Сильвио.

Мы понимает созидающую роль пушкинского сознания, соотнося последующие компоненты с предыдущими. Эпизод, следующий за описательной характеристикой Сильвио (конфликт Сильвио с молодым офицером во время картежной игры), обогащает наше представление о той жизни, с точки зрения которой возникает в сознании целой группы людей романтический ореол Сильвио. Обед и картежная игра у Сильвио: «пили по-обыкновенному, т. е. очень много», игра и все ее особенности тоже «по-обыкновенному». Необыкновенность в стычке двоих и позе: «Сильвио встал, побледнел от злости, и с сверкающими глазами...». В том, как окружающие воспринимают Сильвио, подчеркивается традиционное: в их сознании есть схема подобных романтических коллизий: «Мы не сомневались в последствиях и полагали нового товарища уже убитым <...> На другой день в манеже мы спрашивали уже, жив ли еще бедный поручик» <...> (с. 87).

Итак, весь рассказ о Сильвио построен на соотнесениях характера и судьбы этого героя с определенной атмосферой жизни, вызывающей потребность романтических представлений. Они возникают как психологическая реакция на неподвижность и обыкновенность жизни.

Пушкин обогащает мотивировку романтического сознания рассказчика, раскрывая его отношение к Сильвио: «Имея от природы романтическое воображение, я всех сильнее <...> был привязан к человеку, коего жизнь была загадкою и который казался мне героем таинственной какой-то повести» (с. 88). Бескорыстное участие молодого человека вызывает человеческую отзывчивость Сильвио: «...со мной одним оставлял обыкновенное свое резкое злоречие и говорил о разных предметах с простодушием и необыкновенною приятностию». Примечательна пушкинская мотивировка рассказа Сильвио в рассказе основного повествователя — это отношения открытости, доверительности, бескорыстия.

Исповедь Сильвио подчинена стремлению оставить в уме молодого слушателя «справедливое впечатление». В рассказе его нет ни субъективного анализа, ни субъективных оценок, но в логике самих фактов, житейских и психологических, раскрывается характер героя в его объективной обусловленности. («В наше время буйство было в моде: я был первым буяном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славного Бурцова...» — с. 91. «Дуэли <...> поминутно», карты, волокитство). Отсюда характерная для среды мера человеческого достоинства и превосходства. Сильвио «первенствовал во всем», и это было его страстью. Постепенно раскрывается «роковая тайна» Сильвио: его ненависть к человеку, уязвившему тщеславие армейского офицера своим официальным и нравственным превосходством. Рассказывая о себе, Сильвио точно и просто определяет свое отношение к графу: «Я его возненавидел <...> на эпиграммы мои он отвечал эпиграммами, которые всегда

казались мне неожиданнее и острее моих, и которые, конечно, не в пример были веселее: он шутил, а я злобствовал»; «...волнение злобы во мне было так сильно, что я не понадеялся на верность руки <...>. Я глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства <...>. Его равнодушие взбесило меня <...>. Злобная мысль мелькнула в уме моем». Пафос Сильвио определен им самим. В этом и проявляется пушкинское освещение характера: то, что говорит герой о себе (стремясь вызвать «справедливое впечатление»), кажется ему, живущему понятиями и чувствами офицерской среды, человеческой нормой, естественным обыкновением жизни. Сильвио нигде не ставит под сомнение свою озлобленность и не возвышает ее, он говорит о своем состоянии как о естественнейшей реакции человека. Мы же воспринимаем характер Сильвио в соотнесенности с картиной общей жизни, воссозданной в повести, в связи с сознанием и жизнью рассказчика и потому видим драматизм его судьбы, порожденный общественным неравенством и общественной неразвитостью. Социальная обусловленность конфликта (антагонизм демократа с аристократом), очень существенна для Пушкина, но он подчеркивает психологическую сложность проявления социальной причины. Своеобразие конфликта метко характеризует Н. Я. Берковский: «Существенно, что соперник Сильвио, аристократ и богач, и сам как таковой многого стоит, — он красив, даровит, отважен. Сильвио не позволено думать, что в состязании с графом против него одни только внешние преимущества»[16]. Н. Я. Берковский верно определяет социальную мотивировку самочувствия Сильвио (шесть лет он готовится к дуэли): «Он совершенствует собственную руку, как бы отделив руку от самого себя: в нем самом неверная, мнительная природа плебея-одиночки, ведущего борьбу за место в чужой среде, руке же своей он хочет придать верность абсолютную»[17]. Сильвио раскрывается в драматическом прозаизме своих мыслей и чувств. Происходит деэстетизация романтического героя. Вот почему слушатель к концу рассказа Сильвио оказывается погруженным в какое-то сложное самочувствие: «Я слушал его неподвижно; странные, противоположные чувства волновали меня».

Четко определившаяся в первой части повести мысль Пушкина о романтических представлениях и восприятиях как о психологической реакции людей на застой, духовную неподвижность и социальную косность русской жизни получает дальнейшее развитие во второй части повести. Обе части соединены органическим единством пушкинской концепции русской действительности.

Вторая часть открывается повествованием рассказчика о его жизни в бедной деревеньке N** уезда. Все детали этого рассказа, все частные подробности жизни являются выражением всеобщего уклада, принадлежащего не одному времени, но временам. Они воссоздают атмосферу крайней нищеты духовной жизни уездного помещика, тоскливое одиночество осенних и зимних вечеров: «...я совершенно не знал, куда деваться. Малое число книг, найденных мною под шкафами и в кладовой, были вытвержены мною наизусть. Все сказки, которые только могла запомнить ключница Кирилловна, были мне пересказаны; песни баб наводили на меня тоску. Принялся я было за неподслащенную наливку, но от нее болела у меня голова; да признаюся, побоялся я сделаться пьяницею с горя, т. е. самым горьким пьяницей, чему примеров множество видел я в нашем уезде. Близких соседей около меня не было, кроме двух или трех горьких, коих беседа состояла большей частью в икоте и воздыханиях. Уединение было сноснее» (с. 95). Жизненный процесс — естественный непреложный ход действительности, мотивирующий состояние рассказчика, удручает силой своей инерции. «Заглядывая в этот не особенно

[16] Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М., 1962, с. 275.
[17] Там же, с. 276.

приметный уголок повести, — замечает А. В. Чичерин, — мы попадаем совершенно в чеховский мир»[18].

Наш рассказчик включен в систему установившихся жизненных связей и веками сложившийся ритм жизни. Отрицательная связь времен невольно обнаруживается и в замечании о книгах, найденных «под шкафами и в кладовой», и в этимологии фразеологизма «горький пьяница», а главное — отрицательная сила инерции живет в самом сознании рассказчика, с интонацией тихого горького признания, повествующего об этой жизни и все-таки принимающего ее как норму. Его аналитическая мысль не идет дальше робкого поверхностного сопоставления деревенской жизни с армейской: «Занимаясь хозяйством, я не переставал тихонько воздыхать о прежней моей шумной и беззаботной жизни» (с. 94). «...известие о прибытии молодой и прекрасной соседки сильно на меня подействовало; я горел нетерпением ее увидеть» <...> (с. 95). Слог повествования сильно изменился: оживившийся ритм, речевые штампы («молодая и прекрасная соседка», «горел нетерпением») обнаруживают, как вновь оживлены и возбуждены романтические представления рассказчика, социальная и психологическая почва которых так ясно определена Пушкиным в предшествующих компонентах.

Далее следует сцена знакомства повествователя с графом, рассказ графа и завершающее повесть слово рассказчика.

Основные выводы об идейном содержании «Выстрела» Д. Благой делает из анализа рассказа графа. Но рассказу графа предшествует подробнейший рассказ основного повествователя о его первой встрече с графом и графиней. Постараемся понять логику авторского мышления в этой части повести, вчитываясь, вдумываясь в содержание сцеплений перечисленных компонентов.

Романтические восторженные предчувствия рассказчика при виде графского «обширного кабинета» с огромными книжными шкафами («над каждым бронзовый бюст», «над мраморным камином было широкое зеркало») сменились робостью, характер которой отчетливо проступает в сравнении: «Я оробел и ждал графа с каким-то трепетом, как проситель из провинции ждет выхода министра» (с. 96). Устойчивость сословных иерархических отношений явственно проявилась в психологическом состоянии героя, и этот мимолетный момент повести весьма характерен для общего движения пушкинской мысли: именно в соотнесенности с состоянием рассказчика начинают раскрываться характеры новых персонажей — графа и графини.

За характерным сравнением, передающим робость, следует рассказ о первом впечатлении от графа: «Граф приблизился ко мне с видом открытым и дружелюбным; я старался ободриться и начал было себя рекомендовать, но он предупредил меня <...> Разговор его, свободный и любезный, вскоре рассеял мою одичалую застенчивость...» (с. 96). Новое смущение при виде графини весьма характерно проявляется у нашего рассказчика: «...я хотел казаться развязным, но чем больше старался взять на себя вид непринужденности, тем более чувствовал себя неловким» (с. 96). По-видимому, рассказчик находился во власти армейских представлений о светскости. Сознание рассказчика все время осмысляется Пушкиным как традиционное и, несмотря на это, удивительно живое, жизнеспособное благодаря своей чуткости, бескорыстной доверительности, какому-то незамутненному, хотя и неразвитому нравственному началу. Вот и здесь, в рассказе о графине и графе, чутко подмечен их богатый внутренний такт. Это позволяет рассказчику передать человеческое обаяние новых знакомых: «Они, чтоб дать мне время оправиться и привыкнуть к новому знакомству, стали говорить между собою, обходясь со мною, как с добрым соседом и без церемонии» (с. 96). И когда

[18] Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1965, с. 126.

разговор коснулся, наконец, предмета, близкого нашему рассказчику (кстати, и следы пули на картине замечены им не случайно: «В картинах я не знаток <...>, но поразила меня в ней не живопись <...>), «граф и графиня рады были, что я разговорился» (с. 98). Рассказ графа о Сильвио дает дополнительную мотивировку участливому отношению графа и его жены к их новому знакомому, небогатому, ничем не замечательному человеку.

«С видом чрезвычайно расстроенным» начинает граф свой рассказ, и весьма примечательна цель его: «Нет ...я все расскажу; он знает, как я обидел его друга: пусть же узнает, как Сильвио мне отомстил» (с. 99).

«С живейшим любопытством» начинает слушать «друг Сильвио», а по окончании рассказа замечает: «Граф замолчал. Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня». Что же здесь значительно для рассказчика: «конец повести» или «таким образом узнал я»? Думается, большее значение для него имеет встреча с новым типом человеческого сознания и отношения к людям, с миром нравственных ценностей, которые превышают традиционные понятия и предрассудки чести, дают возможность преодоления социальных барьеров.

В рассказе графа, воспринимаемом в контексте всей повести, очень значительно психологическое содержание: Сильвио, действительно, сосредоточен на своей идее — мести. «Ты не узнал меня, граф? — сказал он дрожащим голосом» (с. 99). И все-таки ему трудно разрядить свой пистолет в безоружного. Граф вынимает «опять первый нумер». («Ты, граф, дьявольски счастлив», — сказал он с усмешкою, которой никогда не забуду»). Когда граф стреляет, Сильвио приходит в состояние крайней ожесточенности, которая заглушает все человеческое в нем: «...он хотел в меня прицелиться... при ней!» Это несовместимо, наверное, даже с армейским представлением о чести. Сильвио преступает все ради жажды унижения ненавистного ему своей «инакостью» и своим социальным превосходством человека. Так будет потом Грушницкий ненавидеть Печорина. Тогда Печорин тоже озлобится и поднимет руку на Грушницкого. Иначе ведет себя граф. Он просит Сильвио стрелять скорее, «пока жена не воротилась». Под дулом пистолета он считает секунды: «Я думал о ней... Ужасная прошла минута!» Его состояние — растущая тревога любящего человека: «Голова моя шла кругом... Кажется, я не соглашался...» «Не понимаю, что со мною и каким образом мог он меня к тому принудить, но я выстрелил...» В этом моменте рассказа Пушкин дает ремарку повествователя: «...лицо его горело как огонь; графиня была бледнее своего платка...» (с. 100).

Присутствие Маши возвращает графу власть над собой. И когда озлобленный Сильвио унижает любимую женщину («...он хотел в меня прицелиться... при ней! Маша бросилась к его ногам. Встань, Маша, стыдно! — закричал я в бешенстве; а вы, сударь, перестанете ли издеваться над бедной женщиной? Будете ли вы стрелять или нет?»), чувство человеческого достоинства определяет все: отношение к любимой, к своему противнику, к собственной участи.

Этой нравственной победы графа не может понять Сильвио: «Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести» (с. 101) — его последние слова. И действительно, граф и его жена помнят Сильвио. Этот ужасный случай пережит и осмыслен ими как человеческая драма, как выражение несчастия Сильвио, который унижен социально, и этим так обострено его чувство. Граф чувствует себя действительно виноватым («Я обидел его друга»). Пушкину дорого в графе пробуждение социальной совести и стыда, за то, что люди унижены перед ним своим положением. Это во многом определяет поведение графа в сцене знакомства с рассказчиком.

Характеры графа и графини недосказаны Пушкиным. Здесь проявляется еще одна тенденция эпического рода: стремление противостоять

замыканию действительности, уже обозначенной в произведении. Такого рода незавершенность, недосказанность размыкает художественную цепь и заставляет нас снова почувствовать себя как в жизни... Здесь проявление эпической традиции, «которая измеряет человека большой вне его текущей и увлекающей его жизнью» [19].

Закон вечного движения жизни высказывается в каждом человеческом характере, созданном Пушкиным. Человек раскрывается в своем внутреннем несогласии, несовпадении со своим социальным и культурно-историческим положением. Это несогласие может проявиться в форме романтической экзальтации («Метель», «Барышня-крестьянка»), неожиданного для окружающих поступка (бегство Дуни из дома в «Станционном смотрителе», участие Сильвио в повстанческих отрядах Ипсиланти), в форме сна («Гробовщик»), но чаще всего в форме напряженного, иногда драматического, внутреннего состояния («Станционный смотритель» и другие повести цикла), когда человек, испытывая на себе давление жизненных обстоятельств, суровую силу всякого рода ограничения, не перестает расширять свой внутренний опыт (нравственный, житейский, социальный) благодаря замечательному умению жить, доверяясь прежде всего влечениям родовым — «существенным интересам здоровья, труда, отдыха, интересам мысли, поэзии, любви, дружбы» (Л. Толстой), жажде духовного общения, защите своего достоинства.

При абсолютном доверии к человеческой личности Пушкин дает глубокие материалистические мотивировки каждого характера, причем особо важное значение для него имеют обстоятельства культурно-исторические. Пушкин понимает эти обстоятельства широко: они проступают в быте, в ритме жизни, в слове, в настроении и сознании героя и определяют уровень его философского и социального мировосприятия. В прозе Пушкина можно проследить, как освобождение героя от власти романтической культурно-исторической традиции связано с демократизацией его настроений и чувств (Алексей в «Барышне-крестьянке», Владимир Дубровский — иной вариант этой связи; Лиза в «Пиковой даме» и, конечно, И. П. Белкин и родственные ему по духу рассказчики).

Вопросы человеческого мироощущения, самосознания Пушкин ставит на материале, больше пригодном для бытописания и нравописания. «Много нужно иметь глубины душевной», чтобы возвести такого рода материал в перл эпического создания, не допуская идеализации, исключая выспренность тона. Самое большое художественное открытие в «Повестях И. П. Белкина» — создание белкинского типа повествования, проступившего в голосах различных рассказчиков и в общем тоне и стиле всего цикла.

В каждой повести имеется мотивировка точки зрения повествователя и ее критическая оценка. В «Выстреле», например, Пушкин неоднократно подчеркивает, что рассказчик — «ограниченный» домашней жизнью русский человек, не поднявшийся до общечеловеческих интересов и запросов (именно этим можно объяснить то, что гибель Сильвио под Скулянами не вызывает у рассказчика ни умственного, ни сердечного отклика). Однако Пушкин не позволяет нам «судить» рассказчика или осуждать Сильвио за грубость нравов и страстей — всем строем повести, сопряжением бытового и нравственно-социального планов он создает картину всеобщей русской жизни, заставляет взглянуть на ограниченность сознания человека, как на драму его общественного бытия. Но Пушкин ценит в рассказчике живой взгляд, отсутствие высокомерия и позы, чуткость, бескорыстную доверительность и душевную открытость (черты Ивана Петровича Белкина). Примечательно содержание тех ситуаций, в которых возникают рассказы героев «Выстрела», графа

---

[19] Палиевский П. В. Проблемы стиля.— В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1965, с. 32.

и Сильвио. Это отношения «по совести», отношения бескорыстия и открытости. Вот почему вставные рассказы не разрушают общего стиля повествования: единство тона возникает от единого характера человеческого общения. С той же позиции прямодушия и доверительности рассказчик обращается к нам — читателям. Эта разомкнутость сознания эпического повествователя образует естественность общения с прошлым (материал повести) и настоящим. Об идейно-эстетическом воздействии белкинского типа повествования сказано выше. Здесь следует отметить, что поскольку свидетельство рассказчика не претендует на объяснение жизненного процесса, поскольку кругозор рассказчика уже, чем кругозор героев, о которых он рассказывает, читатель чувствует естественную потребность мыслить шире и думать дальше, сопереживая с рассказчиком события повести. Возникает, как говорилось выше, возможность размышлений о растущем социально-нравственном опыте графа и графини, возникают раздумья о характере Сильвио: он оказывается разомкнутым в конце рассказа. Озлобленность, раздражение ущемленной личности — это еще не весь Сильвио, не все, что образует его характер. Освобожденный от предрассудка мести, Сильвио обретает способность к иной жизни. Какой? Каковы побуждения к этой новой жизни? Что заставило его вступить в отряд Ипсиланти? Ответы остаются за рамками повести.

Итак, в маленькой повести (17 страниц) Пушкин воссоздал широкую картину жизни уездной России, ход вещей в глубинных толщах русской жизни, потому что понял души людей, их характеры как результат и как процесс собственного исторического бытия и опыта. Повесть стала, действительно, «эпизодом из беспредельной поэмы судеб человеческих». Любопытный случай — история поединка, рассказанная подполковником И. Л. П., обретает эпический объем в композиции пушкинской повести — в сопряжении картин армейской и уездной жизни, в сопряжении характеров, перекличке сознаний — в художественно-познавательном и в эстетическом плане повесть насыщается эпопейным содержанием.

Новаторское значение «Повестей Белкина» шире и серьезнее факта литературной полемики[20]. В композиции каждой повести происходит не только переосмысление литературной схемы, но и переоценка культурно-исторических традиций, бытующих в современной России. Изображая романтическую экзальтацию молодых людей как психологическую оппозицию ненарадовскому быту, Пушкин показывает, насколько несостоятельны, неплодотворны для русской жизни и русских характеров те формы чувствования и поведения, которые навязаны, навеяны популярной сентиментально-романтической культурой в книжном и галантерейно-бытовом издании — уместно вспомнить здесь «тульскую печатку, на которой изображены были два пылающие сердца с приличной надписью» («Метель») или «черное кольцо с изображением мертвой головы» Алексея Берестова («Барышня-крестьянка»).

Подлинность переживания, естественность размышления, жизненная плодотворность решения и поступка всякий раз возникают в поведении людей на почве их реальных столкновений с действительностью: природой, средой, друг с другом, когда они сбрасывают романтические одежды, оставляют ходули и ведут себя, доверяясь своим серьезным жизненным интересам и привязанностям. В композиции пушкинских повестей можно наблюдать, как в результате «взрыва» «нормализованных представлений возникает новое отношение к сущему»[21]. Так «срабатывает» новеллистический принцип в повести Пушкина, и его действие в «Повестях Белкина» оправдано их эпической природой.

---

[20] См.: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966, с. 37. В этой работе литературно-полемическая направленность «Повестей Белкина» рассматривается как основополагающая черта прозы Пушкина.

[21] Так определяет один из существенных признаков новеллы И. Виноградов в своей книге «Борьба за стиль» (Л., 1937).

Е. Г. НОВИКОВА

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МАЛЫХ И СРЕДНИХ ПРОЗАИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

(К постановке вопроса)

В истории русской литературы XIX века малые (рассказ, новелла, очерк) и средние (повесть) прозаические жанры занимают важное место и по своему идейно-художественному значению не уступают основному жанру реализма — роману. Изучение русской малой прозы велось уже в XIX веке и активно продолжается в советском литературоведении, особенно на протяжении ряда последних лет, когда анализ жанра как специфической категории, позволяющей сочетать содержательный и формальный, исторический и типологический уровни исследования художественного произведения, стал одним из магистральных путей развития советской науки о литературе.

Первые попытки теоретического осмысления малых и средних жанров были предприняты во второй половине 20-х — 30-е годы XIX века, в самый момент поворота русской литературы к прозе, когда процесс превращения «всей нашей литературы» «в роман и повесть»[1] еще продолжался. Разговор о малых и средних жанрах, начатый в статье Ксенофонта Полевого «О русских повестях и романах»[2] с рассуждений о русской исторической повести, был поднят на качественно новый уровень в статье Н. И. Надеждина[3], в которой критик предложил первую в русской эстетике жанровую классификацию повестей и наметил некоторые линии развития выделенных разновидностей жанра[4]. Соединение исторического и типологического подходов к жанру повести, только заявленное Надеждиным, было подхвачено и блестяще использовано В. Г. Белинским в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя»[5], где история формирования среднего жанра в русской литературе 20—30-х годов завершается развернутой характеристикой повести Гоголя как первого образца русской реалистической повести.

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 261,

[2] См.: Полевой К. О русских повестях и романах.— Московский телеграф, 1829, ч. 28, № 15, с. 312—328.

[3] См.: Надеждин Н. И. «Повести» М. П. Погодина, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Андрей Безымянный» А. О. Корниловича, «Досуги инвалида» В. А. Ушакова.— Телескоп, 1832, ч. 2. № 17, с. 97—108.

[4] «Повести... бывают трояко го рода: философические, сантиментальные и собственно дееписательные».— Там же, с. 100. Жанровые разновидности «философической повести» представлены, по мнению Надеждина, в творчестве Тика, Гофмана, Бальзака, Гюго и совсем отсутствуют в русской литературе; «сантиментальная повесть» от более простого своего типа «усложнилась до «картины нравов» и т. д.— Там же, с. 101—104.

[5] Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя.— Полн. собр. соч., т. 1, с. 259—307.

Так Белинский заложил фундамент отечественной эстетики малых и средних жанров и на много лет вперед определил ее главные особенности, в частности ее двуединый предмет: история и теория жанров; ее основные методологические принципы, в целом сводимые к сочетанию историко-литературного и теоретико-типологического исследования жанра.

Дальнейшее развитие эстетики малых и средних жанров пошло по пути формирования ряда отдельных направлений, размежевание которых в общем было обусловлено двойным характером ее предмета. Одни исследователи занялись преимущественно восстановлением богатой и прихотливой истории бытования малых и средних жанров, другие обратились к созданию жанровых типологий и систем. Однако в лучших работах спецификация объекта изучения не привела к сужению или искажению общей жанровой методологии, в них, независимо от содержания, господствует единый историко-теоретический принцип жанрового анализа, который в конечном счете и обусловливает успешное решение тех или иных конкретных вопросов.

Создание целостной научной истории русской малой прозы было в основном завершено сравнительно недавно, когда вышли в свет такие книги, как «Русская повесть XIX века», «Русская советская повесть 20—30-х годов», «Современная русская советская повесть», «Русский советский рассказ»[6]. Серьезную лепту в изучение малых и средних жанров внесли общие «Истории русской литературы»[7]. Во всех этих изданиях учтено, описано, введено в оборот колоссальное количество повестей и рассказов, начиная с древнерусских образцов жанра и кончая произведениями наших дней, выявлены пути формирования и развития отдельных жанровых разновидностей, показаны особенности их взаимодействия между собой, с романом, с западноевропейской литературой, в частности с новеллой.

Изучение истории малых и средних жанров тесно связано с накапливанием теоретических представлений о них. Теория малой прозы вырастала рядом с историей, основываясь на предлагаемом ею материале и на общих с нею методологических принципах.

Одной из важнейших проблем эстетики малых и средних жанров до сих пор остается проблема их дифференциации. Четко разграничить отдельные жанры внутри единой системы малой прозы — значит уяснить их специфику и критерии выявления, создать теорию того или иного жанра. Освоение материалов истории жанров привело к рождению очевидного разделения малой прозы на «повесть», «рассказ», «новеллу», «очерк», и перед исследователями встала задача теоретически обосновать эту исторически сложившуюся дифференциацию жанров. В результате изысканий многих русских и советских ученых к настоящему времени в литературоведении, несомненно, выработаны достаточно четкие теоретические представления об этих жанрах[8], однако говорить о создании

---

[6] См.: Русская повесть XIX века. Л., 1973; Русская советская повесть 20—30-х годов. Л., 1976; Современная русская советская повесть. 1941—1970. Л., 1975; Русский советский рассказ. Л.. 1970. Думается, определенным пробелом в этом ряду академических сборников является отсутствие истории русского рассказа, создание которой, по-видимому, еще впереди.

[7] См.: История русской литературы: В 10-ти т. М.—Л., 1954—1956; История русской литературы: В 4-х т. Л., 1980—1981, т. 1—2.

[8] О повести и новелле см.: Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина».— В кн.: Статьи о литературе. М.—Л., 1962, с. 242—356; Он же. Чехов: От рассказа и повестей к драматургии.— В кн.: Литература и театр. М., 1969, с. 48—125; Виноградов И. А. О теории новеллы.— В кн.: Вопросы марксистской поэтики. М., 1972, с. 240—311; Кожинов В. В. Происхождение романа. М., 1963; Он же. Повесть.— В кн.: КЛЭ. М., 1968, т. 5, с. 814—816; Канунова Ф. З. Из истории русской повести. Томск, 1967; Она же. Проблема личности и жанр.— В кн.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1972, с. 3—5; Она же. Белинский о жанре повести. —

целостных и законченных жанровых типологий все-таки не приходится. Например, между классической ренессансной новеллой Боккаччо и, скажем, философско-фантастической новеллой немецких романтиков существуют серьезные различия, далеко не всегда объяснимые созданной жанровой теорией. Пожалуй, еще сложнее обстоит дело с повестью, рассказом и очерком: сколько-нибудь единую и стройную теорию данных жанров создать пока не удалось.

Но, думается, полностью решить эту задачу на материале литературы нового времени, в частности русской литературы XIX—XX веков, фактически невозможно. Выше мы говорили о том, что изучение истории жанров обусловило постановку теоретических проблем и выдвинуло вопрос жанровой дифференциации. Дальнейшее осмысление бытования жанров в новой литературе приводит к пониманию частичной ограниченности, односторонности поставленной теоретической задачи, поскольку объективная история развития жанров свидетельствует не только об их стремлении к дифференциации, но и о том, что рядом существует другой, не прекращающийся и прямо противоположный по своему характеру процесс — процесс интеграции, или, точнее говоря, процесс взаимодействия жанров и жанровых форм. Именно он частично разрушает, «подмывает» выстроенные жанровые теории, он ограничивает возможность создания раз и навсегда законченных жанровых типологий. Сама мысль построить идеальную, абсолютную теорию современных жанров рождена традицией канонических жанровых систем античности и классицизма, но, по сути дела, не осуществима в приложении к новой литературе, в рамках которой изменяется само представление о жанровом каноне.

Об особой судьбе жанровой нормы в литературе нового времени размышляет М. М. Бахтин в статье «Эпос и роман»[9]. Сразу же следует оговориться, что, по справедливому наблюдению некоторых современных исследователей[10], в теории Бахтина термин «роман» употребляется не только в узкожанровом, но и в гораздо более широком смысле, покрывая явление всей «новой литературы» в целом. Поэтому, думается, те специфические особенности романа, которые выявляет теоретик, могут быть распространены на другие жанры новой литературы, в первую очередь литературы реалистической. Бахтин сам подводит нас к этой мысли, утверждая, что «в эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются»[11]. Это, по мнению исследователя, проявляется в том, что «роман вносит в них (в другие жанры — *Е. Н.*) проблемность, ... смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой становящейся современностью (незавершенным настоящим). Все эти явления ... объясняются транспортировкой жанров в новую особую зону построения художественных образов

Там же, с. 63—65; Она же. Эстетика русской романтической повести. Томск, 1973; Синенко В. С. Русская советская повесть 40—50-х годов. Вопросы поэтики и типологии жанра.— В кн.: Проблемы жанра и стиля. Уфа, 1970, с. 7—244; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы, Кино. М., 1977; Утехин Н. П. Основные типы эпической прозы и проблема жанра повести. — Русская литература. 1973, № 4, с. 86—102; Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971; Шкловский В. Б. Повести о прозе. М., 1966, т. 2; Он же. О теории прозы. М., 1929; Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. О рассказе см.: Заморий Т. П. Современный русский рассказ. Киев, 1968; Нинов А. Современный рассказ. Л., 1969; Огнев А. В. Русский советский рассказ 50—70-х годов. М., 1878; Шубин Э. А. Современный русский рассказ. Л., 1974. Об очерке см.: Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров. Очерк. Фельетон. М., 1969; Кулешов В. Е. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965; Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе. М., 1969.

[9] См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 447—482.

[10] См.: Чернец Л. В. Вопросы литературных жанров в работах М. М. Бахтина.— Филологические науки, 1980, № 6, с. 13—21.

[11] Бахтин М. М. Указ. раб., с. 450.

(зону контакта с настоящим в его незавершенности), зону, впервые освоенную романом», он «заражает их становлением и незавершенностью»[12]. Вся работа «Эпос и роман» строится на сравнении эпоса как «глубоко состарившегося жанра», «с твердым и уже мало пластичным костяком» нормы и романа как «становящегося и еще не готового жанра», который «не имеет... канона»[13]. Это противопоставление эпоса и романа — жанра канонического и жанра принципиально неканонического — может быть распространено на дописьменную и новую литературу в целом. Особое существование жанров литературы нового времени в «зоне контакта с настоящим в его незавершенности» обусловливает их специфику: постоянную нестабильность, «текучесть», неадекватность самим себе, необыкновенную пластичность. Это, в свою очередь, трансформирует саму проблему жанрового канона, поскольку принцип каноничности, изначальной формально-содержательной заданности перестает отвечать реальным закономерностям развития литературы. Именно в рамках эстетики новой литературы до конца выявляется двойственная, противоречивая природа жанра как такового, представляющего собой диалектическое единство двух факторов: признания определенной нормы, опоры на нее и перманентной неустойчивости, стремления к незавершенности», к ломке традиций. «Романизированные жанры, — говорит Бахтин, — ставят теорию в тупик. (Здесь имеется в виду прежде всего старая классическая теория жанров и жанровых систем. — *Е. Н.*) ... Теория жанров оказывается перед необходимостью коренной перестройки»[14].

Ведущей мыслью работы является утверждение, что методология исследования «еще не готового», «становящегося» жанра должна строиться на особых принципах. Вся статья представляет собой опыт выявления этих специфических принципов на материале анализа жанра романа. Отталкиваясь от традиционного подхода к роману, который определялся поиском канона, Бахтин предлагает свой путь изучения жанра: «Я пытаюсь нащупать основные структурные особенности этого пластичнейшего из жанров, особенности, определяющие направление его собственной изменчивости и направление его влияния и воздействия на остальную литературу»[15]. Итак, каковы же основополагающие принципы данной методологии — методологии исследования живых, развивающихся жанров? Во-первых, необходимо, чтобы изучение жанра не сводилось к поискам «системы устойчивых жанровых признаков»[16], а представляло собой выявление его «основных структурных особенностей». Во-вторых, обязательнейшими структурными характеристиками жанра должны быть признаны «изменчивость» и тяга к взаимодействию с другими жанрами в литературном процессе. Противопоставление двух подходов к жанру (как к «устойчивой», неподвижной системе и как к постоянно развивающейся структуре) свидетельствует о качественном изменении жанрового канона в новой литературе. Бахтин, не отказываясь от идеи жанровой нормы в принципе, понимает под ней выявленность некоторых основных особенностей структуры жанра, взятого в непрерывном развитии и взаимодействии с другими, причем характер и направление этих динамических процессов во многом определяются спецификой данной жанровой структуры.

Общие теоретические и методологические установки М. М. Бахтина в области изучения малых и средних жанров впервые использовал В. В. Кожинов, предложив в статье «Повесть»[17] новый принцип их

---

[12] Там же, с. 451.
[13] Там же, с. 447—448.
[14] Там же, с. 452.
[15] Там же, с. 454.
[16] Там же, с. 454.
[17] См.: Кожинов В. В. Повесть, с. 814—816.

дифференциации. В нем на смену традиционному накапливанию отдельных жанровых признаков приходит стремление уяснить основные закономерности организации, сцепления и развертывания художественного материала в жанре, т. е. стремление выявить его внутреннюю структуру. В прозе нового времени, по мысли исследователя, существуют два основных типа жанровой организации материала: новеллистический и эпический, представленные соответственно новеллой и романом, повестью и рассказом. Как указывает Кожинов, такой подход к жанровой типологии в литературоведении складывался давно[18], поэтому он при создании своей концепции в равной степени основывался как на теории Бахтина, так и на работах И. А. Виноградова, Н. Я. Берковского, формалистов 20-х годов и др. Опираясь на предложенное Бахтиным сравнение дописьменной литературы и литературы нового времени и противопоставление классического эпоса и романа, Кожинов выясняет генезис повести и рассказа и новеллы (романа). Традиции повести и рассказа восходят к дописьменной литературе, поэтому они «являются по своему происхождению рассказываемыми, ... Между тем роман и новелла — принципиально письменные жанры»[19]. Это неодинаковое происхождение повести, рассказа и новеллы обусловливает качественную разницу их жанровых структур и на содержательном, и на формальном уровнях: в повести и рассказе господствует установка на изображение бытия и стихии «объективности», в новелле — установка на изображение действия («роман тяготеет к освоению действия, повесть — бытия»[20]), что, в свою очередь, определяет и специфические особенности организации материала: «эпическую», разомкнутую, достаточно аморфную форму повести и рассказа, единство которой создается в основном за счет особой активности голоса автора (повествователя, рассказчика), и динамичную, «фабульную», жесткую форму новеллы, во многом ориентированную в своем построении на драму. Выявив качественное различие между структурами повести и новеллы, Кожинов на нем строит новый принцип жанрового деления малой прозы — по наличию либо эпического, либо новеллистического начала: «слово «рассказ»... едва ли следует понимать как русский вариант слова «новелла», а «повесть» — как обозначение средней формы... Целесообразней ... название «маленький роман» и ...«большая новелла». Наряду с этим уместны и понятия о малой и крупной форме повести»[21]. Так в работе Кожинова на смену стихийно сложившемуся разделению малых и средних жанров на повесть, новеллу, рассказ, очерк пришла отчасти связанная с ней, но структурно обусловленная дифференциация малой прозы на два разных повествовательных типа: эпический и новеллистический.

Думается, что предложенная жанровая типология опирается на усложнившееся понимание эпоса нового времени, который не только обладает извечно присущими ему родовыми эпическими чертами, но и может включать в себя элементы других родов, в частности драмы. Анализ (пусть самый общий и беглый) специфики нового эпоса позволит углубить наши представления о теоретико-эстетической основе выделения эпической и новеллистической структур, а также поможет поставить вопрос о причинах и характере их взаимодействия в литературном процессе.

В теории поэзии всегда существовало понятие синтетического рода, который вбирает в себя черты других, параллельно с ним существующих. Классическая эстетика от Аристотеля и до Гегеля включительно таким синтетическим родом признавала в основном драму. Однако уже в на-

---

[18] Там же, с. 814.
[19] Там же.
[20] Там же.
[21] Там же, с. 815.

чале XIX века это представление постепенно трансформируется под влиянием изменений, происходящих в литературе, где ведущую роль начинает играть проза и прежде всего ее самый «представительный» жанр — роман. Формирование этого жанра внесло важные коррективы в теорию родов и жанров, в частности, в вопрос о синтетическом роде.

Строгие и стройные жанровые системы, созданные немецкой философской эстетикой, явились блестящим завершением многовековых исканий и построений классической теории родов. Но именно Шеллинг и Гегель одними из первых почувствовали необычный характер романа как жанра, не укладывающегося полностью в традиционные схемы. Так, Шеллинг, в целом включая роман в эпический род, отмечает, что в нем смешиваются черты эпоса и драмы[22]. В свою очередь, гегелевская система, увенчавшая развитие канонической эстетики родов и жанров, в вопросе о романе также оказалась в определенной степени бессильной. Теория эпоса Гегеля построена в основном на материале гомеровских поэм, которые мыслились им как образец, канон, поэтому расцвет романа воспринимался немецким философом только как свидетельство упадка эпоса нового времени[23].

Русская эстетика XIX века, активно воспринимая и изучая достижения Западной Европы, в частности, Гегеля, предложила несколько различных путей выхода из тупика, в который зашла классическая жанровая теория, столкнувшись с неподвластным ей живым литературным процессом. Так, А. Н. Веселовский, опираясь на полученные им в результате конкретного сравнительно-исторического исследования материалы, приходит к фактическому отрицанию гегелевской эстетики родов и жанров, которая не удовлетворяла его ограниченностью лежащего в основе материала («грандиозное явление гомерического эпоса заслонило собою более древние начинания»)[24] и «схематичностью построения»[25]. В частности, русский ученый не принимал предложенной Гегелем последовательности формирования родов (эпос — лирика — драма) и представлений о драме как о синтетическом роде; им он противопоставляет теорию первоначального синкретизма всех поэтических родов.

В. Г. Белинский пошел по пути активного усвоения и дальнейшего развития гегелевской эстетики. Первоначальное обращение русского критика к теории Гегеля происходило в обстановке царившего в России 30-х годов необычайного интереса к немецкой идеалистической философии, который с наибольшей полнотой реализовался в деятельности представителей русской философской эстетики, в частности Н. И. Надеждина, наставника молодого Белинского. Статья 1841 года «Разделение поэзии на роды и виды»[26] отразила сам процесс усвоения Белинским гегелевской теории, представлениями и категориями которой он пока оперирует, не совсем их «переварив»[27], по выражению Тургенева, часто чуть ли не дословно повторяя немецкого философа. В дальнейшем, внимательно изучая и анализируя характер русского литературного процесса, в первую очередь, необыкновенный взлет прозы, Белинский в соответствии с этим в значительной степени модифицирует классическую жанровую теорию. Конкретно-исторический подход к литератур-

---

[22] Schelling. Werke, Bd. 3, 1907, S. 322. Привожу по кн.: Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980, с. 104.

[23] Однако в таких гегелевских определениях жанра, как «буржуазный эпос», «кризисный эпос», таились плодотворные начала, во многом определившие характер его последующего осмысления.

[24] Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики.— Собр. соч., 1913, т. 1, с. 286.

[25] Там же, с. 287.

[26] См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 7—67.

[27] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. М.—Л., 1961—1968. Сочинения, т. 14, с. 48.

ным явлениям, определявший особенности мышления русского критика, помог ему избежать тупика, в который зашла немецкая эстетика при решении вопроса о романе. В статье 1848 года «Взгляд на русскую литературу 1847 года», построенной на материале анализа талантливых произведений молодых русских прозаиков Герцена, Гончарова, Достоевского, Тургенева и других, Белинский выдвигает развернутую концепцию «натуральной школы», т. е. русского реализма, останавливается и на проблеме современных родов и жанров. Если в статье «Разделение поэзии на роды и виды» он вслед за Гегелем синтетическим родом считал драму[28], то теперь, глубоко осмыслив достижения русской прозы 30—40-х годов, таким объединяющим родом он называет «роман и повесть»: «Роман и повесть... В них лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии, вымысел сливается с действительностью, художественное изображение смешивается с простым, лишь бы верным списыванием с натуры. ...Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии... В нем соединяются все другие роды поэзии — и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры»[29]. Итак, по мысли Белинского, «роман и повесть» обладают не только качествами эпического рода («действительность», «верное списывание с натуры» и т. д.), но включают в себя и черты других родов: драмы («драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться... характеры»), лирики («лирика как излияние чувств автора»). Теперь не драму, а «роман и повесть» он называет «всеобъемлющим родом». «Русские теоретики, — пишет Ю. В. Манн, — перенесли на романную поэзию то синтетическое начало, которое в немецкой классической эстетике связывалось с драмой... Постепенно роман принял на себя все функции объединяющего рода»[30]. Сформулированное Белинским положение о синтетическом характере современной прозы помогло вывести из кризиса теорию родов и жанров и определило качественно новый уровень ее развития, отвечающий потребностям и специфике литературы нового времени.

Восприятие романа как синтетического рода, слившего в себе черты эпоса, драмы и лирики, вошло в плоть и кровь русской и советской эстетики. Так, В. В. Кожинов в «Теории литературы» качество синтетичности называет «характернейшим признаком» романа: «характернейшим признаком жанра считается (и объективно является) теперь синтетичность, слияние эпической, драматической и лирической тенденций»[31]. В. Д. Днепров, отстаивая свою концепцию романа как нового, четвертого рода поэзии, основным его отличительным свойством также считает синтетичность: «Сосредоточив в себе эпическое содержание с небывалой полнотой, роман одновременно вышел за рамки эпического рода поэзии, осуществив синтез эпоса с лирикой и драмой»[32]. По мнению Ю. В. Стенника, роман смог заменить собой всю старую систему жанров. Если раньше, рассуждает исследователь, определенный набор жанров и специфическая схема их соотношения служили своеобразным средством отображения литературой реального мира во всей полноте, то необыкновенная масштабность романа, его «способность отразить весь мир» «в рамках одного произведения» приводит к тому, что «системность...

---

[28] «Наконец, эти два различных рода (эпос и лирика.— *Е. Н.*) совокупляются в неразрывное целое... Это высший род поэзии и венец искусства — поэзия драматическая» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5. с. 9—10).

[29] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10, с. 315—316.

[30] Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969, с. 264—265.

[31] Теория литературы. Роды и жанры литературы. М.: Наука, с. 136.

[32] Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени, с. 117.

устанавливается уже на уровне функционирования отдельно взятого произведения»[33].

Итак, мысль о том, что современный эпос — синтетический род поэзии, господствует сейчас в советском литературоведении; она включает в себя два основных аспекта: 1) в эпосе нового времени присутствует эпическое, драматическое и лирическое начала; 2) эти начала в нем сложно соединяются и синтезируются.

Однако нетрудно заметить, что современные исследователи качество синтетичности связывают в основном с романом (считающимся либо родом, либо жанром), в то время как Белинский этот объединяющий род поэзии называл сложно — «роман и повесть», по-видимому не отграничивая в данном случае роман от других прозаических жанров. Само необычное его определение — «роман и повесть» — указывает на включенность в него как больших, так и меньших жанров. Уже в статье 1835 года «О русской повести и повестях г. Гоголя» «романом и повестью» он называл всю прозу вообще («Теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть»), подчеркивал теснейшую родовую связь, существующую между этими двумя жанрами («Повесть — распавшийся на части, на тысячи частей роман; глава, вырванная из романа»)[34]. Формирующееся представление о синтетическом характере эпоса нового времени было связано у великого критика не только с романом, но со всей современной ему прозой в целом, в которой в 30—40-е годы, по его словам, «деспотически, своенравно, не терпя соперничества», «владычествовала» повесть, а не роман, чьи достижения в основном были еще впереди. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» он от общей характеристики рода «романа и повести» переходит к анализу отдельных жанров, принадлежащих ему: «Роман и повесть .... Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии... Теперь самые пределы романа и повести раздвинулись: кроме «рассказа», давно уже существовавшего в литературе как низший и более легкий вид повести, недавно получили в литературе право гражданства так называемые физиологии, характеристические очерки разных сторон общественного быта. Наконец, самые мемуары ... составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою»[35]. Следовательно, по мысли Белинского, во «всеобъемлющий род» «романа и повести» входят и крупные (роман, мемуары), и средние (повесть), и малые (рассказ, физиология), жанры, поэтому все они равно обладают качеством синтетичности.

Но, думается, не случайно русская и советская эстетика в первую очередь с романом связывает представление о синтетическом эпосе. Очевидно, что только этот жанр с его индивидуальной способностью безграничного охвата действительности, с его стремлением заменить собой всю систему старых жанров полностью отвечает требованиям объединяющего рода, тогда как малые и средние жанры не могут претендовать на такую всеохватность в силу специфики своей содержательности: изначальной ограниченности предмета изображения, отбираемого жизненного материала. Поэтому, если качество синтетичности, понимаемое как слияние эпической, драматической и лирической тенденций, в объеме отдельно взятого романа может быть реализовано полностью, то в рамках произведения малой или средней формы, объективно не способного к подобной интеграции, какая-то одна из этих тенденций приобретает ведущее значение. Ее превалирование выражается в том, что именно она определяет жанровую структуру данного произведения, которую

---

[33] Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе.— В сб.: Историко-литературный процесс. М., 1974, с. 199.

[34] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1, с. 261, 271.

[35] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10, с. 315—316.

выстраивает в соответствии со своими специфическими особенностями и по своим внутренним законам.

По-видимому, в общем синтетическом потоке новой прозы эпическое, драматическое и лирическое начала могут выявляться с разной степенью отчетливости. В современном эпосе в целом они существуют, так сказать, в «снятом» виде, в условиях давно произошедшего синтеза. Глубоко правы авторы «Теории литературы», утверждая, что их слияние «едва ли следует понимать буквально. Суть дела в том, что роман («эпос нового времени». — *Е. Н.*) вбирает в себя и широкое эпическое изображение многогранного предметного мира, и воссоздание напряженных событий, реализующихся в поведении, поступках людей или в диалоге, словесной схватке, и углубленное освоение душевной жизни» [36]. Однако, представляется, что такой уровень восприятия конкретного произведения помогает только определить его родовую принадлежность к новому эпосу, в котором три основополагающие начала образовали диалектическое единство. Послужив материалом для создания синтетического рода, эпическая, драматическая и лирическая тенденции остаются и основой формирования отдельных жанров, выполняя функцию жанрового структурообразования. Но на данном уровне качественно меняется характер взаимосвязей между ними: на смену их равноправному сосуществованию в рамках синтетической общности приходят отношения обособления, господства одной тенденции над остальными. Именно это позволяет создавать различные жанровые структуры и обусловливает бесконечное многообразие жанров и жанровых форм в эпосе нового времени. Например, по признаку выявленности одного из трех начал дифференцируются жанровые разновидности романа: существуют авантюрные и плутовские романы, в которых превалирует новеллистическое, драматическое начало, и романы-эпопеи Л. Н. Толстого и М. А. Шолохова, «романы-новеллы» Тургенева 50-х годов и роман-«повесть» А. М. Горького «Жизнь Клима Самгина» и т. д. Основой жанрового разделения малой прозы также является господство какой-то одной (эпической, драматической, лирической) тенденции над двумя остальными. Причем малые и средние жанры, не обладая в полной мере интегрирующей способностью романа, гораздо сильнее, радикальнее, чем он попадают под влияние ведущей тенденции, которая достаточно жестко и однозначно определяет их жанровую структуру. Так, уже сентиментальные повести Н. М. Карамзина, представляющие собой первые образцы жанра в новой русской литературе и во многом определившие ее дальнейшее развитие, по характеру организации художественного материала в основном делятся на три типа: повести исторические, в которых господствует эпическое начало («Марфа-посадница»), повести лирические, психологические («Бедная Лиза», «Юлия» и др.) наконец, так называемые предромантические повести с ярко выраженными новеллистическими чертами («Остров Борнгольм», «Сьерра-Морена»). А, скажем, творчество А. П. Чехова, завершавшего искания русской малой прозы XIX века, в общем представляется как синтез всех трех начал, каждое из которых может взять верх в том или ином конкретном произведении.

Итак, разделение малых и средних жанров на эпический и новеллистический типы повествования тесно связано с особенностями нового эпоса как синтетического рода. Эта внутренняя обусловленность данной жанровой дифференциации спецификой современного эпоса определила ее структурный характер, закономерно необходимый в условиях бытования жанрового канона в литературе нового времени. Сейчас на дан-

---

[36] Теория литературы. Роды и жанры литературы, с. 136.

ную концепцию опирается большинство исследователей малых и средних жанров. В частности, функционирование трех начал достаточно подробно изучается на материале советской литературы. Так, в современной малой прозе Э. А. Шубин выделяет «рассказ-новеллу», «рассказ-повесть», «рассказ-очерк»[37]; А. В. Огнев — эпическое, драматическое и лирическое начала[38]; Т. П. Заморий — эпическую и лирическую тенденции[39] и т. д. Как видим, к эпическому и новеллистическому типам повествования, выявленным Кожиновым, отдельные авторы прибавляют и лирический. Но, насколько мы можем судить, изучение данного типа не достигло еще того уровня, который позволил бы уяснить его структурные особенности.

Современное литературоведение представляет жизнь эпоса нового времени как непрерывный процесс взаимодействия родов и жанров. Такое понимание литературы корнями уходит в учение А. Н. Веселовского о первоначальной синкретичности родов[40]. М. М. Бахтин, характеризуя роман (и всю новую литературу в целом) как явление «незавершенное», «становящееся», анализировал пути переплетения разных жанровых форм: «Роман пародирует другие жанры, ... вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их ... В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются»: романизируется драма, ... поэма, ... даже лирика». Сложные отношения между жанрами ученый считает основным двигателем развития литературы вообще: «Историки литературы склонны иногда видеть... только борьбу литературных направлений и школ. Такая борьба, конечно, есть, но она — явление периферийное и исторически мелкое. За нею нужно суметь увидеть более глубокую и историческую борьбу жанров, становление и рост жанрового костяка литературы»[41]. Г. М. Фридлендер, посвятив процессам движения жанров статью «Динамика повествовательных жанров», отмечает: «Непрерывная самокритика, активное обновление содержания и формы, взаимодействие с другими родами и жанрами, включение их элементов в привычную, сложившуюся до этого повествовательную структуру, составляют основной закон развития каждого из ... жанров, его определяющую, существенную черту»[42]. На основании этого исследователь в принципе отказывает современным жанрам в каноне. В. Д. Днепров доказывает, что принцип интеграции характерен не только для литературных родов и жанров, но в целом для всех современных видов искусств[43]. Мысль о синтетичности современных жанров широко распространена и в западном литературоведении. Так, по мнению Рене Уэллека и Остина Уоррена, в значительной степени обобщивших в своей книге[44] теоретические и методологические искания «новой критики», «современная теория не ограничивает число возможных жанров, не навязывает свои правила художникам. В ее основе лежит положение, что традиционные жанры могут «смешиваться», образуя новые жанры... Следуя современной теории, жанр, как категория, основывается не только на «чистоте», но и на взаимовключаемости, или «обогащении» (то есть, не только на расщеплении, но и соединяемости, срастании)»[45].

---

[37] См.: Шубин Э. А. Современный русский рассказ.
[38] См.: Огнев А. В. Русский советский рассказ 50—70-х годов.
[39] См.: Заморий Т. П. Современный русский рассказ.
[40] См.: Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики.
[41] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 449—450.
[42] Фридлендер Г. М. Динамика повествовательных жанров.— В кн.: Поэтика русского реализма. Л., 1971, с. 193—194.
[43] См.: Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени.
[44] См.: Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978.
[45] Там же, с. 252.

Думается, что причины и закономерности взаимодействия жанров, как и их дифференциация, могут определяться синтетическим характером эпоса нового времени. Выше уже говорилось о том, что формирование новой прозы шло по пути интеграции эпического, драматического и лирического начал. Так принцип соединения разных родовых и жанровых форм оказался в ней заложенным генетически и остался непременным условием и основной формой ее существования. По-видимому, в данном случае, как и в вопросе жанровой дифференциации, также следует различать, так сказать, «первичную» и «вторичную» интеграции трех начал: интеграцию, произошедшую изначально, создавшую сложное единство современного синтетического эпоса как рода в целом, и интеграцию на ином, жанровом уровне, которая протекает в виде взаимовлияния отдельных тенденций, оформленных в ту или иную от них зависящую жанровую структуру. Сочетание данных начал на первом, родовом уровне анализируется в упоминавшихся выше работах Днепрова, Кожинова и др.

Вопросы взаимодействия эпической, драматической и лирической тенденций в рамках жанра ставятся, в частности, в ряде исследований о малой прозе. Мысль о соединении и взаимовлиянии различных жанровых структур является ведущей во всех историко-литературных трудах о малых и средних жанрах, таких, как «Русская повесть XIX века» и др.[46]. Характерными и важными представляются работы Н. Я. Берковского, в которых он, субъективно стремясь доказать отсутствие новеллистической традиции в русской литературе, в процессе тончайшего анализа объективно показал взаимопереход и слияние эпического и новеллистического начал в повестях и рассказах Пушкина и Чехова[47]. В названных выше монографиях Т. П. Замория, А. В. Огнева, Э. А. Шубина и др., посвященных современной советской малой прозе[48], продемонстрированы многочисленные случаи взаимовлияния эпической, драматической и лирической тенденций. В лучших работах проблема дифференциации жанров неотделима от проблемы их взаимодействия. По-видимому, именно такое сочетание вопросов дифференциации и интеграции жанровых структур в наибольшей степени отвечает реальным закономерностям литературного процесса нового времени, потому что прямо обусловлено характернейшими особенностями нового эпоса — эпоса синтетического.

Итак, сделаем краткие выводы.

1. В рамках литературы нового времени видоизменяется само представление о жанровом каноне, который теперь не может быть сведен к набору статичных жанровых определений, но непременно должен включать в себя идею перманентного движения, развития жанра. В этих условиях типология жанра может быть представлена жанровой структурой.

2. Построение и характер структур прозаических жанров обусловлены синтетичностью эпоса нового времени, возникшего из слияния эпического, драматического и лирического начал.

3. В отдельном произведении одно из этих начал, превалируя над остальными, приобретает функцию жанрообразования и выстраивает его структуру в соответствии со своими внутренними законами.

---

[46] См.: Русская повесть XIX века; Русская советская повесть 20—30-х годов; Современная русская советская повесть; Русский советский рассказ.

[47] См.: Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина»; Он же. Чехов: От рассказов и повестей к драматургии.

[48] См.: Заморий Т. П. Современный русский рассказ; Огнев А. В. Русский советский рассказ 50—70-х годов; Шубин Э. А. Современный русский рассказ.

4. Обособление и сочетание эпической, драматической и лирической тенденций определили специфику дифференциации и интеграции прозаических жанров вообще и малой прозы в частности.

В заключение нам хотелось бы отметить, что в данной статье только сделана попытка выявить определенную связь, по-видимому, существующую между синтетическим характером нового эпоса и принципами типологии и взаимодействия его жанров; уточнение и решение этих проблем еще впереди.

Р. Д. ПОНОМАРЕВА

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ «ОЧЕРКОВ БУРСЫ» Н. Г. ПОМЯЛОВСКОГО

«Очерки бурсы» Н. Г. Помяловского, как известно, состоят из пяти очерков (пятый не окончен), посвященных бурсе. Произведение было создано не сразу, печаталось оно по мере создания. Первый очерк — «Зимний вечер в бурсе» — был напечатан в пятой книге журнала Ф. М. Достоевского «Время» за 1862 год, второй — «Бурсацкие типы» — в том же журнале «Время» за 1862 год в десятой книге. В связи с идейным несогласием с позицией Достоевского и последовавшим разрывом Помяловский остальные три очерка «Женихи бурсы», «Бегуны и спасенные бурсы», «Переходное время бурсы» напечатал в журнале «Современник», в четвертой, седьмой и одиннадцатой книгах за 1863 год.

Журнальный характер публикации «Очерков бурсы», несомненно, оказывал определенное влияние на процесс циклизации. Каждый очерк, появляющийся в журнале, хоть и мыслился с самого начала как часть целого, должен был обладать относительной самостоятельностью в идейно-тематическом отношении.

Само название «Очерки бурсы», безусловно, издательского происхождения, так как при жизни автора произведение не выходило отдельной книгой. Но заглавия очерков акцентируют внимание на объекте повествования, каждый раз варьируя слово «бурса» и подчеркивая тем самым специфику жизненного материала, жизненных явлений, входящих в поле зрения писателя, в то же время в каждом названии указывается на своеобразие сюжета.

В критической литературе об «Очерках бурсы» нет единого мнения и относительно последовательности расположения частей и, следовательно, относительно понимания жанровой природы этого произведения.

В своей монографии «Реализм Помяловского» Н. П. Ждановский предшествующие «Бегунам...» очерки предлагает рассматривать «как своеобразное вступление к изображению истории бурсацкой жизни этого автобиографического персонажа»[1]. Причем основным аргументом исследователя является следующая фраза в тексте: «Правда, и самое гаженье начальству в первые годы не было призванием Карася, но, что увидим из дальнейших очерков, оно впоследствии, когда Карась развился несколько, сделалось его сознательным делом... <...> Но о втором периоде после» (II, 119—120). На основании этой фразы Ждановский приходит к заключению о том, какую большую роль будет играть, по его мнению, Карась в последующих очерках, тем самым

[1] Ждановский Н. П. Реализм Помяловского. М., 1960, с. 114.

отводя доводы И. Г. Ямпольского, что «линия Карася вряд ли должна была продолжаться в таком развернутом виде»[2]. Мнение Н. П. Ждановского о том, что «Очерки бурсы» представляют собой «синтез очерков и автобиографической повести с преобладанием очерковой стихии»[3] не было единственным. Б. Вальбе своей книге «Помяловский» писал: «Очерки бурсы»... составная часть большой автобиографической повести того же плана, что и «История моего современника» В. Г. Короленко, «Детство», «В людях», «Мои университеты» М. Горького и т. д.»[4].

И. Г. Ямпольский в своей книге о Помяловском, отмечая, что общий замысел «Очерков бурсы» существенно отличался от автобиографической повести»[5], в то же время говорит следующее по поводу расположения четвертого очерка: «Хронологически первым является «Бегуны и спасенные бурсы», — в нем Карась — сначала ученик второго приходского, а затем первоуездного класса, в первых же трех очерках он уже во второуездном классе. Трудно сказать с полной уверенностью, в чем причина такой перестановки, но нет оснований думать, что это произошло совершенно случайно»[6].

Но нет ясности не только в вопросах последовательности очерков и жанровой природы рассматриваемого произведения. Ждет своего решения и проблема композиционнообразующего начала «Очерков». Так например, Н. П. Ждановский считает, что структурное единство «определяется проблемным единством произведения»[7]. Подобной точки зрения относительно композиции «Очерков бурсы» придерживаются многие критики. Безусловно, проблемное единство способствует созданию целостности цикла, но не определяет ее. Н. П. Ждановский выдвигает новое решение интересующей нас проблемы: «Цементирует произведение тот принцип, с помощью которого в нем типизируется материал, а именно: сочетание фактической достоверности с типичностью фактов, возведение фактов из быта бурсы к большим социальным обобщениям в масштабе всей России. Это и обеспечивает единство композиции»[8]. Но этот принцип типизации лишь способствует, но не организует целостность произведения. Совершенно иного мнения на этот счет придерживается И. Г. Ямпольский, который, на наш взгляд, верно отмечает, что «цементирующим началом, которое объединяет материал», является исследовательская мысль автора[9].

В суждениях относительно композиционной организации и жанровой природы «Очерков бурсы» существует разнобой. И мы в нашей статье постараемся предложить свое решение указанных проблем.

Система связей отдельных очерков у Помяловского не совпадает с событиями жизни героев. С этой точки зрения интерес представляет следующее заявление автора, данное в конце «Бурсацких типов»: «И жаль и досадно мне, что некоторые писатели заявили, будто я все исчерпал относительно бурсы в «Зимнем вечере бурсы». <...> Всякое дело строится не сразу, а должно пройти многие фазы развития. Еще очерков восемь, и бурса, даст бог, выяснится окончательно. Если придется ограничиться только этими двумя очерками — «Зимний вечер в бурсе» и «Бурсацкие типы», то будет очень жаль, потому что читатель тогда не получит полного понятия о том, что такое бурса, и потому от-

---

[2] Ямпольский И. «Очерки бурсы» Н. Г. Помяловского.— Лит. учеба, 1938, № 12, с. 43.

[3] Ждановский Н. П. Реализм Помяловского, с. 115.

[4] Вальбе Б. Помяловский, М., 1936, с. 183.

[5] Ямпольский И. Г. Помяловский. Личность и творчество. М.—Л., 1968, с. 189.

[6] Там же, с. 188.

[7] Ждановский Н. П. Реализм Помяловского, с. 116.

[8] Там же. с. 118.

[9] Ямпольский И. Г. Помяловский. Личность и творчество, с. 193—194.

носительно составит о ней ложное представление»[10]. Из этого заявления Помяловского видно, что вопрос о художественном единстве «Очерков бурсы» для него не безразличен, что он заинтересован в правильности показа бурсы: творческая установка на непредвзятость налицо. Данная последовательность очерков, а это особенно важно, имеет принципиальное значение для него, т. е. само расположение очерков в цикле глубоко содержательно, именно из него вытекает правильность показа бурсы. Автор анализируемого произведения видит в последовательной смене очерков движение и кристаллизацию художественного замысла всего произведения.

Помяловский, виднейший шестидесятник, стоял у самых истоков художественных исканий своей эпохи. Он не мог пройти мимо животрепещущих проблем времени, проблем народа, народных масс и личности из народа. И «Очерки бурсы» — яркое тому подтверждение. Здесь писатель разрабатывает концепцию народа на материале духовного просвещения, его интересуют «представители православного пролетариата». Он делает попытку дать художественное изображение народной массы (ее быта, сознания) и проследить закономерности общего развития на истории личности из этой массы.

Приступая к созданию «Очерков бурсы», писатель намеревался, как отмечает Н. А. Благовещенский в своем биографическом очерке, «продать бурсу». При этом бурса понималась как комплекс среды и обстоятельств, обрушивающий на воспитанников массированный удар как раз в период формирования человеческой личности, как толпа, состоящая из бурсаков и учителей, из жертв и притеснителей, причем теми и другими являлись не только бурсаки, но и учителя.

«Нет, вы узнайте, какая жизнь создала нашего брата; я покажу вам, что значит бурсак; я заставлю вас призадуматься над этою жизнью!..» (I, XLI) — такая проблемно-публицистическая мысль определила интерес Помяловского и к бурсацкой массе, и к отдельной личности, человеку из толпы.

Композиция и жанровая природа рассматриваемого произведения явились художественной реализацией авторского замысла.

Как известно, термин «композиция» не имеет однозначного толкования[11], поэтому при анализе «Очерков бурсы» мы руководствуемся определением, принадлежащим В. В. Кожинову: «Композиция есть сложное, пронизанное многосторонними связями единство компонентов, созданное в процессе творчества, по вдохновению, а не путем рассудочного конструирования... Все компоненты — как смежные, так и отдаленные друг от друга — находятся во внутренней взаимосвязи и взаимоотражении»[12]. Под компонентами композиции мы, согласно мнению исследователей И. А. Виноградова[13], Л. И. Тимофеева[14], В. В. Кожинова[15], понимаем повествование, описание, диалог, монолог и т. д.

Итак, первый очерк «Зимний вечер в бурсе» выполняет роль введения. Он полностью подчинен изображению бурсацкой среды. В основе его лежит драматический конфликт фискала Семенова с бурсацкой массой, который проходит через весь очерк и завершается страшной расправой бурсаков с ним. Умелый выбор конфликта помогает читателю быстрее войти в бурсацкий мир, почувствовать его атмосферу, в то же время дает возможность повествователю комментировать происходящее.

---

[10] Помяловский Н. Г. Полн. собр. соч. М.—Л.: Academia. 1935, т. 2, с. 73. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[11] См. об этом: Кожинов В. В. Сюжет, фабула, композиция.— В кн.: Теория литературы. М., 1964, т. 2, с. 433—434.

[12] Краткая литературная энциклопедия. М., 1966. т. 3, с. 695.

[13] См.: Виноградов И. А. Теория литературы. М.—Л., 1935, с. 66.

[14] См.: Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976, с. 156.

[15] См.: Кожинов В. В. Сюжет, фабула, композиция, с. 433.

Не случайно именно с описания обстановки начинает Помяловский очерк, играющий роль введения в цикле, ибо такое начало являлось своего рода «ключом» к прочтению книги.

Вспомним начало «Зимнего вечера»: «Класс кончился. Дети играют». Подобное информирующее начало настраивает читателя на точность и объективность повествования. Употребление глагола сначала в прошедшем времени, затем в настоящем указывает на констатацию одного события и незавершенность, продолжительность другого. Далее тон повествования меняется, постепенно принимая горько-иронический оттенок: «Огромная комната, вмещающая в себе второуездный класс училища, носит характер казенщины, выражающий полное отсутствие домовитости и приюта. Стены с промерзшими насквозь углами грязны,— в черно-бурых полосах и пятнах, в плесени и ржавчине; потолок подперт деревянными столбами...» (II, 9). Читатель начинает ощущать, как тон безличной объективности сменяется рассказыванием, в котором проскальзывают личностные интонации человека, как-то причастного к этой жизни. Но если в начале очерка, описывая обстановку классов, повествователь выдает свое отношение только особой личностной интонацией, выбором эпитетов, то при описании спальни, которое завершает «Зимний вечер», он уже более определенно указывает на свое отношение к описываемому: «К такой ядовитой атмосфере должен был привыкать ученик, и поверит ли кто, что большинство, живя в зараженном воздухе, утрачивало наконец способность чувствовать отвращение к нему!...» (II, 44). Автор ни на минуту не забывает, что речь идет о воспитательном учреждении.

Описания обстановки классной комнаты и спальни как бы обрамляют «Зимний вечер». Один из исследователей творчества писателя указывал на символический смысл такой композиции: «Здесь, в этом тупике, в этом заколдованном кругу — между убогим классом и отвратительной спальней, — проходит почти вся жизнь учащихся бурсы»[16].

Очень содержательно само расположение компонентов не только внутри очерков, но и в масштабах всего произведения.

Во втором очерке «Бурсацкие типы» Помяловский приводит уже конкретный образ бурсака, ставшего жертвой варварского содержания: «Это несчастное существо, право, кажется, перестало быть человеком, было просто живое и ходячее тело человечье. Проклятая бурса сгноила Лягву, буквально сгноила Лягву» (II, 50).

В «Женихах бурсы» повествователь дает описание самого устройства училища. В четвертом очерке описывается «бурсацкий храм», в котором совершалась всенощная. Но «одним из самых страшных мест бурсы» была больница, описание которой завершает «Бегуны и спасенные бурсы»: «... это была какая-то прокаженная яма, кишащая коростой, струпьями и всякою заразою» (II, 152).

Описания бытовой обстановки, разбросанные по всему художественному пространству «Очерков бурсы», были одним из «сцеплений», на которых зиждется единство произведения.

Кроме описаний обстановки, в «Зимнем вечере» имеется характеристика описываемого периода в жизни бурсы, излагаются «основы училищной бюрократии», даются начальные сведения о бурсацкой этике, описания игр и развлечений, характерных для этого заведения и, наконец, обширная, развернутая характеристика «главного свойства педагогической системы в бурсе» — долбни.

Такое обилие нравоописательных реалий, не свойственное другим очеркам цикла, объясняется в какой-то степени новизной вводимого

---

[16] Барцевич В. П. Реализм правды без всяких прикрас: «Очерки бурсы» Помяловского.— В кн.: Чернышевский Н. Г. Статьи, исследования, материалы. Саратов, вып. 3. с. 133.

в литературу материала[17]. Но самое главное — это то, что «Зимний вечер» при создании мыслился как самостоятельный очерк, и писатель думал им ограничиться. По словам друга-биографа Н. А. Благовещенского, Помяловский, «заметив впечатление и толки, какие произвела статья в публике, решился продолжать работу» (I, XL). Так этот очерк стал выполнять роль введения в цикле. Но тот факт, что писатель с самого начала не предполагал продолжения цикла, вряд ли может служить основанием для обвинения в нецельности замысла и произведения, так как истории литературы известны подобные прецеденты (например, история создания «Записок охотника» И. С. Тургенева).

Всевозможные авторские отступления в первом очерке незаметно вырастают из изображаемых событий, они не являются чем-то чужеродным в ткани его. Во многом способствуют органическому сочетанию компонентов образы конкретных представителей бурсацкой массы — фискала Семенова, отпетого Гороблагодатского, противопоставленного ему и наиболее развращенного бурсой воспитанника по кличке Тавля и своеобразного «нищего второуездного класса» по прозвищу Хорь. Но наряду с ними в очерке представлена бурсацкая толпа, реакция ее на игру в камушки и другие события. И чем дальше развивается действие очерка, тем больше место занимает эта толпа, тем самостоятельнее она начинает действовать, временами заглушая все отдельные голоса. И в этом проявляется особенность композиционной организации очерка.

С одной стороны, в «Зимнем вечере» налицо сюжетная линия, связанная с Семеновым и его взаимоотношениями с бурсацкой массой, с другой — соединение всех частей и составных элементов очерка, их последовательность целиком подчинены исследовательской мысли автора. Стало быть, для этого очерка характерна ассоциативно-сюжетная форма построения, которая, по мнению Б. Т. Удодова[18], наиболее полно воплощает особенности его синтетической жанровой природы и объединяет элементы исследования и рассказа.

Такая же форма построения характерна для каждого очерка и всего цикла в целом. В «Бурсацких типах» автор дает уже семь достаточно подробных характеристик конкретных героев, из которых три относятся к бурсацким преподавателям. Соответственно материал организуется намерением автора показать типичных представителей в обстоятельствах, проявляющих их характер наиболее выпукло. Личностное начало тем не менее взаимодействует с очерковой оранжировкой, т. е. очерковым методом обработки материала, ассоциативно-сюжетным построением. Наряду с характеристиками бурсаков и их преподавателей писатель продолжил описание нравов и обычаев бурсы. Так например, в этом очерке он описал такие обычаи, как мену ножами, нюханье табака, дополнил наше представление по поводу бурсацкой этики, рассказал о суеверии бурсаков. В целом «Бурсацкие типы» разделены автором на три части: поход в баню, рассказы о «старине» и суеверия бурсы, описание уроков.

Третий очерк «Женихи бурсы» отличается наиболее ярко выраженным ассоциативным принципом соединения всех четырех частей. Первая — это история голодного Аксютки, наказанного Лобовым, его проделки и последняя из них та, когда он выступает в роли жениха. Именно в этом очерке образ Аксютки несколько напоминает Семенова

---

[17] До Помяловского о бурсе писали Н. В. Гоголь в «Вие», В. Т. Нарежный в «Бурсаке», но бурса в их произведениях служила фоном для повествования, то же самое было в произведении В. Крестовского (Н. Д. Хвощинской) «Баритон» и отчасти у И. С. Никитина в «Дневнике семинариста».

[18] См.: Удодов Б. Т. Проблемы теории очерка.— Подъем, 1958. № 3, с. 148—153; Он же. О композиции художественного очерка.— Тр. Воронеж. у-та. Сб. историко-филол. фак-та, т. 60, вып. 2, 1957, с. 45—51.

в «Зимнем вечере» по своей композиционной функции, а не во втором очерке, как утверждает В. П. Барцевич, так как в «Бурсацких типах» он является одним из типичных представителей по замыслу автора[19].

Движение внутри первой части создается временной последовательностью эпизодов, которые скреплены периодически повторяющимся с небольшими вариациями авторским рефреном: «Аксютка щелкает зубами».

Эта история Аксютки, размещенная в начале и конце очерка, как бы обрамляет его. Она призвана соединить мозаические куски, придать «Женихам бурсы» целостный вид. А в середину ее помещены последовательно расположенные три части. Первая из них посвящена разоблачению нелепого обычая женить бурсаков для получения места в приходе. Она связана с началом очерка временной связью. Вторая часть повествует о новом типе учителей на примере Павла Федоровича Краснова. И, наконец, третья рассказывает о Камчатке, о ее разнородном составе и конкретно о двух ее представителях — Васенде и Азинусе. Эта часть связана временной последовательностью с предыдущей и героями (Васендой и Азинусом, пожелавшими стать женихами) — с концом очерка.

Все части в результате оказываются связанными между собой, кроме той, которая посвящена учителю Краснову, она вклинивается в текст на первый взгляд, механически и как бы нарушает художественное единство очерка. И. Г. Ямпольский в своей книге упоминает о некоторых композиционных промахах писателя[20]. Но в том-то и дело, что автор сознательно избегает цельности и логичности повествования, поскольку нет их в окружающей бурсаков действительности. Не вполне органичная для «Женихов бурсы», эта часть органично вписывается в художественное целое цикла. Тема совершенной негодности бурсацкой науки вне зависимости от учителей и методов преподавания, впервые развитая в первом очерке в связи с «главным свойством педагогической системы в бурсе» — долбней, переходит затем из очерка в очерк, обрастая каждый раз новыми ассоциациями, приобретая каждый раз новое освещение.

В способах композиционного крепления эпизодов, используемых автором на протяжении всего художественного пространства «Очерков бурсы», есть много общего. Так, и в «Зимнем вечере», и в «Женихах бурсы» Помяловский использует рефрен для связи разных картин бурсацкой жизни. В первом очерке это фраза «так и надо, так и надо», которую многократно произносит про себя Семенов, не являющийся главным героем, но выполняющий композиционную функцию; в третьем очерке рефрен «Аксютка щелкает зубами» сопровождает этого героя, помогая скреплению эпизодов между собой. В какой-то степени такую же композиционную функцию выполняет и Карась в «Бегунах...», но он — главное действующее лицо, в этом его отличие.

Нельзя не обратить внимание на оригинальный композиционный прием Помяловского. Он вставляет в текст «Очерков...» отрывки из «Семинариады», сочиненной самими учащимися, или другие стихи, сложенные также бурсаками, отражающие разные стороны или события бурсацкой жизни, которые либо комментируют бурсацкие нравы, либо непосредственно поясняют происходящее в очерке. К первым относятся стихи, которые автор приводит в качестве иллюстрации к бурсацкому репертуару в «Зимнем вечере» и сам же комментирует. А ко вторым — отрывок из «Семинариады» в конце первого очерка. Этот отрывок выполняет чисто композиционную функцию, поскольку он непосредственно рассказывает за автора, психологически подготавливая читателя

---

[19] См.: Барцевич В. П. Реализм правды без всяких прикрас: «Очерки бурсы» Помяловского, с. 144.

[20] См.: Ямпольский И. Г. Помяловский. Личность и творчество, с. 193.

к событиям, завершающим «Зимний вечер». Аналогичную функцию выполняет четверостишие (видимо, также отрывок из «Семинариады») в «Женихах бурсы»:

Полно азбуке учиться,
Букварем башку ломать,
Не пора ли нам жениться,
В печку книги побросать (II, 95).

Этот отрывок передает психологический настрой бурсаков, когда вместо ожидаемого наказания дежурный выкрикнул желающих стать женихами.

Характерно применение диалога. Роль его в «Очерках бурсы» очень многообразна. При помощи диалога в «Очерках...» разъясняются события. Так, в «Женихах бурсы» диалог между инспектором и старухой, пришедшей в бурсу в поисках мужа для дочери, разъясняет предстоящие события. Аналогичным образом писатель вставляет диалог, чтобы оживить повествование, пояснить происходящие события, придать им динамизм. Диалог, таким образом, выполняет в произведении композиционную роль. Но в отличие, например, от произведений В. А. Слепцова, у которого многие очерки целиком построены на диалоге, у Помяловского диалог никогда не заслоняет авторского повествования.

Особенностью композиции цикла является также организация материала по принципу возрастания уровня авторского обобщения. Несмотря на устойчивость мотива об исключительности бурсацкого бытия, характерного для «Зимнего вечера», «мир» бурсы для автора уже в первом очерке является как бы прообразом всероссийской жизни: «Цензор был чем-то вроде царька в своем царстве, авдитора составляли придворный штат, а второкурсные — аристократию» (II, 13). В последующих очерках цикла повествователь уже более не подчеркивает оригинальность бурсы, а, наоборот, склоняется к мнению о типичности описываемых нравов. Он постепенно расширяет круг бурсацких явлений, характерных не только для системы образования, не только для систем подавления и наказания (имеются в виду каторга и солдатчина), но и для всего российского мироустройства. В пятом, неоконченном очерке повествователь говорит уже о «нелепых порядках, существовавших почти везде на Руси» (II, 158—159).

Так из очерка в очерк крепнет уверенность автора в типичности описываемых им нравов, возрастает масштаб обобщения. Экзотика бурсацкой жизни у автора не только не выступает на передний план, но и совершенно преодолевается. К концу «Очерков бурсы» Помяловский смотрит на бурсацкую жизнь широко, как на одно из проявлений общенародной жизни.

Разбросанные по всему художественному пространству «Очерков...» эпические «выходы» за пределы бурсы в мир всероссийской жизни в немалой степени способствуют созданию целостности художественной структуры цикла, подчиняясь действию закона «интеграции малых величин».

Большую роль в организации художественного единства «Очерков бурсы» играет также периодическое упоминание уже знакомых читателю персонажей (Тавли, Хоря, Аксютки и др.). Оно усложняет и направляет образные связи между различными очерками цикла, способствует восстановлению важной для автора связи между ними.

Как правило, в бурсаках, изображенных Помяловским, видят галерею типов, которые созданы бурсой и не зависят друг от друга. Повторяя приведенную автором классификацию, их делят на следующие основные группы: отпетые, фискалы, забитые. Анализируя «Очерки...», исследователи извлекают из системы образов какой-нибудь бурсацкий тип и представляют его в качестве яркого продукта бурсацкого воспи-

тания. Так делает Н. Д. Хмелюк во вступительной статье: «... писатель убедительно доказывает, что среда, условия жизни, система воспитания являются решающими для формирования характера ребенка. Меньшинский «был примером того, что жестокое воспитание может сделать из человека. Из Меньшинского оно сделало чистого зверя, который не задумался бы под горячую руку и приколоть кого-нибудь»[21].

Такой анализ оправдан: автор действительно показал губительное воздействие бурсы на разные типы человеческой личности. Но анализ такого рода не достигает главного: почти каждый выведенный в цикле образ бурсака невозможно втиснуть в обозначенные рамки. Жизнь, как правило, оказывается бесконечно разнообразнее. Кто такой, например, Аксютка? Он не подходит под определение «башки», так как, несмотря на то, что «умнее всех в классе», не всегда хорошо учится, нарушает бурсацкие законы, воруя у товарищей. В то же время он отнюдь не фискал и не забитая личность.

Примечательно, что повествование о многих бурсаках лишено композиционной сконцентрированности. Так например, портрет Карася по мелким штрихам набрасывается в первых трех очерках, пока он не становится главным действующим лицом в четвертом. Не раз появляются на страницах очерков Хорь, Сатана, Аксютка и многие другие. Неоднократное возвращение к одному и тому же персонажу, каждое новое упоминание его создает сложный комплекс всевозможных ассоциаций, и, таким образом, повтор из приема анализирующего превращается в прием синтезирующий. Каждый образ бурсака, обрисованный очень подробно, состоит из тщательно отобранных мельчайших черточек (одаренность, предприимчивость, лихость и т. д.), которые, наслаиваясь, перекликаясь, выливаются в четвертом очерке в цельный образ бурсака, представителя «православного пролетариата». Тем самым вновь проявляется действие закона «сцеплений» внутренних взаимосвязей, который управляет художественным единством книги.

Итак, первые три очерка лишены главного действующего лица. Объединение отдельных картин бурсацкой жизни происходит в них при помощи исследовательской мысли автора, которая является художественной реализацией авторского замысла.

Если первый очерк полностью посвящен воссозданию среды, обстановки давления на личность, то уже во втором и третьем очерках идет постепенное выделение личностного начала, этого зерна романной тенденции. Автор изучает народные бурсацкие типы, анализирует характер народного самосознания, всюду ищет положительное как форму сопротивления среде и в то же время реалистически показывает темноту, невежество, дикость подавляющего большинства бурсаков, тем самым объективно отражая состояние народных масс и указывая на источники, тормозящие прогресс.

Именно развитие авторской идеи определяет композиционное движение и в конечном счете обеспечивает жанровое своеобразие очерковой традиции, органически вбирающей в себя романное начало.

Закономерный результат поисков положительного героя являет собой четвертый очерк. Образ Карася воплотил в себе интерес к личности, а точнее авторский интерес к самосознанию героя из толпы.

Практически изображению именно такой личности героя-разночинца была посвящена повествовательная дилогия «Мещанское счастье» и «Молотов». И в этом смысле «Очерки бурсы» продолжали поиски писателя. Здесь он взял не просто среднего человека, а обычного бурсака, личность из толпы и проследил влияние бурсацкой действительности на формирование конкретного воспитанника — Карася, исследовал его

---

[21] Хмелюк Н. Д. Н. Г. Помяловский и его «Очерки бурсы».— В кн.: Помяловский Н. Г. Очерки бурсы. Киев, 1958, с. 16.

сопротивляемость среде, потенции самосознания и обстоятельства того, как «его «навеки нуль» было возведено в сознательный принцип». Соответственно структура «Бегунов и спасенных бурсы» подчинена монографическому принципу исследования. В связи с образом Карася в четвертом очерке как ни в каком другом ощущаются личностные, романные тенденции, которые в то же время неотделимы от очеркового начала.

Но нельзя упускать из вида то обстоятельство, что Помяловский дважды говорит о Карасе как о главном действующем лице данного очерка, а не всего цикла, причем во второй раз он говорит об этом в следующем контексте: «Карась, главное действующее лицо этого очерка, будет описан нами с особенными подробностями, потому что он во многих характерных событиях училища и семинарии принимал деятельное участие и притом прожил в бурсе четырнадцать лет — период, который мы хотим проследить в своих статейках о елейном воспитании» (II, 106).

Нет сомнения, что автора интересуют прежде всего характерные события училища и семинарии, бурсацкое воспитание от начала и до конца. Карась описывается им с «особенными подробностями» именно как свидетель и участник этих событий, и наряду с ним предметом изображения по-прежнему является бурса. Использование Карася в качестве главного объекта исследования является композиционным приемом автора в четвертом очерке. В основу его, несмотря на наличие главного героя, тоже положены характерные события (речь идет о случаях бегства бурсаков из училища, о страшных способах наказания «бегунов» и т. д.), что и отразилось в названии очерка «Бегуны и спасенные бурсы», которое не выделяет Карася и обусловливает обычное положение очерка в цикле.

Пятый очерк «Переходное время бурсы» был только начат, поэтому трудно говорить о его композиционных и других особенностях. При напечатании его в «Современнике» уже после смерти писателя было помещено следующее редакционное примечание: «Этот очерк оставлен покойным Н. Г. Помяловским неоконченным. Тем не менее редакция считает возможным поместить его на страницах «Современника», так как он, независимо от своих внутренних достоинств, служит началом целой серии очерков, о которых Помяловский неоднократно упоминал в предыдущих своих сочинениях, и в которых он намеревался охарактеризовать «переходное время» бурсы» (II, 332).

Относительно конкретной завершенности цикла существуют самые различные версии. Н. А. Благовещенский придерживался на этот счет следующего мнения: «Всех очерков он предполагал до двадцати и в них думал исчерпать быт бурсацкий» (I, *XL*). Во втором очерке сам автор высказывает следующее соображение: «Еще очерков восемь, и бурса, даст бог, выяснится окончательно» (II, 73), т. е., если учитывать «Зимний вечер» и «Бурсацкие типы», уже написанные, в целом получается десять очерков. В письме к М. М. Достоевскому, написанном в начале июня 1862 года, он сообщает: «Мне хочется поместить в Вашем журнале ряд статей о бурсе (до пяти) под разными заглавиями» (II, 274). К этому времени «Зимний вечер» уже появился в печати, стало быть, речь шла о шести очерках цикла.

В настоящий момент невозможно окончательно решить вопрос о том, сколько же очерков должен был включать в себя цикл. Но с достаточной степенью уверенности можно сказать, что, несмотря на незавершенность пятого очерка, цикл в идейном отношении оставляет целостное впечатление как законченное произведение, повествующее о безраздельно господствовавших временах кулачного права, в котором была намечена последующая эволюция бурсы как воспитательного

учреждения, заключающаяся лишь во внешней лакировке, не менявшей сути.

Недаром «Очерки бурсы» еще со времен Д. И. Писарева считаются произведением, дающим наиболее полное представление не только о системе образования духовного, но о всей системе народного образования в царской России в целом. Ни одна из предыдущих или последующих попыток рассказать о русской школе не может сравниться с произведением Помяловского по глубине обобщения и яркости воспроизведения картин бурсацкой жизни[22].

Несмотря на формальную незавершенность, «Очерки бурсы» Помяловского представляют собой художественное целое, внутри которого действуют свои художественные закономерности, обусловленные взаимосвязью очерков.

Таким образом, Помяловский в «Очерках бурсы» сделал попытку дать художественное изображение народной массы и проследить закономерности общего развития на истории личности из этой массы. Такой поворот авторского интереса к характеру народного самосознания и к самосознанию героя из массы определил композицию цикла и жанровую специфику очерковой традиции, органически вбирающей в себя романное начало.

---

[22] См. об этом: Ямпольский И. Г. Помяловский, с. 197—201.

А. А. ФИРСОВА

О ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА «НОВЬ»

Пространственно-временная организация художественного произведения — немаловажный аспект для изучения типа его целостности. Современное литературоведение все чаще обращается к нему как к существенному элементу поэтики жанра. Необходимость учитывать пространственно-временную организацию произведения при его анализе убедительно доказана в работах М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, Э. Ауэрбаха, Н. К. Гея и др.[1].

В связи с этим является актуальной и задача изучения хронотопа[2] «Нови», поскольку роман не изучался в этом аспекте. В статье предпринимается попытка проследить связь типов художественного пространства и времени романа с его основными содержательными мотивами: мотивом разобщенности, разъединения и мотивом маскарада.

Художественное целое «Нови» определяется взаимоотношениями героев[3], которые характеризуются ослабленностью связей, контактов, всеобщей разъединенностью[4]. Это ведет к скандалам, к «жестоким» сценам в духе Достоевского, на что было указано Г. А. Бялым[5].

Разъединение романного мира последовательно реализовано на всех уровнях произведения. Герои романа распадаются на группы и лагери, которые образуют сложную систему[6]. На отдельные миры и мирки распадается художественное пространство. Есть Петербург князей Г., братьев Нежданова, которые его не принимают у себя, Петербург Сипягиных, Калломейцевых и есть Петербург революционеров-народни-

---

[1] См.: Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа.— В сб.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. с. 234—408; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 209—350; Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения.— Вопросы литературы, 1968, № 8. с. 74—79; Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, с. 265—280; Ауэрбах Э. Мимесис. Пер. с нем. М., 1976, с. 529—544; Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения.— В кн.: Контекст 1974. М., 1975, с. 213.

[2] Далее в статье термин пространственно-временная организация используется наряду с термином хронотоп, введенным в литературоведение М. М. Бахтиным.

[3] На роль взаимоотношений в структуре тургеневского романа указывает американский исследователь Д. Петерсон. См.: Peterson Dale. E. The Clement Vision, Poetic Realism in Turgenev and James Port Washington. New York—London, 1975, с. 82.

[4] Подробнее о мотиве разъединения в «Нови» см.: Фирсова А. А. О природе художественного целого в романе И. С. Тургенева «Новь».— В кн.: Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. Кемерово, 1979, с. 151—160.

[5] См.: Бялый Г. Тургенев и русский реализм. М., 1962, с. 233.

[6] Анализ системы героев «Нови» часто упрощается исследователями, потому что в основе его лежит социологический принцип: аристократы — либералы и консерваторы, с одной стороны, и народники —с другой.

ков. Отдельный мир со своим бытовым укладом, интерьером, обычаями, отношениями представляет собою усадьба Сипягина в селе Аржаном. Усадьба Маркелова, родственника Сипягина, ничем не напоминает сипягинскую. Особняком от остального мира живет «оазис» Субочевых. Подражающий и революционерам, и аристократам Голушкин создает неподражаемый мир своего голушкинского купеческого дома. Впервые в русской литературе Тургенев изображает фабричный мир[7]. И все это раздроблено, разобщено, живет по разным законам. Цельную обобщенно-символическую картину национального мира, показанного в романе, создает Нежданов в стихотворении «Сон»:

И штоф с очищенной всей пятерней сжимая,
Лбом в полюс упершись, а пятками в Кавказ,
Спит непробудным сном Отчизна, Русь святая[8].

Все эти пространственные мирки живут в окружении народа. Мир народа не замкнут пространственными границами. Народ по-разному соприкасается со всеми мирами, не ориентируясь ни на один из них[9]. На народ же ориентированы все слои романного населения, все «сферы» культурного слоя. Вся система героев «Нови» построена в свете отношений к народу: герои одной «сферы» культурного слоя имеют двойную ориентацию: тяготение к народу, отталкивание от него; другие имеют только одну прямолинейную и твердую ориентацию на народ. Народ не приемлет ни тех, ни других и ориентирован только на себя. Народ неподвижен, он ни к кому не тяготеет, но последнее слово все-таки за этой темной, неподвижной «безымянной Русью», слово это в будущем, недаром и незавершенный диалог о «безымянной Руси», состоялся на пороге, в преддверии будущего. О значительности этой молчащей «почвы» говорит символическая дорожная сцена (гл. 21). Ссорящиеся господа Нежданов и Маркелов сбиваются с дороги. Дорогу во тьме находит мужик-кучер[10].

Большинство героев прикреплены к своим пространствам, срослись со своими домами, интерьерами и т. д. до того, что являются их частью, необходимой принадлежностью. Например, прелестную картину убранства гостиной Сипягиных дополняет хозяйка ее: «И сама хозяйка дома, Валентина Михайловна Сипягина, довершала эту картину, придавала ей смысл и жизнь» (XII, 36). Еще более верно это по отношению к Голушкину и Субочевым.

Главный герой романа, человек «случайного семейства» Нежданов не укоренен ни в одной из изображенных сред, но соприкасается с каждой из них. Он проходит через все миры и через все миры проносит сомнения, противоречия, нерешенность главных вопросов — о деле, о любви. Соприкосновение с этими мирами меняет отношение героя к себе, к сво-

---

[7] См.: Курлядская Г. Б. Метод и стиль Тургенева — романиста. Тула, 1967. с. 122—123.

[8] Тургенев И. С. Пол. собр. соч. и писем. М.—Л., 1966, т. 12, с. 231. Далее ссылки делаются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы в тексте статьи.

[9] С. М. Петров считает, что народ в «Нови» изображен более темным, консервативным, чем исторически конкретный русский народ 70-х годов. См.: Петров С. М. И. С. Тургенев. Творческий путь. М., 1979, с. 497—502.

[10] О расширении от романа к роману народной темы у И. С. Тургенева см.: История русского романа, т. 2. с. 169; Цейтлин А. Г. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958, с. 265; Цейтлин А. Г. Роман И. С. Тургенева «Новь». — В кн.: Литературное наследство. М., 1967, т. 76, с. 130; Землякоская А. А. Социальная проблематика, идеи и образы романа И. С. Тургенева «Новь».— В кн.: Учен. зап./ Мичурин. пед. ин-т, 1957, с. 127—167; Бялый Г. Указ. соч., с. 234—235; Ефимова Е. М. К вопросу об идейном содержании романа И. С. Тургенева «Новь».— В кн.: Межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1965, т. 17, с. 169—172; Одиноков В. Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX в. Новосибирск, 1971, с. 72—94:

им противоречиям и к самому делу — оно ведет его к гибели. Герой не в состоянии ни изменить, ни объединить раздробленный на уголки национальный мир, ни слиться с какой-нибудь из его частей. Между ним и этими частями однотипная сюжетная связь, тонкие сюжетные нити протянуты от него к пространственной периферии романа. Связи эти имеют характер попыток сближения, преодоления изолированности. Визит к Голушкину был предпринят из-за денег, необходимых для дела; у Субочевых Нежданов оказался случайно. Субочева предсказывает его судьбу. Это предсказание — еще один штрих в развитии темы смерти, несостоятельности героя. Хождения в народ не приводят к желанному единению с ним. Фабричный мир не воспринят им, а остался только в кругозоре автора. Для Нежданова оказалось возможным только посмертное единение с фабричным, народным миром.

Неукорененность в быту отличает всех героев-народников. У Нежданова нет ни дома, ни быта. Он оставляет бедную студенческую квартиру, которую снимал в Петербурге, и предпринимает свое путешествие в глубь России. Все, что он имеет, путешествует с ним, весь «быт» помещается в дорожном мешке: сапоги, книги, револьвер, тетрадь со стихами. Марианна живет в доме Сипягиных на положении сироты, бедной родственницы. Она рвется из этого дома. «Разве этот ваш хлеб не горек? Какую бедность не предпочту я этому богатству? Разве между вашим домом и мной не целая бездна, бездна, которую ничто, ничто, закрыть не может» (XII, 197). Она уходит из дома с маленьким узелком, бросает все, переодевается в ситцевое платье. И для нее это переодевание — не вынужденный маскарад, как для Нежданова. Это ее нравственная потребность.

Маркелов—владелец небольшой усадьбы, вид которой красноречиво говорит о ее неустроенности, непрочности, «беспочвенности хозяина и хозяйства. Флигелек, в котором он жил и принимал гостей, стоял на юру, строения были обветшалые, гумно пустое. «Все казалось бедным, утлым, и не то чтобы заброшенным или одичалым, а так-таки никогда не расцветшим, как плохо принявшееся деревцо» (XII, 81). И Маркелов, и все его непрочное, нескладное хозяйство живут в ожидании перемен, преобразований. При виде многочисленных беспорядков Маркелов машет на них рукой: «Все равно надо будет потом переделать...» (XII, 83).

Не имеет ни быта, ни личной жизни Машурина. Она бросила свою дворянскую семью на юге России и приехала в Петербург с шестью рублями. Она все время в движении, в дороге. Первое событие в романе — получение письма из Москвы, которое обязывает Машурину и Остродумова ехать, зовет в дорогу по «делу». Затем мы видим ее в доме Маркелова перед новой поездкой в К. После этого она приезжает к Нежданову и Марианне на фабрику, привозит письмо. Затем отправляется с поручением в Женеву.

Мотив движения героя в пространстве романа так же иерархически выстроен и пародийно снижен, как все содержательные мотивы романа. Больше всех, больше Нежданова и больше Машуриной, движется в романе Кисляков. Он даже не передвигается, а скачет. За все романное время, немногим более двух месяцев, Нежданов совершает поездки из Петербурга в усадьбу Сипягиных, от Сипягиных дважды ездит к Маркелову. Один раз побывал в губернском городе у Голушкина и Субочевых и переехал вместе с Марианной к Соломину, откуда предпринимает свои «хождения в народ». Во время этих передвижений и вследствие их в нем происходит переоценка ценностей, он живет напряженной, мучительной духовной жизнью. Упоминаются четыре поездки Машуриной. Несмотря на внешнюю ее неизменность, время и поездки и для нее не прошли бесследно: «...в глазах ее установилась какая-то недвижная

печаль, которая придавала нечто трогательное обычно суровому выражению ее лица» (XII, 293). Зато Кисляков, по его словам, «только в последний месяц обскакал одиннадцать уездов, был в девяти городах, двадцати девяти селах, пятидесяти трех деревнях, одном хуторе и восьми заводах; шестнадцать ночей провел в сенных сараях, одну в конюшне, одну даже в коровьем хлеве; лазил по землянкам, по казармам рабочих, везде поучал, наставлял, книжки раздавал и на лету собирал сведения ... и все это он успевал сделать, потому что научился систематически распределять время, принимая в руководство Квинтина Джонсона, Сверлицкого, Каррелиуса и других публицистов и статистиков» (XII, 115—116). Время убыстряет свой бег, но бег этот холостой, бесцельный и бесплодный. Кисляков, как внутренне неизменный герой, ничего не теряет и ничего не обретает от перемещения. Он тоже не укоренен в быту, но его подвижность, неукорененность приобретают сниженный, пародийный характер.

Пространственно-временная организация связана с эволюцией центральных героев. В первой части Нежданов и Марианна выясняют свои взгляды на Россию, народ, революцию; выясняют свои взаимоотношения. Время течет спокойно и отмечается вехами: действие романа начинается 23 апреля. В этот день Сипягин величественно навестил Нежданова. На следующий день Нежданов отправился к Сипягину. Спустя десять дней они ехали в Аржаное. Все время действия в романе может быть высчитано с точностью до дня: с 23 апреля до начала июля. Причем плавно течет время первой части романа, когда герои готовятся к жизни, строят планы. Время второй части романа — это время итогов, проверки планов жизнью, крутых поворотов в судьбах героев. Время второй части «густо населено событиями» [11]. Действие убыстряется, несколько важных для сюжета событий совершаются одновременно. В один из дней конца июня стало известно о волнении крестьян в Т-ом уезде. В этот же день Нежданов предпринимает неудачную попытку взбунтовать крестьян; к Нежданову в его отсутствие приезжает Машурина, затем Паклин; Паклин едет к Сипягину, чтобы просить за арестованного Маркелова. Нежданов объясняется с Марианной, после объяснения окончательно решает уйти из жизни и пишет предсмертные письма к Марианне, Соломину, Силину. На следующий день Сипягин вместе с Паклиным едут к губернатору. Паклин выбалтывает Сипягину местопребывание Нежданова и Марианны. Происходит встреча Сипягина и Маркелова у губернатора. А в это время Нежданов последний раз беседует с Марианной и кончает жизнь самоубийством. Все это происходит в продолжение двух дней. Все эти итоговые события стремительно ведут действие романа к концу, к завершению. В первой части движение времени замедлялось экскурсами в прошлое, из которых читатель узнает о встрече Сипягина и Нежданова в театре за три дня до начала действия, о прошлом героев. Во второй части время движется безостановочно. События 38-й главы — эпилога отделены от завершающих событий двух последних дней временной дистанцией: «Через 9 месяцев судили Маркелова». Жизнь как бы снова входит в свой обычный ритм, время измеряется месяцами, годами. Через полтора года Паклин встретил Машурину на одной из улиц Петербурга. Таким образом, из пространственно-временной соотнесенности выявляются два варианта человеческой судьбы: возможность «опроститься», слиться с народом для Марианны и невозможность ни «опрощения», ни слияния с народом для Нежданова.

Художественное время и художественное пространство романа соотнесены с историческим временем и пространством. В эпилоге Паклин

---

[11] Лихачев Л. С. Указ. соч., с. 221.

говорит Машуриной: «Вспомните, когда я это говорю вам, — зимой тысяча восемьсот семидесятого года, когда Германия собирается уничтожить Францию... когда...» (XII, 299).

Пространство и время участвуют в реализации мотива маскарада, одного из главных содержательных мотивов романа. В романе есть персонажи статичные, не изменяющиеся в продолжение времени действия романа. Перемещение в романе заставляет их каждый раз приспосабливаться к новому месту, прибегая к новой маске, новой роли. Таков прежде всего Сипягин. Из своего аристократического мира он появляется в студенческой квартире Нежданова, в комнатке «низкой, неопрятной, со стенами, выкрашенными мутно-зеленой краской», среди неряшливых, неуклюжих фигур Машуриной, Остродумова. Он кокетливо снисходит до Нежданова, сановник демонстрирует свое величие. У себя в усадьбе Сипягин может вести себя несколько проще. Для каждой среды у него различный стиль поведения и речей. Есть особенно удачные слова, фразы, которые приберегаются им для высшего петербургского света. В зависимости от содержания речи он может менять даже голос. Так, русские пословицы и поговорки «... Сипягин произносил каким-то особенным, здоровенным, даже сипловатым голосом d'une voix rustique» (XII, 184).

Тема маскарада реализуется еще в аспекте Россия — Запад, Россия — заграничный мир. Эти выходы своеобразно расширяют пространство романа. Нежданов во время визита к нему Сипягина «неотступно глядел» на его лицо и видел «тонкий римский нос» и «длинные, на английский манер висячие бакены» (XII, 24). Во время своего злополучного визита к Сипягину Паклин думает: «Будет тебе ломаться, английская морда!» (XII, 257). Туалет его дополняют перчатки: то шотландские, то английские. Сипягин предлагает Паклину сигару: «Сипягин ... вынув из бокового кармана серебряную сигарочницу с кудрявым вензелем славянской вязью, — предложил ... действительно предложил ему сигару, едва держа ее между вторым и третьим пальцеми руки, облеченной в желтую английскую перчатку» (XII, 262). Интересно отметить это англо-славянское сочетание на галантерейном, если можно так сказать, уровне. Впрочем, оно характерно и для стиля поведения Сипягина, что особенно хорошо видно в сцене его именинной речи, в сцене беседы с Соломиным после осмотра им фабрики и др. Но основная ориентация его все-таки англо-франко-шотландская. Приехав домой, он снимает «пренеудобный и безобразный шотландский дорожный картуз». Здороваясь с Калломейцевым, он дал сильный английский shakehands «в раскачку» — словно в колокол позвонил. В европейском духе усовершенствовал весь дворовый этикет: слуги не подходят к ручке, «азиатщина» отменена в сипягинском доме. Встретив Нежданова в саду, Сипягин распорядился относительно уроков. «Нежданов наклонил голову, а Сипягин простился с ним на французский манер, несколько раз сряду быстро поднеся руку к собственным губам и носу, и пошел далее, бойко размахивая тростью и посвистывая вовсе не как важный чиновник или сановник, а как добрый русский country — gentleman» (XII, 57). Причесывается Сипягин «на английский фасон» в щетки. В комнатах турецкие низкие кушетки, патэ, английские туалетные принадлежности, во всех дверях английские замки. Письмо Сипягина к Соломину пропитано «необычайно приличной английской вонью» (XII, 166). Иностранные названия составляют ряд еды — ивна, блюда. Произнося обеденный спич, Борис Андреевич закладывал руки за фалды сюртука наподобие Роберта Пиля. Усмирив ссору, возникшую между Калломейцевым и Неждановым, он сочувственно думает о Нептуне. Карета Сипягина была оборудована приспособлениями для письма и книг. «Борис Андреевич не то что любил, он желал, чтобы другие думали, что

он любит работать в карете, подобно Тьеру во время путешествия» (XII, 262). Губернатор сравнивает Сипягина с Гизо.

Примеры европейской, заграничной ориентации в стиле одежды, манерах, речи характеризуют Валентину Михайловну Сипягину, но еще больше — Калломейцева. Потомок огородников, Калломейцев продолжает начатое дедом облагораживание своей фамилии из Коломенцова по месту происхождения в Калломейцева и возводит свою родословную к баронам фон-Галленмейер.

В продолжение романного времени ни Сипягин, ни Калломейцев не ездят за границу, не бывают в Европе, но это не мешает им разыгрывать роли то парижан, то англичан. Машурину, едва знающую по-немецки, по делам подпольной организации посылают в Женеву. Она едет так же просто и не задумываясь. как она путешествовала по уездам. Героиня не меняется ни внешне, ни духовно от соприкосновения с разными мирами, в том числе и заграничным. «Она так вовсе не изменилась, даже платье на ней было то же самое, как и два года тому назад». (XII, 293). Ей выдали паспорт на имя итальянской графини Рокко ди Санто-Фиуми. Кажется, сама авантюрная ситуация обязывает играть роль. Но маскарад коснулся ее только своей формальной стороной. Паспорт остался паспортом, а Фекла Машурина осталась верной себе: со своим «самым русским лицом», «низким голосом и удивительно чистым русским акцентом» и русскими простонародными привычками, манерами и речью. И после заграничной поездки она пьет чай вприкуску, «втягивая в себя горячую струю». Чиновнику на границе, пристававшему к ней с расспросами, она, не вытерпев, ответила по-русски: «Отвяжись ты от меня ... ради бога» (XII, 298). Машурина не только, прямолинейно ориентирована на почву», на народ, она сама — народ, «образчик русской сути». И поэтому она не может всерьез быть причастной к маскараду, как высший свет Сипягиных, Калломейцевых. Не случайно в продолжение всего романа Машурина ни разу не сталкивается с этим высшим светом, а он и не подозревает о ее существовании. В идейном плане это характеризует «беспочвенность», антинародность высших сфер, в плане поэтики романа это еще одно свидетельство сложных связей между его героями, в том числе контрастных связей [12].

Хронотоп определяет тип сознания героев. Устойчивый, цельный тип сознания возможен был в патриархальном прошлом, в XVIII веке. Оазис такого прошлого в настоящем изображается в «Нови» во вставной новелле — идиллии о супругах Субочевых. Разлад современного мира не касается дома Субочевых: здесь царит мир, покой и доброта. Буколической добротой, взаимной любовью, доходящей до абсолютной слиянности двух существований, отличаются супруги: «Вместе они никогда не скучали, а потому не разлучались никогда и никакого другого общества не желали. Ни Фомушка, ни Фимушка ни разу не болели; а если с одним из них и приключалась легкая немощь, то они оба пили настой липового цвета, натирались теплым маслом по пояснице или капали горячим салом на подошвы — и вскорости все проходило. День они проводили всегда одинаково. Вставали поздно, кушали утром шоколад из крошечных чашек в виде ступок ... садились друг перед другом — и либо беседовали (и всегда находили о чем!), либо читали...» (XII, 128). Их взаимная любовь, доброта распространяются на дворовых, слуг, с которыми они так же добры, терпимы. Господа и слуги, дворовые и прочие крестьяне представляют собою некое патриархальное единство, живущее по законам дружной и доброй семьи: «Коли слуга у них оказывался отъявленным пьяницей и вором, они сперва долго

[12] В связи с этим нельзя согласиться с Ю. В. Манном, считающим. что эпизод с Машуриной достойно увенчивает мотив маскарада. См.: Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12-ти т. М., 1976, т. 4. Примечания: Два последние романа И. С. Тургенева,с.450.

терпели и переносили — вот как переносят дурную погоду; а наконец старались отделаться от него, спустить его другим господам: пускай же дескать, и те помаются маленько» (XII, 128). В идиллии о Субочевых идиллический хронотоп — неподвижный, застывший быт, неподвижное время. Неподвижность времени подчеркивается устойчивостью отношений господ с крестьянами, которые как будто не слышали о воле, об отмене крепостного права и добровольно выполняли все прежние крепостные повинности. Это тоже своего рода маскарад, в котором свободные крестьяне добровольно разыгрывали роль крепостных: «... мужики их по-прежнему привозили им по нескольку раз в год домашнюю живность и провизию; староста в указанный срок являлся с оброчными деньгами и парой рябчиков, будто бы застреленных в господских лесных, в действительности давно исчезнувших дачах; его поили чаем на пороге гостиной, дарили ему баранью шапку, пару зеленых замшевых рукавиц и отпускали с богом» (XII, 126). Неподвижность времени подчеркнута в каждой детали субочевского быта: дедовский деревянный дом с многочисленными пристройками; «древние седлистые, косматые лошади»; такой же древний и косматый конюх; в комнатах «... статуэтки напудренных дам, кавалеров», как в XVIII веке. Портрет хозяина на лошади тоже незримо включен в общее состояние неподвижности: «... лошадь, подпрыгнув с места, не двигалась более, на снегу было видно только четыре следа, а дальше позади не было видно ни одного». Фимушка показывает свой портрет — «... миниатюрную акварель в бронзовой овальной рамке, представлявшую совершенно голенького четырехлетнего младенца...» (XII, 133). И не случайно Паклин увидел сходство между портретом и оригиналом — самой Фимушкой. Старичкам не пришлось впадать в детство, они из него не выходили: Фимушка спрашивает у Нежданова, как перевести на французский язык фразу: «Что это такое?» И само содержание вопроса, и весь диалог, и наивное недоумение и удивление Фимушки — все рисует ее сознание как детское. Сознание Субочевых единое, слитное сознание, патриархальное и примитивное включается в романный диалог типов сознания. В прошлом веке два сознания могли слиться в одно. В современном повествователю XIX веке сознание одного мыслящего человека разрывается на части под тяжестью непосильных вопросов и задач. Сознание Субочевых — исходная точка эволюции сознания, изображенной в романе: от патриархального сознания к сознанию цивилизованного человека; разорванному, расколотому, вследствие расколотости мира вследствие отрыва человека от «почвы», патриархальной общины. В новелле об оазисе Субочевых преломляются все темы и мотивы романа. Тема разобщенности, разъединенности мира реализуется через изоляцию «оазиса» от всего остального мира, от города. Показ изолированности, уединенности начинается с деталей быта: двойные рамы в старинном доме никогда не вынимались, дом построен из дуба, окружен многочисленными пристройками, палисадниками и садом. Затем идет характеристика отношений внешнего мира, горожан к Субочевым, их реакции на эти отношения: «Субочевых все в городе С. считали за чудаков, чуть ли не за сумасшедших, да они сами сознавали, что не подходят к настоящим порядкам... но не больно об этом печалились <...> над чудаками Субочевыми хоть и смеялись, хоть и считали их юродивыми и блаженными, а все-таки в сущности уважали их. Да; их уважали... но ездить к ним никто не ездил. Впрочем, они об этом также не тужили» (XII, 127—128). Итак, перед нами совершенно устойчивый, самодостаточный и самодовлеющий тип сознания. Повествователь в своем отношении к Субочевым присоединяется к жителям города С. Повествование ведется с большой, более чем вековой исторической дистанции, и этим объясняется расстояние между героями «оазиса» и повествователем.

Неподвижность «оазиса» смыкается с неподвижностью народа, «почвы».

Но чувство исторической перспективы никогда не покидало Тургенева. В каждом его романе есть указание на те исторические силы, которые зреют для своего будущего развития. И в «Нови» есть такое указание. Среди этой неподвижной жизни неподвижного народа писатель находит все-таки реальные силы, с помощью которых жизнь придет в движение, чтобы достичь своего следующего витка в спирали общественного развития. Об этом свидетельствует его письмо К. Д. Кавелину от 17/29 декабря 1876 года: «Быть может, следовало резче обозначить фигуру Павла ... будущего народного революционера, но это слишком крупный тип — он станет со временем... не под моим, конечно, пером центральной фигурой нового романа. Пока я едва назначил его контуры (Письма, XII, кн. 1, 39) [13].

Интересно проследить в связи с этим эту самую фабричную тему, обычно опускаемую исследователями. В X главе Маркелов говорит Нежданову о фабрике Сипягина: «Вот где нужно старание приложить. Тут только копии: что в муравьиной кочке, сейчас заворошатся» (XII, 73). Но когда Нежданов на самом деле собрался «копнуть» фабричных Фалеева, Соломин не позволил, опасаясь за начинания со школами. Но тем не менее фабрика и фабричные как-то исключаются из всеобщего окружающего крестьянского застоя, сна, в котором пребывает народ. Ощущение движения, силы и жизни особенно усиливается в отношении бумагопрядильной фабрики купца Фалеева. «Фабрика, очевидно, была в полном расцветании и завалена работой; отовсюду несся бойкий гам и гул непрестанной деятельности: машины пыхтели и стучали, скрипели станки, колеса жужжали, хлюпали ремни, катились и исчезали тачки, бочки, нагруженные тележки; раздавались повелительные крики, звонки, свистки, торопливо пробегали мастеровые в подпоясанных рубахах, с волосами, прихваченными ремешком, рабочие девки в ситцах; двигались запряженные лошади... Людская тысячеголовая сила гудела вокруг, натянутая, как струна. Все шло правильно разумно, полным махом; но не только щегольства или аккуратности, даже опрятности не было заметно нигде и ни в чем; напротив — всюду поражала небрежность, грязь, копоть» (XII, 109). Картина поражает динамизмом, который особенно бросается в глаза при сравнении с аллегорической, символической картиной спящей России, нарисованной Нежданов в стихотворении «Сон». Ни «один царев кабак» не смыкает глаз. Живет, работает фабрика — фабричный, рабочий люд. Сквозь нищету и грязь пробивается неодолимая движущаяся сила. Среди этой движущейся силы обозначен, хотя контурами, по выражению автора, еще один «оазис» — рабочая семья: Павел Егорович и Татьяна Осиповна. Разъединенность, отчуждение, свойственное большей части романного мира, на них не распространяются. Они понимают и жалеют революционеров, сочувствуют им. Татьяна говорит, глядя на Нежданова и Марианну: «...какие же вы оба молоденькие да кволенькие... Так приятно на вас глядеть, что даже печально! Эх! голубчики мои! Берете вы на себя тяготу не в моготу! таких-то, как вас, пристава царские — охочи в куролеску сажать!» (XII, 213). Они помогают народникам, они добры и общительны, особенно Павел. Он может вступать в контакты со всеми, со всеми договариваться: и с Марианной, и с Нежданов, и с Соломиным, и с пьяными мужиками в кабаке, и даже с полицейскими. Эта доброта, общительность, контактность выделяют фабричный «оазис»

[13] Л. Н. Иссова отмечает две противоположные точки зрения в трактовке этих строк тургеневского письма. См.: Иссова Л. Н. Романы И. С. Тургенева. (К вопросу о жанре) — В кн.: Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1978, вып. 4, с. 87—88.

среди разъединенного, враждующего, разнонаправленно ориентированного мира. Эти качества, как может показаться на первый взгляд, сближают фабричный «оазис» с «оазисом» Субочевых, но есть существенная разница: качества эти проявляются в новой социальной обстановке: и доброта, и общительность здесь не патриархально всеядны и благодушны — они социально осмыслены и подняты на качественно новую историческую ступень. Правда, на Павле, как и на Соломине, лежит все-таки печать заданности программной фигуры. Тем не менее в концепции романа, в его построении фигура эта приобретает определенный и немалый смысл, как указание на перспективу исторического развития, на ту социальную среду, которая в будущем даст героев, чьи духовные силы, жизнь и борьба будут ориентированы на духовную жизнь нации, народа. Субочевы с их цельным, патриархальным сознанием — не только исходная точка эволюции сознания, но и точка отсчета времени.

Время в романе развивается из прошлого, через настоящее, к будущему. Это свойственно и первым четырем романам Тургенева, но там вехами движения времени были поколения героев: деды, отцы, дети, внуки. Особенно хорошо это можно проследить в «Отцах и детях», «Дворянском гнезде». В «Нови нет темы поколений как таковой. Субочевы, пользуясь классификацией В. М. Марковича[14], люди из прошлого века. Романное время движется из патриархального XVIII века через XIX, разобщенный, разделенный на сферы, к XX, который начинается в пределах романного хронотопа и представлен группой «фабричных» персонажей. Таким образом, в романе прочерчена линия развития времени от «оазиса» Субочевых к другому «оазису», который высвечивается в среде фабричного люда (в лице Павла и Татьяны) и весь развернут в историческую перспективу. Это повторение, но повторение на новом историческом этапе. Если в «оазисе» Субочевых остановившееся время идиллического хронотопа, окостеневший быт патриархального мира в условиях изоляции от внешнего мира, то мир Павла и Татьяны — это «оазис» будущего среди всеобщей отчужденности и разъединения. Он не замкнут в себе, не обособлен; он раскрыт навстречу людям, будущему; он контактен с миром.

Итак, хронотоп «Нови» связан со всеми содержательными мотивами произведения: раздробленность романного пространства отражает разъединенность героев и их причастность маскараду; движение героев в пространстве и времени или их неподвижность, прикрепленность к одному пространству являются важным средством их характеристики. Хронотоп определяет тип сознания героев, иерархию сознаний, как и другие иерархические ряды, которые являются существенным элементом художественного целого тургеневского романа.

---

[14] К героям «Нови» вполне приложимы «уровни человечности», о которых говорит В. М. Маркович в книге «Человек в романах И. С. Тургенева» (Л., 1975, с. 70—126). Так, Субочевых вполне можно отнести к «людям из прошлого века». По мнению А. Г. Цейтлина, вся 19-я глава, повествующая о супругах Субочевых,— «совершенно не обязательная для его сюжета». См.: Цейтлин А. Г. Указ. соч., с. 265.

С. К. ГУРАЛЬ

ТВОРЧЕСТВО Н. В. ГОГОЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ КРИТИКЕ

(По материалам книг Т. Линдстром)
(„A Concise History of Russian Literature“ и „Nikolay Gogol“.)

Объективное рассмотрение методологических принципов американского литературоведения помогает уяснить и понять то отношение к истории русской и советской литературы, которое сложилось и складывается за рубежом.

Наряду с другими русскими классиками особое внимание американские исследователи уделяют творчеству Гоголя. Исходя из своих теоретико-литературных предпосылок, многие из них пытаются путем анализа повестей Н. В. Гоголя, его художественного мировоззрения и эстетики обосновать свои литературоведческие школы. Цель данной работы — выяснить своеобразие принципов исследования и оценок повестей Гоголя в работах современной американской исследовательницы, профессора Нью-йоркского колледжа Тайс Линдстром.

Начиная с 1911 года, с тех пор, как вышла книга профессора английской литературы Иельского университета Вильяма Фелпса «Очерки русских романистов»[1], содержащая главы о Гоголе, в Америке появился целый ряд литературоведческих работ, посвященных Гоголю, Многих из них, такие, например, как работы Профера[2], Рива[3], Эрлиха[4] и др., носят откровенно тенденциозный характер, в целом присущий американской советологии 60—70-х годов. Исследования же Тайс Линдстром оставляют впечатления большей объективности. В своих статьях она опирается как на советских, так и на западноевропейских авторов. В составленной ею библиографии наряду с именами Г. А. Гуковского, В. В. Ермилова, В. Гиппиуса, В. В. Виноградова можно встретить имена западноевропейских исследователей: Дриссена, Симонса и др. Ценность труда американской исследовательницы «Краткая история русской литературы»[5] и «Николай Гоголь»[6] определяется во многом широко использованным в них документальным материалом. Исследования проникнуты благожелательным отношением к культуре русского народа и вполне отвечают задачам развития и укрепления международных культурных связей.

«Краткая история русской литературы» является как бы историческим фоном к монографии «Николай Гоголь». Представляется инте-

---

[1] См.: Phelps W. L. Essays on Russian Novelists. New York. 1911.

[2] См.: Proffer C. R. Gogol. New York, 1964; Proffer C. R. The simile and Gogol's «Dead Souls». The Hague-Paris, 1967.

[3] См.: Reeve F. D. The Russian Novel. New York, 1966.

[4] См.: Erlich V. Gogol. New York, 1968.

[5] Lindstrom Thais. A Concise History of Russian Literature. London. New York, 1966.

[6] Lindstrom Thais. Nikolay Gogol. New York, 1974.

ресной установка автора на исследование литературы в процессе развития русской истории XIX в. «С рождения русская литература отражала русскую историю. В XIX в. ей было суждено формировать историю. Она руководила некоторыми социальными и политическими движениями, из них брала начало и развивалась так близко к политике времени. И политика, и литература России оказывали глубокое влияние на культуру Запада»[7].

Вместе с тем Линдстром указывает на связь русской литературы с развитием западноевропейской философской мысли. В частности, она называет оказавших определенное влияние на развитие русской литературы Гердера, Фихте, Шеллинга и Гегеля. Однако при конкретном анализе литературного материала Т. Линдстром обнаруживает типично буржуазный характер мировоззрения. Так, несмотря на то, что она дает в целом положительную оценку революционно-демократической критике, признает ее роль в формировании русской эстетики, исследовательница во многом искажает роль Белинского, обнаруживая буржуазный субъективизм и откровенную предвзятость. Она говорит, что Белинский был «самым влиятельным умом в России» и напоминает о том, что Тургенев назвал его «центральной фигурой своей эпохи» и что он впервые утвердил гений Пушкина, оригинальность Лермонтова, обнаружил чарующие звуки Тургенева, Гончарова, Достоевского». Одновременно исследовательница проводит и ту мысль, что Белинский «принес вред литературе, которую так любил. Поглощенный вопросом «что» в литературе, он упускал из вида вопрос «как» (С. Н., 117). Она упрекает Белинского в том, что якобы вопросы формы, стиля, структуры крайне редко появляются в его критике. Такая же предвзятость проявляется в отношении стиля статей Белинского: «Его собственный стиль,— пишет исследовательница,— отвратителен, тяжеловесный и запутанный, он отрицательно повлиял на последующую русскую прозу. Более серьезное его воздействие на русскую литературу проявилось тогда, когда он стал проводником социальных реформ: искусство ради искусства было отвергнуто» (С. Н., 117). Но в результате этого, по мнению исследовательницы, литература утратила былое богатство и творческую легкость» (С. Н., 117). В такой трактовке творчества великого критика повторяются традиционные для буржуазной критики необоснованные упреки в отсутствии у Белинского критерия художественности в подходе к произведениям литературы.

Любопытна ее оценка Герцена. С одной стороны, Т. Линдстром высоко оценивает заслуги Герцена, признавая, что «Александр Герцен делил с Белинским интеллектуальное лидерство в среде интеллигенции и оставил такой отчетливый след в русской политической и социальной мысли», а с другой — называет его «аристократическим мятежником» (С. Н., 117).

Основным пафосом работы Линдстром является мысль о высокой гражданской миссии русской литературы и значительных художественных завоеваниях ее. Тайс Линдстром пишет: «Русские писатели от Пушкина до Чехова предсказали нам природу опыта XX века. Они открыли новый вид творчества, далеко двинули спасенное искусство, с тех пор его призывы обращены к человеку, занимающемуся серьезным исследованием всеобщих целенаправленных проблем, которые находятся непосредственно в фокусе жизни человечества. Темы, которые сейчас овладели вниманием французских, английских, немецких и американ-

[7] Lindstrom Thais. A Concise History of Russian Literature. New York, 1966, p. 111. В дальнейшем это издание будет обозначаться сокращенно: С. Н., в скобках непосредственно в тексте с указанием страниц.

ских писателей, были в центре внимания серьезной русской беллетристики 100 лет назад»[6].

Заслуживает внимания мысль Тайс Линдстром о влиянии русских классиков на современную западноевропейскую и американскую литературу. Так, в «Петербургских повестях» Гоголь развивает тему «маленького человека», незначительного чиновника, затронутую Пушкиным в «Медном всаднике», тему «отчаянного протеста личности в атмосфере безразличия и равнодушия, тему, которая, должно быть, получила свое развитие в работах американских и западноевропейских писателей только после двух мировых войн» (N. G., 68).

Следует указать, что характер влияния русской литературы на современную западноевропейскую прозу Т. Линдстром исследует крайне односторонне, что проявилось в следующих утверждениях: «В работах Кафки и Фредерика Вакемана бесчеловечный бюрократ, который был центром сатиры Гоголя, изображен в состоянии нравственной деградации»; «Таинственный герой Достоевского стал для современных передовых критиков предвещающим символом экзистенциалистских постулатов, и его чувство отчуждения от своего общества отозвалось неоднократно эхом в отрешенных героях Альберта Гамуса» (С. Н., 8).

Работа «Николай Гоголь» (1974) представляет собой монографическое исследование творчества Н. В. Гоголя. Она состоит из восьми глав от «Ганца Кюхельгартена» до «Выбранных мест из переписки с друзьями». Автор стремится дать целостное представление о творчестве писателя в связи с фактами его биографии. Такая постановка вопроса имеет свои положительные и отрицательные стороны. Позитивным является пристальное внимание к фактам биографии Гоголя. Однако в интерпретации последних часто проявляется субъективизм исследователя, рассматривающего жизнь и творчество Гоголя вне связи с русской действительностью и русской литературой первой трети XIX века. Не случайно в этом отношении монография «Николай Гоголь» во многом перекликается с книгой западного слависта Фредерика Дриссена «Гоголь — мастер короткого рассказа. Изучение метода композиции» (1971)[9]. Тайс Линдстром рассматривает труд Дриссена, как «полный справочник по всем повестям Гоголя с историей происхождения каждой повести, как основательный труд, в котором исследуется метод русского писателя» (С. Н., 311). В определенном смысле, идя вслед за голландским исследователем гоголевского творчества, Линдстром во многом противостоит ему, стремясь проникнуть в поэтику повестей Н. В. Гоголя, установить связь между особенностями поэтики и его личной жизнью на других по сравнению с Ф. Дриссеном основаниях. В отличие от Дриссена, решающего проблемы творчества Гоголя с фрейдистских позиций, Тайс Линдстром стремится к более объективной постановке проблем, хотя и ее исследование не лишено ошибок, присущих буржуазным советологам. В связи с этим ее работа представляет определенный интерес как еще один путь подхода к изучению поэтики повестей Гоголя. Бессопрным достижением работы американского ученого является то, что она не останавливается на эмпирическом наборе фактов, а стремится к постановке проблем, связанных с его творчеством. Центральной проблемой работы является проблема художественного метода писателя. Признавая Гоголя реалистом, Тайс Линдстром подчеркивает своеобразие этого реализма — ярко выраженные романтические тенденции творчества великого русского писателя. Она

---

[8] Lindstrom Thais. Nikolay Gogol. New York. 1974, p. 7. В дальнейшем это издание будет обозначаться сокращенно. N. G. в скобках непосредственно в тексте с указанием страниц.

[9] Driessen F. C. Gogol as a short-story writer. A study of his technique of Composition. Paris, the Haque—London, 1971.

признает наличие влияния на Гоголя реалистической, романтической и даже античной литератур[10]. Так, говоря о реалистических истоках, исследовательница интересно пишет о влиянии Пушкина на творчество русского писателя и стремится осмыслить творческий союз двух литературных гениев, неоднократно упоминает общеизвестные факты о том, что Пушкин часто предлагал Гоголю сюжеты для произведений, которые впоследствии стали подлинными шедеврами, что поэт был «путеводной звездой для Гоголя» (N. G., 37). «Знания Гоголя в области классической литературы,— пишет автор,— были значительно углублены после того, как Пушкин познакомил его с творчеством Данте, Сервантеса и Шекспира. Когда начинающий писатель слушал Пушкина, говорящего о проблемах творчества, о сложностях литературной эстетики и о трудностях преодоления барьера между художником и читателем, он приходил в восторг» (N. G., 32). Пушкин, по справедливому мнению Линдстром, «был единственным человеком, перед которым Гоголь преклонялся. Трудно переоценить то влияние, которое зрелый писатель оказывал на молодого» (N. G., 32). Исследовательница справедливо утверждает, что их тесный контакт с 1831 по 1836 годы «был самым плодотворным периодом в творчестве Гоголя» (N. G., 32). Неоднократно Линдстром упоминает о заимствовании Гоголем некоторых стилистических приемов у Пушкина и Жуковского. Речь шла о поэме Гоголя «Ганц Кюхельгартен» и об опубликованной в марте 1826 года в «Сыне отечества» поэме Гоголя «Италия», которая «напоминала стихи Пушкина на эту тему» (N. G., 28).

«Как раз перед самой первой встречей с великим русским поэтом Гоголь прочел его «Бориса Годунова» и написал свое лирическое впечатление об этой драме. Он писал о величии и неуловимости искусства и той роли, которую оно играет в жизни людей» (N. G., 39). «Эти темы владели его умом, в уединении он пытался развить их. В кружке Пушкина эти идеи часто и горячо обсуждались» (N. G., 32).

Большое внимание уделяет Тайс Линдстром выяснению своеобразия реализма Гоголя, «который объединил романтическое и реалистическое в своих произведениях» (С. Н., 391). Тайс Линдстром указывает: «Большинство из повестей сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831) и «Миргород» (1835) представляют абсолютный романтизм с необычайным даром реалистического портрета» (С. Н., 391). Этот сплав реалистического и романтического, с точки зрения исследовательницы, резко отделяет Гоголя от его последователей, например Гончарова, которого она называет в предыдущем разделе «натуралистом». В работе «Краткая история русской литературы» есть раздел «Реалисты», состоящий из восьми небольших глав о писателях, отнесенных исследовательницей к этому направлению. Первый из них — Гончаров, хотя она не считает его основоположником реалистического направления, поскольку во введении называет Гоголя «отцом» и «основоположником натуральной школы», видит у Гоголя «наиболее готическое романтическое воображение» (С. Н., 129). Таким образом, проблему метода Тайс Линдстром связывает с проблемой художественного миросозерцания.

Интересно ставится и исследуется вопрос о влиянии на Гоголя русских и немецких романтиков. Среди русских она называет В. А. Жуковского, а среди немецких — Тика и Генриха Фосса. Так например, она считает, что «многие стилистические приемы поэмы Гоголя «Ганц Кюхельгартен» заимствованы у Жуковского, а сюжет поэмы основан на романтической идиллии «Луиза» немецкого поэта Генриха Фосса. Дей-

[10] Анализируя повесть «Ночь накануне Ивана Купала», Линдстром пишет: «Содержание передается захватывающе, с чувством роковой судьбы, присущей греческой трагедии».

ствие сконцентрировано вокруг романтического героя Шатобриана, имеющего страсть к путешествиям и восстающего против реального мира, подобно Алеко в «Цыганах» Пушкина» (N. G.,25). Американская исследовательница отмечает, что сверхъестественные ужасы повести «Ночь накануне Ивана Купала» прослеживаются еще в «Фаусте» Гете, в рассказе Тика «Чары Любви», переведенном на русский язык в 1827 году. Лейтмотив невинно пролитой крови за нечестно полученное богатство часто повторяется в творчестве ранних романтиков Запада XIX столетия. В «Страшной мести» наблюдается конфликт между героическим мужеством человека и космической силой: действие этой запутанной сказки, вдохновленной метафизическими концепциями немецких романтиков, происходит в атмосфере надвигающегося горя, движущихся по восходящей шкале страшных видений, заимствованных из фольклора» (N. G., 39). Говоря о влиянии западноевропейского романтизма на творчество Гоголя, американская исследовательница показывает, что в творческой лаборатории русского писателя это влияние трансформировалось в оригинальный художественный мир писателя: «Он (Гоголь.— С. Г.) во многом обязан европейским романтикам начала XIX века, но именно его собственная психология оживила его гений, поставила его над западноевропейскими романтиками» (N. G., 25). В этой трактовке вопроса Тайс Линдстром также пошла дальше Дриссена, ей удалось проникнуть в суть вопроса о типологическом сходстве.

Большое место при анализе занимают вопросы поэтики, связанные со своеобразием метода Гоголя. Это вопросы о фольклорном начале повестей Гоголя, о романтическом контрасте как основе композиционной структуры, о роли деталей, о характере демонизма, о фантастике, о гротеске, о художественном времени и пространстве.

Она отмечает талант художника в умении пользоваться народным фольклором. «В лирических отступлениях,— пишет исследовательница,— он, как бы случайно, обращается к украинской народной речи, чтобы закончить рифму» (N. G., 25). Тайс Линдстром старается показать, как в «Вечерах...» Гоголь изображает этот «мифический мир сильных свободолюбивых крестьян, чьи традиции, поверья и повседневная жизнь тесно сплетаются с фольклором и представлениями кукольного театра. Перо Гоголя, вдохновленное этими народными традициями и удивительно послушное этому слиянию действительности и фантазии, преобразует ее в живописное, многозвучное представление (N. G., 34). Здесь нельзя не отметить тонких наблюдений американской исследовательницы над своеобразием стиля Гоголя. «Лирические отступления о красоте украинской природы, которые украшали все предыдущие повести, сохраняются и в «Страшной мести» и передаются богатым певучим языком» (N. G., 40), в «Майской ночи» — в отрывках, насыщенных словесной музыкой и ночными изображениями. Здесь всюду Гоголь воссоздает «таинственные сказки» (N. G., 40). Можно предположить, что перо Гоголя заставило американскую исследовательницу почувствовать народный дух и традиции украинского народа, которые он запечатлел на страницах «Вечеров...», и войти с писателем в этот мир искусства. Она показывает, как праздничный дух пронизывает сказку: «Их смех, возня в снегу, погоня за башмачками напоминают карнавальный дух сорочинской ярмарки. Гоголь удачно схватывает отдельные моменты разговора и песни, видит толпу в динамике, заражает читателя стихийным возбуждением устроителей праздника» (N. G., 37); «Плач Катерины над убитым Данилой — музыкально-поэтический, похож на традиционную похоронную песню украинской крестьянки» (N. G., 40). Есть и другие примеры гоголевского заимствования из народного фольклора (езда верхом на дьяволе, кража луны, превращение ведьмы) и из кукольного театра (влюбленные, спрятанные в меш-

вах; клецки, влетающие в открытый рот; жена, бьющая своего супруга кочергой).

Фольклорное начало повестей Гоголя Т. Линдстром тесно связывает с вопросом о романтическом контрасте как основе композиционной структуры. «Эпизодическое повествование каждой истории»,— пишет она,— связано с быстро меняющимися сценами, расположенными в определенной последовательности от романтических событий до чистого шутовства и фарса. На фоне великолепной украинской природы Гоголь искусно показывает прототипы украинского кукольного театра: ленивый крестьянин и его сварливая жена, хитрый цыган, мнимый дьявол, пара молодых влюбленных (N. G., 34). Игра контраста продолжается: красная свитка — белая свитка, любовь и ненависть, человек и дьявол. Демонический элемент выступает здесь в конкретной форме: красная свитка дьявола, в то время, как влюбленный юноша, Грицко, носит белую свитку, или пожилая женщина невыгодно отличается от падчерицы и по возрасту, и по внешности, и по характеру. Игра контрастов уходит далее, в «Ночь перед рождеством». «Наряду с приключениями, в которые попадают главные герои, Гоголь описывает знатных деревенских жителей, являющихся тайными любовниками соблазнительной ведьмы Солохи. Сложные действия колеблются между мирскими удовольствиями и фантастикой, например, когда Солоха возвратилась из своего путешествия, «вылезла из печки, скинула теплый кожух, оправилась, и никто бы не мог узнать, что она минуту назад ездила на метле» (N. G., 37) [11]. Подобную игру контрастов автор подчеркивает в повести «Ночь перед рождеством», обращая внимание в этом плане и на описание пышного приема во дворце Екатерины, и на описание любовных свиданий в убогой хижине ведьмы и т. д.» (N. G., 39). При анализе «Старосветских помещиков» Линдстром чувствует, что Гоголь, с одной стороны, выписывает тихую, спокойную, безмятежную, гостеприимную жизнь старичков, а с другой — «тривиальность», врожденное равнодушие к более полной жизни, ограниченность и заурядность этого изолированного мирка подавляют Гоголя» (N. G., 44).

Анализируя «Невский проспект», Т. Линдстром замечает, что «Гоголь описывает главный проспект и близлежащий бедный район, чтобы показать контраст между нищетой и роскошью городской жизни» (N. G., 66).

При исследовании проблемы демонизма Линдстром опирается на работы советских гоголеведов, и прежде всего монографию Г. А. Гуковского «Реализм Гоголя». В этом аспекте интересно отношение Линдстром к образу дьявола. Образ этот рассматривается ею как вполне очеловеченный, она отождествляет его с образом мачехи. «Есть однако и еще дьявольская фигура в этом рассказе, одна из самых реальных, именно она работает против союза влюбленных» (N. G., 66). Тайс Линдстром имеет в виду эпизоды, когда парубок за дьявола принимает мачеху девушки, когда Черевик вместо дьявола у себя на спине обнаруживает Солоху. Далее Линдстром отмечает, что сверхчеловеческая сила «вновь проявляется в «Майской ночи» в образе русалки, которая оказывает сверхъестественную помощь Левко» (N. G., 36). «И только она (демоническая сила) в повестях «Вечер накануне Ивана Купала» и в «Страшной мести» — совершенно другая. Счастливая деревня, где живут крестьяне в единении с природой, превращается в жуткую варварскую фантазию» (N. G., 38). Из всего вышесказанного исследовательница делает вывод, что «демонический принцип, который характе-

[11] Нужно отметить, что здесь Линдстром не оригинальна. Она просто повторяет Дриссена, причем в одних и тех же выражениях.

рен для всего украинского народного искусства, подчеркивается писателем примерно в пяти рассказах. Но вездесущий дьявол в этих повестях, как правило, более озорной, чем страшный; очень часто он обречен на неудачу при попытке разрушить человеческие дела. Временами он (дьявол) сановится предметом насмешек за счет того, что автор наделяет его человеческими пороками: пьянством, вороватостью, лживостью. Кроме того, создается уверенность, что какой бы вред дьявол не собирался принести, его можно предупредить» (N. G., 38). Такое прочтение Линдстром повестей Гоголя выгодно отличает ее от большинства западноевропейских критиков, которые усматривают прежде всего мистическое начало в них. Она солидарна с советскими авторами, отмечающими, что в «Вечерах...» наряду с людьми действуют сказочные персонажи: ведьмы, черти. Эта сила очеловечена, она смешна и искрится народным юмором. К сожалению, Линдстром в самом исследовании, используя работы советских исследователей, не всегда на них ссылается.

Интересными представляются наблюдения Тайс Линдстром над жанровой спецификой гоголевских произведений, так, выделяя «Портрет» из ряда других повестей Гоголя, она рассматривает его не только как художественное, но и как глубоко философское произведение, где выразились эстетические взгляды Гоголя. Исследовательница указывает на жанровое своеобразие «Портрета», при этом особо выделяет первую часть как «психологическую новеллу» (N. G., 70). При анализе «Мертвых душ» автор называет гоголевское творение «одной из величайших комических эпических поэм» (N. G., 135), ставит вопрос о традициях этого жанра, называя в ряду предшественников Шекспира, Тассо, Сервантеса, Пушкина. Особое внимание уделяется характеру сочетания принципов авантюрно-плутовского романа с повествовательной манерой стерновского «Сентиментального путешествия» и лирических отступлений в «Евгении Онегине».

Идя непосредственно от работ Б. М. Эйхенбаума, Т. Линдстром с большим вниманием всматривается в особенности структуры гоголевского стиля, указывая на богатство неологизмов украинских идиом, диалектизмов, «высокой лирической риторики, основанной на созвучии, аллитерации» (N. G.,137). В главе о «Мертвых душах» автор демонстрирует напряженность и целенаправленность работы Гоголя над словом.

Для всей работы Т. Линдстром характерно то, что она акцентирует свое внимание на реалистической природе детали, хотя порой смешивает понятия реализма и натурализма. Например, изображение мухи на сахаре, тараканов в углу комнаты она называет «мазками ужасно непривлекательного натурализма» (N. G., 138). В то же время считает, что «реалистическое изображение дома, домашнего интерьера и полей убедительно» (N. G., 25). И как бы в заключение пишет: «Свое воображение он использует для того, чтобы помочь читателю воспроизвести в памяти свой родной край и ощутить реальность посредством изобилия конкретных деталей из повседневной жизни украинского крестьянина» (N. G., 50).

Тайс Линдстром ставит вопрос об организации художественного пространства. Она приводит пример, связанный с ситуацией, когда молодая невеста, оставшись одна и думая о своем предстоящем замужестве, примеряет очипок своей мачехи с тем, чтобы представить себя замужней женщиной. «Нагнувшись, она видит отраженные в зеркале палати, на которых прятался попович. Этот пример — отражение ее будущего: Гоголь, по-видимому, спрашивает, не станет ли она через некоторое время подобна своей матери» (N. G., 35). Это явление Линдстром, как и Дриссен, трактует как выражение идеи замкнутого жиз-

ненного круга, в котором дочь непременно повторит путь матери, и отношение молодых влюбленных через какое-то время трансформируется в нечто подобное отношениям мачехи и Черевика.

Проблема гротеска ставится Тайс Линдстром в связи с проблемой автора и повествователя. «Обрамляющим лицом «Вечеров...» является фигура Рудого Панька-Пасечника, болтливого хозяина, развлекающего деревенскую компанию» (N. G., 41). Линдстром предполагает, что такой способ повествования с участием рассказчика Гоголь заимствовал или у Вальтера Скотта, или у Пушкина. В повестях есть и другой рассказчик — Фома Григорьевич. Линдстром отмечает, что «Гоголь взваливает всю ответственность на Рудого Панька, поскольку повествование ведет сторонний наблюдатель, человек из соседнего города...» (N. G., 41). В отличие от Дриссена в этой части работы Линдстром не отождествляет образ автора и образ повествователя.

Интересно подмечает исследовательница, что в изображении главных героев Гоголь пытается выявить доминантную черту характера, а затем постепенно преувеличивает эту черту до тех пор, пока она не превратится в гротескную карикатуру. Исследовательница показывает, как посредством этого приема раскрывается сатирический дар Гоголя. Какого, например, совершенства достигли образы Ивана Федоровича Шпоньки с его минимальными жизненными запросами, его тетушки, которой «более всего шли бы драгунские усы и длинные ботфорты», Григория Григорьевича, запугивающего своих домочадцев, и т. д. По Линдстром, этот дар Гоголя достигается посредством «интенсификации реалистических банальных, просто несообразных, в привычной обстановке не замечаемых деталей» (N. G., 42).

Однако в духе буржуазного литературоведения Т. Линдстром «сатирическую типизацию» Гоголя рассматривает как исключительно художественный дар и лишает ее глубоко социального содержания. Особенно ярко односторонность исследовательницы проявилась в анализе «Мертвых душ», где она пишет, что «абсолютная типизация не была целью его искусства», что «гоголевское восприятие человека — односторонне и карикатурно», что «он выбирал с мастерством комедиографа те характерные черты, которые создавали наиболее богатую пародию» (N. G., 172—173).

По наблюдениям Тайс Линдстром, Гоголь совершенствует свое мастерство в изображении героев, что особенно четко проявляется в «Ночи перед рождеством», где появляется положительный герой. «Образ Вакулы,— пишет Линдстром,— выходит за пределы стереотипного возлюбленного. Искусный кузнец, он также является прекрасным художником, известным во всей округе своими росписями в церкви, он проявляет всю свою решительность в достижении цели» (N. G., 38).

Но как и работа Ф. Дриссена, исследование Тайс Линдстром лишено социально-исторического подхода к анализу жизненного и творческого пути великого русского писателя. Проявилась в работе и тенденция, свойственная буржуазному литературоведению, рассматривать настроения и мотивы произведений Н. В. Гоголя сквозь призму психоанализа. Так, исследуя композиционно-стилевые особенности повестей Гоголя, Линдстром оригинально трактует стиль как органическое слияние эпического, лирического и драматического элементов, но, к сожалению, видит их истоки в эротизме. Она, как и Ф. Дриссен, показывает, как, по ее мнению, эротический элемент проникает в лиризм. Если Дриссен видит эротический элемент в описании реки Псел как красавицы, «блистательно обнажившей грудь свою», или в том, что «неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих, то, по Линдстром, «описание Днеп-

ра в его различных проявлениях носит характер эротизма влюбленных» (N. G., 40). «Риторическое обращение к Днепру в его различных настроениях, например, имеет звучание восторженного эротизма влюбленного. В своем движении и звучании река приобретает олицетворенную красоту» (N. G., 40).

Такое прочтение Линдстром лирических отступлений Гоголя усугубляется фрейдистским толкованием повести «Нос». «Нос,— пишет Линдстром,— в отрыве от своей обонятельной функции кажется лишним и ненужным органом и каким-то окольным путем ассоциируется с сексуальной зрелостью. <...> и в психологической интерпретации повести нос майора должен представить его сексуальность, а утрата его — потеря потенции. В связи с этой теорией есть предположение об эротических наклонностях коллежского ассессора, его, возможно, подсознательной, но упорной сосредоточенности на сексе» (N. G., 91).

Анализ творчества Гоголя американской исследовательницей не лишен стремления увидеть в каждом произведении отражение фактов личной биографии Гоголя, что привело к неверным истолкованиям проблемы в целом. Начиная с «Ганца Кюхельгартена» Тайс Линдстром видит сходство между Гоголем и его героями. «Гоголь не мог знать, что судьба, которую он уготовил Ганцу, была подсознательным пророчеством его судьбы. Подобно Ганцу, испытавшему тоску по своему родному дому, Гоголь хранил в памяти родную Украину и, подобно Ганцу, остался верен традициям помещичьего класса» (N. G., 26). Или в «Пропавшей грамоте» при толковании победы над демонической силой при помощи креста Линдстром подводит итог: «Гоголь, очевидно, придерживался тех же самых суеверий» (N. G., 38). Анализируя повесть «Старосветские помещики», Линдстром утверждает, что герои этой повести — Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна — являются прототипами бабушки и дедушки Гоголя, а местечко, где они живут, списано с родного края Гоголя. «Гоголь колеблется между симпатией и антипатией к существующему социальному порядку. Инстинктивно он жаждет его, но его нервы бурно выражают протест против этого спокойного ритма жизни, этого нетребовательного, заведенного порядка, и он идентифицирует себя с ним через воспоминания о своем детстве. Это подтверждает тот факт, что образы Товстогубов списаны с дедушки и бабушки Гоголя» (N. G., 58).

Анализ звучания финала «Сорочинской ярмарки» передается Линдстром также в духе Дриссена. «Тон Гоголя в этом отступлении традиционно сентиментальный, но последнее изображение древних старух имеет влияние и значение, которое превалирует над чувством страха типичного романтика и направлено на механизацию общества» (N. G., 36). Такая трактовка финала полностью противоречит тому, что Гоголь действительно пытался показать. Линдстром, как и Дриссен, далека от того, чтобы понять, что «субъективное начало в «Вечерах...» — особое, лишено индивидуализма. Главный акцент здесь — поэтический, основанный на духовном единстве с народом. В финале звучит грусть о призрачности счастья, о том, что счастье может быть вечным только в сказках, а в реальной жизни наряду с прекрасным и возвышенным уживается безобразное. В «Сорочинской ярмарке», в этой песне о молодой любви, где все полно счастливой влюбленности, где все говорит о беспредельном счастье, начинают проскальзывать нотки грусти, чувствуется переход из одной поэтической атмосферы в другую. В конечном итоге в реальной жизни не все безоблачно. Как правило, есть силы, которые являются прямым контрастом чистоте и мудрости народной души.

Говоря о недостатках исследований Т. Линдстром, следует подчеркнуть, что проблема эволюции художественного метода Гоголя ею

не решена. Автор не акцентирует внимание на изменяющемся характере соотношения романтических и реалистических тенденций, обусловленных эволюцией мировоззрения писателя и движением русской жизни. Проблема эволюции метода требует конкретно-исторического анализа, чего нет в работах Т. Линдстром.

При всем том работы американской исследовательницы не лишены достоинств: она опирается на хорошее знание как дореволюционной русской, так и современной литературы вопроса, использует большой фактический материал, ее книги проникнуты благожелательным отношением к русской культуре и традициям русского народа.

И. А. ЮРТАЕВА

Л. Н. ТОЛСТОЙ И В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

(К вопросу о жанровом своеобразии повести Л. Н. Толстого 80—90-х годов)

К концу 80-х годов XIX века Л. Н. Толстой пережил глубокий перелом и утвердился на позициях защитника и идеолога патриархального крестьянства. Созданные в этот период произведения писатель адресует новому читателю — «почтенному, умному деревенскому рабочему человеку, преимущественно из тех умных, истинно религиозных людей ... из народа, которых я знаю»[1]. «Возведение Толстым крестьянского взгляда на вещи в значение абсолютной истины общечеловеческой нравственности и вовлекло в сферу рассмотрения Толстого все важнейшие вопросы современного ему общественного бытия»,— отмечает Е. Н. Купреянова[2]. В связи с новой установкой на общедоступность писатель ищет новую форму объективного повествования и находит новую логику выражения.

В трактате «Что такое религия и в чем ее сущность?» Л. Н. Толстой писал: «Человек непременно должен рассматривать себя как часть всего бесконечного мира, живущего бесконечное время. И поэтому разумный человек должен был сделать ... то, что в математике называется интегрированием, то есть установлять, кроме отношения к ближайшим явлениям жизни, свое отношение ко всему бесконечному, понимая его как одно целое» (35, 160).

Принцип «интегрирования» особенно близок писателю именно в этот период, так как стремление донести истину до каждого заставляет писателя обращаться к вечным этическим законам, которые выражены в религиях разных народов, в философских учениях.

Такая установка писателя отразилась при подборе произведений для «Круга чтения», при создании «Азбуки», «Соединении и переводе 4-х Евангелий», при изучении основных религий мира, для создания его этического учения. В это время Л. Н. Толстой часто думал о необходимости составления всемирной библиотеки, куда бы вошли все лучшие произведения мировой литературы.

В повестях, написанных в 80—90-е годы, динамика сюжета определена процессом постижения человеком вечной идеи всеобщей любви, в истинности и необходимости воплощения которой писатель стремился убедить читателей. «В Евангелиях и, в особенности, в нагорной проповеди Евангелия от Матвея, Толстой видел готовый моральный кодекс, внедрение которого в ежедневную практику могло бы, как он думал, при-

---

[1] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. М., 1951, т. 30, с. 137. Далее ссылки на это издание будут даны в тексте в скобках с указанием тома и страницы.

[2] Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., 1966, с. 288.

вести людей к счастливой жизни»[3]. Однако в обращении Толстого к евангельским заповедям проявилось стремление создать свое морально-этическое учение. Как справедливо отмечает В. Ф. Асмус, характеризуя «Соединение и перевод 4-х Евангелий»: Работа Толстого есть попытка очищения текста 4 Евангелий от всего, что самому Толстому представляется несовместимым с его собственным понятием о религии и, в частности, о христианской религии. Это интерпретации канонических Евангелий в духе моралистического учения Толстого»[4].

Аналогично Л. Н. Толстой обращался с текстами произведений, которые он переводил. В предисловии к «Кругу чтения» он писал, что часто выражал «мысль вполне своими словами, так как цель... книги состоит не в том, чтобы дать точные словесные переводы писателей, а в том, чтобы воспользовавшись великими плодотворными мыслями разных писателей, дать большому числу читателей доступный им ежедневный круг чтения, возбуждающий лучшие мысли и чувства» (41, 9).

Изменение художественной манеры Л. Н. Толстого в конце XIX века происходит в соответствии с общими тенденциями развития историко-литературного процесса в «переходное время», когда поиски «новой веры», в русле которых протекали и религиозные искания писателя, были вызваны насущной потребностью в создании «общего мировоззрения» и, таким образом, определения дальнейшего пути человечества, что стало актуальной задачей литературы на новом этапе художественных исканий. «Но именно потому, что толстовская религия есть больше критика, чем догма, или мистическое настроение, Толстой на первый план выдвигает не собственно религиозное ее содержание, а способность веры быть силой жизни»[5].

Сремление донести свое представление о возможности достижения идеального бытия обусловливает назидательный пафос произведений Л. Н. Толстого 80—90-х годов. Отражение веками устанавливающихся этических норм способствует стилевому усвоению древнейших форм выражения этих норм — жития, притчи, сказки, легенды, проповеди. Обращению писателя к традиционным типам сюжета соответствует также авторская ориентация на самый широкий круг читателей. Можно сказать, что такая ориентация проявилась в двух планах: 1) как осознанная авторская позиция; 2) как проявление «памяти жанра».

Ориентация на традиционный тип сюжета специфична именно для рассматриваемого периода художественной деятельности Л. Н. Толстого, так как для первого этапа его творчества характерна установка на передачу конкретного факта, случая из жизни, что подразумевает иной принцип сюжетосложения. Поэтому в 80—90-е годы писателя не удовлетворяла форма дневника, что отразилось в процессе работы над повестями «Мать», «Смерть Ивана Ильича», «Дорого стоит».

Если же подробнее остановиться на характеристике второго положения, то здесь можно выделить две тенденции:

1. Закономерное возрождение в рамках индивидуальной творческой системы традиционного литературного мотива.

2. Синтезирование различных жанров на эпической основе в единое художественное целое. (Мы имеем в виду воспроизведение этих жанровых форм в рамках повестей).

Такое разделение носит условный характер, так как отмеченные тенденции проявляются во взаимодействии. О сознательном стремлении

---

[3] Видуэцкая И. В. Л. Н. Толстой и Лесков. Нравственно-философские искания (1880—1890 годы).— В кн.: Толстой и литература народов Советского Союза. Ереван, 1978, с. 151.

[4] Асмус В. Ф. Религиозно-философские трактаты Толстого.— В кн.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. М., 1957, т. 23, с. XXIII.

[5] Там же, с. IX.

писателя к возрождению традиционных сюжетов свидетельствуют и дневниковые записи, и его переводы — свободные переложения сочинений Сен-Пьера, Пола Каруса.

Показательна в этом отношении повесть «Отец Сергий». Исследователи неоднократно указывали на житийный характер этого произведения [6]. О сложности жанрового синтеза в этой повести свидетельствует и запись самого писателя в дневнике: «... Рассказывал... историю жития и музыкальной учительницы. Хорошо бы написать» (51, *16*). Житийная тема — прозрение как процесс измерения ценности жизни смертью — пронизывает повести Л. Н. Толстого 80—90-х годов. В этом плане очень интересна повесть «Смерть Ивана Ильича», что отмечали уже современники писателя. «Говорить о «Смерти Ивана Ильича», а тем паче восхищаться, будет по меньшей мере неуместно <...>. Рассказ этот прямо библейский <...>. Удивительно в этом рассказе отсутствие полное украшений, без чего, кажется, нет ни одного произведения человеческого! — проницательно отмечал И. Н. Крамской в 1886 году [7]. Сложное сочетание различных жанров (жития, притчи, новеллы) с воссозданным в этой повести традиционным сюжетом представляет особый интерес, тем более что это произведение по своей тематике и особенностям художественного решения поразительно перекликается с «Бригадиром» В. Ф. Одоевского. О влиянии этого произведения Одоевского на развитие замысла «Смерти Ивана Ильича» писали как современники Толстого, так и исследователи его творчества [8]. Специально этому вопросу посвящена статья В. И. Сахарова «Лев Толстой и В. Ф. Одоевский» [9], где отмечено поразительное сходство ряда моментов в «Бригадире» и «Смерти Ивана Ильича» (типичность героев, сатирическая окрашенность произведений, назидательность, близость моментов прозрения).

Задачей настоящей работы является рассмотрение вопроса о том, чем вызван интерес Толстого к творчеству Одоевского, об особенностях трансформации сюжета этой новеллы в повести «Смерть Ивана Ильича», что позволит понять специфику жанровых исканий самого Толстого в 80—90-е годы XIX века. Творчество В. Ф. Одоевского, где отразились напряженные нравственные искания писателя, было близко исканиям русских писателей конца XIX века — периода кризиса и обновления, «когда осуществлялась идейно-художественная переоценка ценностей, подспудно протекали поиски нового эстетического качества и готовился синтез творческих достижений глубоко ретроспективного профиля» [10]. Механистическое понимание личности было чуждо Одоевскому. Трансформируя жанры, синтезируя их, Одоевский углублял представление о личности. Для русского романтизма позднего периода характерно стремление к преодолению одиночества. Эта тема входит в романтизм Одоевского через возрождение в его творчестве традиций просветительства. Синтез романтизма и просветительства способствует про-

---

[6] См.: Афанасьев Э. С. О некоторых особенностях творческого метода Л. Н. Толстого позднего периода.— Русская литература, 1976, № 4, с. 159—166; Куприянова Е. Н. Мотивы народного эпоса и древней литературы в произведениях Л. Н. Толстого.— Русская литература, 1963, № 2, с. 167; Озеров А. Предисловие к кн.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. М., 1954, т. 31, с. VII; Розанова С. А. Примечания к кн.: Толстой Л. Н. Собр соч.: В 20-ти т. М., 1964, т. 12, с. 493.

[7] Крамской И. Н. Письма 1876—1887 гг. М.—Л., 1937, т. 2, с. 429.

[8] См.: Кони А. Ф. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1968, т. 6, с.86; Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи».— В кн.: Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975, с. 269; Сакулин П. Н. ... Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913, т. 1, ч. 2, с. 261.

[9] Сахаров В. И. Лев Толстой и В. Ф. Одоевский.— В кн.: Толстой и литература народов Советского Союза, с. 101—116.

[10] Каминский В. И. Романтическое течение в русской литературе нового времени.— В кн.: Русский романтизм. Л., 1978, с. 210.

явлению назидательности в его произведениях. Проблема эпического миросозерцания как наиболее нравственного стояла перед русской литературой. По-видимому, синтез романтических и просветительских черт в творчестве Одоевского, проявившийся и в «Бригадире», привлекал Толстого. «Толстой в романтизме принимал несравненно меньше, нежели отрицал, — отмечает В. И. Сахаров, — ... принятые им традиции ... унаследованы романтической литературой от ее предшественников, и прежде всего от просветительской литературы 18 столетия» [11]. Синтез традиций романтизма и просветительства характерен и для творчества самого Толстого позднего периода. Так, мотив ночи, игравший важную роль в произведениях романтиков, в повестях Л. Н. Толстого 80—90-х годов имеет большое значение, так как прозрение — центральный сюжетообразующий момент в «Записках сумасшедшего», «Смерти Ивана Ильича», «Хозяине и работнике», «Отце Сергии» — происходит именно ночью. В архитектонике «Холстомера» также подчеркнуто значение мотива ночи (в делении главок на «ночи», тем более, что в первых вариантах «Холстомера» такого деления еще не было). В этой повести можно отметить и влияние «Путешествия в страну Гуингнмов» Д. Свифта, писателя, чье творчество глубоко интересовало Толстого на всем протяжении его литературной деятельности. В литературоведении отмечалось, что Л. Н. Толстой использует в этой повести такой прием повествования, который часто использовали просветители, — изображение действительности с точки зрения простака [12]. Об интересе к просветительству свидетельствует и тот факт, что Л. Н. Толстой перевел произведение Сен-Пьера. В дневнике этого периода Толстой часто отмечал, что с увлечением перечитывал Вольтера, Дидро.

Тема безумия, занимающая центральное место в произведениях романтиков, пронизывает ряд повестей Л. Н. Толстого и роман «Воскресение». Синтез традиционной романтической темы безумия с использованием просветительского приема соответствует стремлению писателя «осветить все теперешним взглядом на вещи» (52, *6*).

Чтобы показать глубоко не удовлетворявшую его действительность со всей остротой обличительной силы, Толстому было важно показать ее глазами людей другого поколения — глазами декабристов, что он пытался осуществить в конце 70-х годов в романе «Декабристы», оставшемся незаконченным. Возможно, работа над этим произведением в какой-то мере также способствовала возникновению интереса к творчеству Одоевского, особенно к «Бригадиру».

Чрезвычайно близкие по содержанию, глубине трагизма истории развития самосознания, становления героев, людей подчеркнуто заурядных, итогом которых становится прозрение и осознание прожитой жизни как пустой и бессмысленной, раскрываются в произведениях Толстого и Одоевского разных жанров — в новелле и повести.

Новеллистическая природа «Бригадира» проявляется в особенностях сюжета, раскрывающих идею автора — мысль о контрасте высокого предназначения человека и тем жалким состоянием, которое он влачит. Этот контраст становится основой новеллистической организации повествования. Ничтожная, пустая жизнь бригадира, вызывающая лишь «презрительную усмешку» после введения элемента «сверхъестественного» приобретает в глазах поэта трагическое звучание. Такой поворот сюжета стал возможен вследствие смены точек зрения в процессе диалога. Если в экспозиции пустая жизнь умершего обличается поэтом-романтиком, то затем сам бригадир излагает и анализирует свою жизнь.

---

[11] Сахаров В. И. Лев Толстой и В. Ф. Одоевский.— В кн.: Толстой и литература народов Советского Союза, с. 101.

[12] См.: Аникин Г. В. Сатира в художественной прозе Л. Н. Толстого 80—90-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 1958, с. 4.

В «Бригадире» «нет» автора-повествователя. Повествование ведется от лица поэта. После pointe оно переходит в диалог. Действие произведения таким образом драматизируется, что характерно для новеллы.

Драматизация проявилась и в архитектонике «Смерти Ивана Ильича». С того момента, когда герой осознает неизбежность ужасного конца болезни, главки повести начинают строиться как маленькие сценки, представляющие беседы героя с докторами, женой, Герасимом, лакеем Петром. Каждая сценка переходит в изображение драматизированного внутреннего монолога, который завершается диалогом героя с «голосом души». Такая архитектоника повести, содержащая элементы драматического действия, была заложена в «Бригадире». Рассказывая поэту свою историю, бригадир стремится представить ее как театральное действие: «Посмотри на эти китайские тени, — сказал он»[13]. «Но вдруг сцена переменилась...» («Русские ночи», с. 43). Очевидно, можно сказать, что мотив исповеди входит в повесть Толстого в какой-то мере через возрождение традиций произведения Одоевского. В «исповедальных самовысказываниях»[14] героев прозрение изображается как результат сложной внутренней борьбы. Этот процесс составляет напряженное действие, которое определяет динамику сюжета в «Бригадире» и в повести Л. Н. Толстого, но в новелле этот процесс представлен лаконичнее: внутренняя борьба становится итогом, а не катализатором прозрения. Духовное становление человека, составляющее основу действия в рассматриваемых произведениях, придает им особый драматизм. Отмеченные элементы драматизации более характерны для новеллы или романа, чем для повести.

Новеллистическое начало проявилось в «Смерти Ивана Ильича» и с введением темы случайного. Писатель подчеркивает роль случая для прозрения героя: случайное падение послужило причиной болезни и смерти. Однако автору было важно, чтобы трагическая случайность была осознана как проявление закономерного, что подчеркнуто композицией повести Л. Н. Толстого и «Бригадира», так как заключение в этих произведениях вынесено в начало и, таким образом, читателю становится заранее известно то, что герою предстоит постичь.

Использование этого приема в новелле, казалось бы, противоречит ее жанровой сущности, так как для новеллы типичен герой, с которым что-либо случается. Такой поворот сюжета новеллы является, как правило, неожиданным для читателя и не способствует пробуждению самосознания героя. Тема нравственного воскресения, прозрения более специфична для жития, но отнюдь не для новеллы.

Вероятно, возможность введения в сюжет новеллы темы нравственного воскресения и сохранение целостности жанровой структуры «Бригадира» объясняется тем, что в этом произведении романтическое двоемирие представлено в двух традиционных вариантах: как антитеза «поэта и толпы» и как противопоставление мира реального миру фантастическому, т. е. за счет того, что прозрение бригадира переносится в область фантастического, сверхъестественного. Особенностью повестей Л. Н. Толстого конца XIX века является то, что тема прозрения вошла в художественную ткань этих произведений через житийное начало, так как момент прозрения в этих повестях связан с темой смерти, итогом прозрения становится осознание евангельских заповедей, воплощение которых сочетается с темой ухода. Сам писатель, как было отмечено выше, сознательно ориентировался на жанр жития. Но осознание возможности прозрения как духовной драмы человека заурядного, орди-

---

[13] Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975, с. 40. Далее ссылки на роман «Русские ночи» даны в тексте в скобках с указанием страниц.

[14] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 94.

нарного способствовало восприятию неожиданного для героя поворота сюжета, сопровождающего, как правило, ситуацию прозрения, как новеллистического. Эти черты, заложенные в повестях Толстого, повлияли на формирование новеллистики нового типа, новеллистики конца XIX века, что нашло наиболее полное отражение в творчестве А. П. Чехова.

В. Ф. Одоевский и Л. Н. Толстой стремятся придать эпические масштабы единичному факту прозрения. Поэтому тема влияния прозрения одного человека на окружающих важна для обоих писателей, что подчеркнуто назидательностью «Бригадира» и «Смерти Ивана Ильича». Но назидательность этих произведений носит различный характер в соответствии с особенностью трансформации новеллистического сюжета в жанре повести.

В «Бригадире» влияние прозрения умершего на юношу-поэта очень важно. Сначала поэт противопоставлен бригадиру. В образах художника, поэта воплощалось представление романтиков о гармонической личности. Для поэта диалог с умершим, с человеком из «толпы», в существование которых, как кажется, не вмешивается ни одно созвездие, которые умирают, не оставив по себе ни одной мысли, ни одного чувства» («Русские ночи», с. 39), открывает возможность контакта с миром, перспективу выхода из опоэтизированного романтиками одиночества. В образе бригадира проявилось просветительское понимание личности, возможность ее нравственного возрождения, что было особенно близко Л. Н. Толстому. Рукопожатие поэта и мертвеца, в момент которого, казалось бы, исчезает противопоставление поэта и человека из толпы, показывает, как просветительское понимание личности корректирует традиционную романтическую антитезу «поэт и толпа». Бригадир, открывший для себя «бездну любви и человеческого самосведения» («Русские ночи», с. 43), так и не находит опоры, понимания у окружающих его самых близких людей, как и в повести Л. Н. Толстого. С момента приближения к открытию истины для героев «Бригадира» и «Смерти Ивана Ильича» становится возможным контакт с близкими людьми, с миром. Но в повести Л. Н. Толстого герой не смог избавиться от «страшного одиночества, полнее которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в земле...» (26, *99*). Возможность взаимопонимания переносится в другой план — установление контакта с читателем через назидательность.

В новелле Одоевского жизнь бригадира получает смысл и нравственное оправдание в его диалоге с поэтом. Диалог придает завершение пути героя, но он стал возможен только потому, что бригадир умер; он не живет, а рассказывает, анализирует свою жизнь, тогда как в «Смерти Ивана Ильича» изображается именно жизнь героя. В этой повести Л. Н. Толстой не развивает тему влияния прозрения одного на нравственное возрождение другого человека, оставляя лишь намек на нее, изображая реакцию Петра Ивановича на смерть товарища. В первых черновых вариантах повести Михаил Петрович Творогов, прочитав дневник своего умершего товарища, встает на путь самосовершенствования под влиянием прочитанного. Однако развитие этой темы привело бы к нарушению принципа центростремительности жанра. В дальнейшем мотив влияния прозрения одного на духовное возрождение другого человека станет центральной темой романа «Воскресение».

Изображение в повестях Л. Н. Толстого 80—90-х годов процесса поиска и обретения гармонии в настоящем в сочетании с учительным стремлением к ее скорейшему воплощению способствовали введению притчевого начала в ткань этих повестей. Притчевый характер повествования близок Толстому, потому что в повести для него важное значение имеет и назидательный элемент. «Повестью же я не мог назвать моего сочинения,— писал он о «Войне и мире»,— потому, что я не умею

и не могу заставлять действовать мои лица только с целью доказательства одной мысли или ряда мыслей» (13, *53*). Обращение В. Ф. Одоевского к теме прозрения в «Бригадире» обусловливает применение нехарактерного для новеллы приема — вынесения заключения в начало произведения. Использование этого художественного приема в сочетании с вечной темой, введенной в новеллу, является условием сращения новеллистического с притчевым. Одоевский придавал большое значение роли притчи. Вторым эпиграфом к «Русским ночам» является цитата из Гете: «Позвольте же мне сперва говорить притчей. При трудно понимаемых вещах, пожалуй, только таким образом и можно помочь делу» («Русские ночи», с. 7). Во введении к «Русским ночам» Одоевский писал: «... автор почитал возможным существование такой драмы... где бы не речь, подчиненная минутным впечатлениям, но целая жизнь одного лица служила бы вопросом или ответом на жизнь другого» («Русские ночи», с. 8). То есть включенные в контекст обрамляющего диалога «Русских ночей» произведения приобретают притчевое звучание.

Интересной особенностью повествования в «Бригадире» является своеобразное распределение романтических черт, с которыми наиболее тесно связана новеллистическая природа этого произведения, и традиций просветительства, определивших его назидательность. Эффект новеллистической новизны определен идеей двоемирия, ставшей основой для противопоставления жалкого, неодухотворенного существования бригадира и высокого предназначения жизни, которое умерший осознал слишком поздно. Отразившаяся в новелле просветительская концепция единения обусловила дидактизм этого произведения. Заключение в бридире носит типично притчевый характер: «Я возвратился на его могилу и долго плакал, не знаю, поняли ли проходящие о чем я плакал» («Русские ночи», с. 44). Возможность слияния новеллистического и притчевого начала в «Бригадире» обусловлена особым характером романтического мироощущения, способствовавшего сочетанию разных жанровых традиций в едином художественном целом. Сочетание новеллистического и притчевого начал было особенно интересно для Л. Н. Толстого и потому, что для его переводов новелл Мопассана также характерно слияние новеллистического и притчевого. Итак, дидактизм придает эпические черты новеллистике Одоевского. Философский роман «Русские ночи» состоит из циклов повестей, новелл, рассказов, представляющих концепции различных судеб, объединенных эпическим стремлением к созданию новой веры на пути ко всеобщему единению. Так в творчестве Одоевского наметился путь в рамках романтизма к эпосу. Эпиграф к «Русским ночам» свидетельствует о том, что это произведение стало одним из завершающих определенный этап развития литературного процесса: «Земную жизнь пройдя до половины, Я очутился в сумрачном лесу, Утратив правый путь во тьме долины» (Данте «Ад»). В. Ф. Одоевский видел свою задачу не только в констатации застоя в философии, но и стремился к созданию своей концепции. В примечании к «Русским ночам» он писал: «Юношеской самонадеянности представлялось доступным исследовать каждую философскую систему порознь (в виде философского словаря), выразить ее строгими, однажды навсегда принятыми формулами — и потом все эти системы свести в огромную драму, где бы ... предметом ... была ни более ни менее как задача человеческой жизни» («Русские ночи». с. 191). Тяготение к созданию общего принципа соответствует дидактической установке писателя, но решения проблемы определения пути человечества к счастью, ко всеобщей гармонии в той мере, в какой это было присуще учительной позиции Л. Н. Толстого, в романе нет. Можно сказать, что в реализации такого принципа организации художественного целого, когда «...жизнь одного лица слу-

жила бы вопросом или ответом на жизнь другого» («Русские ночи», с. 8), Одоевский ближе Достоевскому. Не случайно Достоевский в конце 70-х годов вновь обращается к идее, выраженной в эпиграфе к рассказу «Живой мертвец» Одоевского, который ранее он использовал также в качестве эпиграфа к «Бедным людям»: «Скажите, сделайте милость, как перевести по-русски слово солидарность (solidaritas)?— Очень легко — круговая порука,— отвечал ходячий словарь.— Близко, а не то! Мне бы хотелось выразить буквами тот психологический закон, по которому ни одно слово, произнесенное человеком, ни один поступок не забываются, не пропадают в мире, но производят непременно какое-либо действие; так что ответственность, соединенная с каждым словом, с каждым, по-видимому, незначащим поступком, с каждым движением души человека.

«Об этом надо написать целую книгу».

Из романа, утонувшего в лете»[15].

В «Сне смешного человека» эта идея художественно раскрывается: «... мне вдруг представилось одно странное соображение, что, если бы я жил прежде на Луне или на Марсе, и сделал бы там какой-нибудь срамной и бесчестный поступок <...> и если б, очутившись потом на Земле, я продолжал бы сохранять сознание о том, что сделал на другой планете, и, кроме того, знал бы, что уже туда ни за что не возвращусь, то, смотря с Земли на Луну, — было бы мне все равно или нет?» [16].

Творческие искания Одоевского оказались близки великим русским писателям Достоевскому и Толстому в период кризиса, в конце XIX века, что, очевидно, в некоторой степени связано со спецификой того периода, когда были созданы «Русские ночи». Сам Одоевский видел особенность развития русского общества в том, что философские учения «перестали удовлетворять искателей истины и они разбрелись в разные стороны» («Русские ночи», с. 15). Одоевский в это время был близок к созданию своей теософии.

Художественное возрождение «одной забытой глубокой мысли чудно уцелевшей только в выражении наших предков: счастие всех и каждого» («Русские ночи», с. 21) является важнейшей задачей романа Одоевского и повестей Толстого 80—90-х годов. Именно к этой «забытой и глубокой мысли» приходят перед смертью Иван Ильич и Бригадир, постигая идею всеобщей любви. Однако итоги прозрения в «Бригадире» и «Смерти Ивана Ильича» глубоко различны.

«Тщетно искал я в своем существовании одной мысли, одного чувства, которыми б я мог прикрыться от гнева вседержителя! Пустыня отвечала мне, и в детях моих я видел продолжение моего ничтожества» («Русские ночи», с. 44).

«А смерть? Где она? Он искал своего прежнего страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страха никакого не было, потому что и смерти не было.

Вместо смерти был свет.— Так вот что! — вдруг вслух проговорил он.— какая радость!

(«Смерть Ивана Ильича» (26, *113*).

В «Бригадире» смерть не приносит разрешения душевным мукам героя. В «Смерти Ивана Ильича» автор стремится, несмотря на весь трагизм ситуации, придать характеру прозрения героя жизнеутверждающий пафос, так как в этой повести изображено разрешение проблемы поисков пути человека к идеалу. Такое различие финалов рас-

[15] Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. М., 1959, с. 306.
[16] Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958, т. 10, с. 426.

сматриваемых произведений соответствует особенностям соотношения позиций автора-повествователя и героя в новелле и в повести. В «Бригадире» повествование от лица автора не ведется, так как «новелле чужды медитативность, философичность, а также вмешательство индивидуальности автора, его оценок и высказываний и открытой претензии на проблемность и всякого рода описательность»[17]. В повести Толстого автор-повествователь открыт, так как ему «известна истина бытия» и он стремится донести ее до читателя. Для повести как жанра более эпичного, особенно для повести Толстого 80—90-х годов XIX века, характерно стремление к подведению завершающих итогов выраженных в ней идей. Условными итоговыми формулами его поисков стали заветы Евангелия и, прежде всего, заповедь «Возлюби ближнего своего...». Такая формулировка связана с основными поисками писателя — пути от прозрения одного человека ко всеобщему единению в любви, что отразилось и в жанровых исканиях Толстого в 80—90-е годы, а именно в неосуществленном намерении создания цикла из произведений, созданных в этот период.

25 января 1891 г. Л. Н. Толстой записал в дневнике: «... Как бы хорошо писать роман de longue haleine, освещая его теперешним взглядом на вещи. И подумал, что я бы мог соединить в нем мои замыслы, о неисполнении которых я жалею, все, за исключением Александра I, и солдата, и разбойника, и Коневскую и Отца Сергия, и даже переселенцев и Крейцерову сонату, воспитание и Миташу и записки сумасшедшего и нигилистов» (52, 6).

Роман «Русские ночи» возник из сочетания ряда циклов. И тем не менее итогом жанровых исканий у обоих писателей становится роман. Характерно, что Толстой стремился к объединению циклического типа, называя его романом, в то время, когда роман «Воскресение» еще был задуман как «Коневская повесть». То есть писатель стремился в конце XIX века к созданию большого эпического полотна, но это намерение он не смог осуществить, а формы малых жанров не удовлетворяли великого художника. Вероятно, не случайно В. Ф. Одоевский и Л. Н. Толстой в сложные периоды развития русского общества обратились именно к форме романа.

Для выражения романтического понимания идеала как абсолютной истины, немедленное осуществление которой должно привести ко всеобщей гармонии, непостижимый характер, утопичность самого идеала, перенос его осуществления в далекое будущее в сочетании с горячей верой и страстным желанием его скорейшего осуществления и утопичность представлений о пути к счастью всего человечества, жанр романа, где допустима «зона фамильярного контакта с настоящим»[18], оказался более актуальным.

Интересно, что в повестях Толстого 80—90-х годов момент воплощения осознанной истины в жизнь связан со смертью.

В заключение можно сказать, что на пути к синтезу единичного и всеобщего представлений о сложном характере идеала как объединения недостижимого и реального в жанре романа, Л. Н. Толстой создал ряд повестей, которые вбирали романное начало. В «Смерти Ивана Ильича» тенденция к романизации повести проявилась и в сочетании новеллистического и притчевого начал. Метод позднего Толстого в соответствии со стремлением писателя к эпическому охвату действительности усложняется. Он вбирает в себя черты разных направлений и осуществляет синтез разных жанровых форм. Возрождение традиций В. Ф. Одоевского на фоне этого синтеза стало явлением закономерным. Вероятно, творчество этого писателя-романтика было близко Л. Н. Толстому в том, что в нем проявилась тяга к эпическому осмыслению жизни через поиск общего мировоззрения.

---

[17] Краткая литературная энциклопедия. М., 1968, т. 5, с. 307.

[18] Бахтин М. М. Эпос и роман.— В кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 457.

СОДЕРЖАНИЕ

Ф. З. Канунова. Развитие научных исследований в период 1956—1979 годов на кафедре русской и зарубежной литературы ТГУ 3
Н. Е. Разумова. «Дон Кихот» в переводе В. А. Жуковского . . . 14
О. Б. Лебедева. Проблема драмы в эстетике В. А. Жуковского . . 29
Н. Б. Реморова. Басни немецких авторов в переводах В. А. Жуковского (Вновь открытые автографы в библиотеке и архиве поэта) 42
Н. Ж. Ветшева. Проблема поэмы в теории и практике арзамасцев . . 60
С. Д. Титаренко. Сонет в русской поэзии первой трети XIX века . . 71
А. Э Еремеев. К вопросу о философской прозе в русской литературе 1820—1830-х годов 84
В. М. Костин. А. С. Пушкин и «Поэмы Оссиана» Д. Макферсона . . 99
М. В. Яковлева. Эпическое сознание А. С. Пушкина в «Повестях Белкина» (Статья вторая) 112
Е. Г. Новикова. О некоторых особенностях дифференциации и взаимодействия малых и средних прозаических жанров (К постановке вопроса) . . 123
Р. Д. Пономарева. К проблеме жанрово-композиционной характеристики «Очерков бурсы» Н. Г. Помяловского 135
А. А. Фирсова. О пространственно-временной организации романа И. С. Тургенева «Новь» 145
С. К. Гураль. Творчество Н. В. Гоголя в современной американской критике (По материалам книг Т. Линдстром «A concise History of Russin Literatury» и «Nikolay Gogol») 154
Н А. Юртаева. Л. Н. Толстой и В. Ф. Одоевский (К вопросу о жанровом своеобразии повести Л. Н. Толстого 80—90-х годов) 164

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

ИБ 1183

Редактор **Т. В. Зелёва**
Технический редактор **Г. Н. Гридина**
Корректоры **И. И. Глазкова, Г. П. Орлова**

Сдано в набор 1/IX-82 г. Подписано к печати 28/I-83 г. К306033
Формат 70×108¹/₁₆. Бумага типографская № 3. Литературная гарнитура
Высокая печать. П. л. 10,75; уч.-изд. л. 14,5; усл. п. л. 15,05.
Тираж 500 экз. Заказ 4976. Цена 2 р. 20 к.

Издательство ТГУ, 634010, г. Томск, пр. Ленина, 36.
Типография издательства «Красное знамя», 634029, г. Томск, ул. Советская, 47.

Цена 2 р. 20 к.