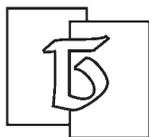


Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)
Российской академии наук



Серия
Библиотека Пушкинского Дома



Ю. М. Прозоров

К л а с с и к а

Исследования и очерки по истории
русской литературы и филологической науки



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПУШКИНСКИЙ ДОМ»

Санкт-Петербург
2013

УДК 821.161.1.09
ББК Ш5(2=Р)5-3я44 + Ш4г(2)7я44
П79

Исследования проведены и издание осуществлено
при поддержке Российского гуманитарного научного фонда
(проекты № 12-04-00012а и № 13-04-16002д)



Рецензенты:
доктор филологических наук главный научный сотрудник
Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН
В. Е. Ветловская;
доктор филологических наук профессор Российского
государственного педагогического университета им. А. И. Герцена
Е. И. Анненкова

Прозоров Ю. М.

П79 Классика. Исследования и очерки по истории русской литературы и филологической науки. — СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2013. — 376 с. (Серия: «Библиотека Пушкинского Дома»).

ISBN 978-5-91476-057-8

В книге петербургского филолога Ю. М. Прозорова представлены его работы, посвященные по преимуществу русской литературе XIX столетия. Автор сосредотачивает исследовательское внимание на творчестве писателей романтической в широком смысле культурной эпохи (В. А. Жуковский, А. С. Пушкин), а с другой стороны, на литературных явлениях и процессах более позднего периода, для которого особое значение приобретают задачи «преодоления» романтизма (Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, Н. Г. Чернышевский). Одна из вошедших в книгу статей посвящена проблемам наследования классических традиций в русской литературе XX века (Б. К. Зайцев). Завершается книга циклом очерков, в которых автор размышляет об истории и видных ученых научной школы Пушкинского Дома.

УДК 821.161.1.09
ББК Ш5(2=Р)5-3я44 + Ш4г(2)7я44

ISBN 978-5-91476-057-8

© Ю. М. Прозоров, 2013
© Издательство «Пушкинский Дом», 2013

*Памяти моих родителей —
Михаила Николаевича и Марии Михайловны
Прозоровых*

От автора

В книге, предлагаемой вниманию заинтересованного читателя, представлены филологические работы автора, посвященные по преимуществу истории русской литературы XIX века. Жанровые формы этих работ достаточно разнообразны, но преобладают здесь историко-литературные статьи и очерки, в отдельных случаях претерпевающие своего рода академизацию и перерастающие в научный комментарий, порой же берущие на себя просветительские задачи и преобразующиеся в главы учебников для высшей школы и в печатные версии университетских лекций. В завершающем разделе книги собраны опыты автора в том жанре, который получил название филологической публицистики.

Тематический диапазон вошедших в книгу научных сочинений также не лишен известной широты, поучительный пример которой мы находим в трудах ряда выдающихся филологов прошлого и настоящего. В. А. Жуковский и А. С. Пушкин, Н. А. Некрасов и И. С. Тургенев, роман «Отцы и дети» и роман «Что делать?», психологизм русской классической литературы и лирическая проза Б. К. Зайцева — между этими историко-литературными явлениями столько же очевидны тесные связи, сколько и глубокие несходства и разрывы. Затусшевывать эти последние мы не склонны. Вместе с тем едва ли следует замалчивать и тот исполненный многозначительности факт, в соответствии с которым освещаемый нами разнородный, подчас несовместный материал обладает как минимум одним бесспорным признаком исторической и творческой общности. Этот факт — заметная под определенным углом зрения расположенность предметов изучения вокруг центральной оси, именуемой романтизмом. Если первые из изучаемых нами писателей-классиков являют собой вершины романтической в широком смысле культурной эпохи, ставшие в исторической перспективе и вершинами русской национальной культуры в целом, то последующие, писатели постромантического времени, оказываются тем не менее включены в контекст романтизма уже на том основании, что десятилетиями не были свободны от необходимости его «преодоления». Борьба с романтическим наследием, противостояние романтизму накладывают неизгладимый отпечаток на развитие искусства, и в особенности искусства слова, в середине и второй половине XIX века. С другой стороны, жизнь ряда рожденных романтизмом философских и художественных идей, категорий, тем, образов длится на протяжении двух столетий. История романтической меланхолии, поэтической категории, много определившей в элегической лирике Жуковского, унаследованной в качестве содержательного психологического состояния Тургеневым, а затем

превращенной в особую эстетическую атмосферу Зайцевым, вполне подтверждает это усмотрение.

Из сказанного непосредственным образом следует, что историко-литературные представления автора, а равно и его теоретические предпочтения неотделимы от понятия контекста и исходят из предпосылки, согласно которой всякое явление словесности становится доступным пониманию только при рассмотрении всей сложности и многообразия его связей и взаимодействий с окружающей культурной средой.

Мы уже отметили, что в книге особняком стоит заключительный раздел. Дело не только в том, что в нем меняются, сравнительно с ее основной частью, жанровые формы. Статьи этого раздела посвящены не собственно историко-литературным проблемам, а литературоведению, появившейся в XX столетии «второй литературе», как мы пытаемся охарактеризовать этот феномен в одном из относящихся к разделу очерков. Предмет этих работ, если быть более точным, — особенности истории и творческое своеобразие уникального филологического учреждения нашей страны — Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук. Мы предпринимаем попытку определить некоторые из общих принципов научной школы Пушкинского Дома, а также предложить эскизы к портретам трех выдающихся ученых, из тех, что создавали ее неповторимый облик. Трудно вообразить себе более различные человеческие характеры и творческие индивидуальности. Однако и тут есть своя общность. Три этих больших филолога положили в основу своих научных биографий твердое убеждение, предполагающее, что здание русской культуры стоит на фундаменте классического наследия, что классика образует такой компонент русской культуры, который не подлежит колебаниям оценочного плюрализма, что условием развития и поступательного движения отечественной культуры является сбережение, изучение, культивирование классики. Эта традиция Пушкинского Дома диктует нам заглавие нашей книги.

Библиографическая традиция требует указать даты написания и первые публикации вошедших в книгу работ. С этим мы испытываем немалые затруднения. Помимо того, что некоторые исследования складывались и прирастали годами и в этом смысле не могут быть датированы простой календарной пометой, иные статьи и очерки для настоящего издания были существенно переработаны, дополнены, отредактированы, получили новые или уточненные заглавия. Поэтому библиографическая справка может содержать в себе только сведения о публикациях первых вариантов, отдельных частей, ранних редакций тех работ, которые составили книгу.

Литературно-критическое творчество В. А. Жуковского // В. А. Жуковский-критик. М.: Советская Россия, 1985. С. 3—22.

От Просвещения — к романтизму. Творческий опыт В. А. Жуковского-критика // Очерки истории русской литературной критики. СПб.: Наука, 1999. Т. 1. С. 194—220.

О меланхолии. К историческим истокам понятия // «Слово — чистое веселье...». Сборник статей в честь А. Б. Пеньковского. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 231—238.

«И меланхолии печать была на нем...». (К характеристике художественного мышления В. А. Жуковского) // Русская литература. 2009. № 1. С. 3—48.

Из рукописного наследия В. А. Жуковского. Переводы фрагментов Священного Писания. [Предисловие] // Христианство и русская литература. СПб.: Наука, 1994. С. 128—133.

Поэма А. С. Пушкина «Граф Нулин». Художественная природа и философская проблематика // Русская литература. 1994. № 3. С. 44—63.

«Граф Нулин» // Пушкинская энциклопедия. Произведения. СПб.: Нестор-История, 2009. Вып. 1: А—Д. С. 381—388.

Из комментария к поэме А. С. Пушкина «Граф Нулин»: реалии бытовой культуры // От Кибирова до Пушкина. Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 456—465.

Стихотворение «Тройка» в творческой эволюции Н. А. Некрасова // Анализ художественного произведения. М.: Просвещение, 1987. С. 74—88.

Из комментария к книге «Мечты и звуки» // Некрасовский сборник. Л.: Наука, 1988. Вып. IX. С. 93.

К литературной истории стихотворения Н. А. Некрасова «Родина» // А. М. Панченко и русская культура. Исследования и материалы. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 150—170.

«Венец страдания на челе...» Из литературной истории образа Музы в поэзии Н. А. Некрасова // Русская литература. 2011. № 2. С. 46—62.

Дворянская и разночинская культура в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. XIX век. От Крылова до Чехова. Учебное пособие. СПб.: Паритет, 2001. С. 286—305.

Н. Г. Чернышевский // История русской литературы XIX в. (Вторая половина). М.: Просвещение, 1991. С. 92—147; также (новая редакция): История русской литературы XIX в.: В 3 т. М.: Изд. центр «Академия», 2012. Т. 2. С. 261—321.

Творческая родословная *sub specie* истории литературы. Биографические повествования о русских писателях в творчестве Б. К. Зайцева // Русская литература. 2013. № 1. С. 33—52.

Пушкинский Дом как научная школа // Российская Академия наук. Труды Отделения историко-филологических наук. 2006 год. М.: Наука, 2007. С. 563—570.

Д. С. Лихачев — исследователь русской литературы Нового времени // Российская Академия наук. Труды Отделения историко-филологических наук. 2007. М.: Наука, 2009. С. 339—349; также: Труды Отдела древнерусской литературы [РАН ИРЛИ (Пушкинского Дома)]. СПб.: Наука, 2010. Т. 61. С. 142—150.

Слово об А. М. Панченко // Труды Отдела древнерусской литературы [ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН]. СПб.: Наука, 2008. Т. 59. С. 479—484.

О научном творчестве Н. Н. Скатова // Скатов Н. Сочинения: В 4 т. СПб.: Наука, 2001. Т. 4. С. 4. С. 639—654; также: Скатов Н. Литература великого синтеза. Научные статьи. Очерки. Эссе. М.: Ред.-изд. центр «Классика», 2011. С. 7—21.

Автор чувствует приятную обязанность в том, чтобы принести искреннюю благодарность специалистам, оказавшим ему неоценимую помощь в подготовке рукописи к печати, — Наталии Ивановне Коваленко и Ирине Дмитриевне Опариной.

1 июня 2013 г.

К л а с с и к а

От Просвещения — к романтизму Критико-эстетические опыты В. А. Жуковского

Главную заслугу В. А. Жуковского перед русской литературой и русским самосознанием уже современники его видели в том, что он сыграл историческую роль «Колумба романтизма». При всей давности и обоснованности полемик о творческом методе поэта, представление о нем как провозвестнике и персональном олицетворении русского романтизма едва ли в целом может быть подвергнуто сомнению и пересмотру. Несмотря на то, что эволюционные пути, по которым проходил в своем творчестве Жуковский, зачастую более намечали романтическое направление в литературе, чем осуществляли его, или же лишь заканчивались в границах этого направления, беря начало в иных, и порой весьма отдаленных от романтизма, культурных пределах, слишком многое в его наследии становится доступным пониманию и анализу только в соизмерениях и сближениях с философией и поэтикой романтического искусства.

Историко-культурное явление с безграничным содержательным потенциалом, романтизм имел, однако, достаточно определенное и проникнутое органическим единством философско-эстетическое основание. Идея становящейся личности прежде всего дала романтизму жизнь и образовала его творческий облик. Каким бы необъятным ни был спектр романтических интересов и устремлений, какие бы разные сферы жизни и культурного творчества ни определял романтический принцип, существо этого принципа состояло в признании личности и ее духовного достоинства высшей ценностью мировой иерархии. Романтизм утверждал, что абсолютным значением обладает лишь человеческая душа, запечатленная божественным происхождением и несущая на себе его знаки, в своей потенциальности свободная от любых материальных условий земной жизни, условий времени и пространства, социально-исторических обстоятельств, самодостаточная, неповторимая и бессмертная. В стихотворении, вписанном в 1818 г. в альбом дочери Н. М. Карамзина Е. Н. Карамзиной, Жуковский опоэтизировал эту первооснову романтического мирозерцания и творчества:

*Все для души, сказал отец твой несравненный;
В сих двух словах открыл нам ясно он
И тайну бытия и наших дел закон...
Они тебе — на жизнь завет священный.¹*

¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999—2012. Т. II. С. 105. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

Как носитель такой идеи романтизм приобрел в истории искусства значение наиболее полного и универсального художественного претворения идеалов христианства и в главном завершил строительство того здания христианской культуры, которое воздвигалось веками и фундамент которого закладывался еще в античности. «Истоки и характер всей новой поэзии так легко выводятся из христианства, что романтическую поэзию с тем же правом можно было бы назвать христианской»,² — писал в самом начале XIX столетия один из создателей немецкой романтической эстетики Жан-Поль.

Романтики отвергли классическую традицию, в соответствии с которой художественное творчество как деятельность сознательно-разумная регламентировалось рационально установленными законами. Творцы нового искусства предполагали зависимость иную: только от идеально-духовных источников бытия, наиболее непосредственно обнаруживающих свое действие во внутренней жизни личности, в свободном проявлении ее духовных сил. «Внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»³ — так, может быть не без германских подсказок, формулировал определение романтизма В. Г. Белинский. Эту формулу, при всей ее простоте и при всей сложности поясняемого ею предмета, едва ли возможно оспорить. Романтизм действительно был не столько искусством познания мира в его целостности, сколько искусством познания человека в его обособленности, «внутреннего человека», как любили повторять русские романтики, хотя в постижении внутренних таинств личности виделся романтическому художнику ключ к таинствам всего мироздания.

Избрав своим содержанием, если следовать Гегелю, «абсолютную внутреннюю жизнь» и соответствующей формой — «духовную субъективность»,⁴ романтизм перенес свои представления о самоценности индивидуального и на человеческие общности, воспринятые как единства, каждое из которых проникнуто свойственным лишь ему внутренним характером. Стихии национальной жизни, фольклора, народной старины, специфичность которых рассматривалась эстетикой XVII—XVIII столетий, прежде всего классицистской, как более или менее грубое отклонение от классических, «всеобщих» критериев прекрасного, стали для романтиков источниками высокой поэзии, и прежде всего потому, что в нации, как и в человеке, они увидели одухотворенную и целостную индивидуальность. Мир раскрылся перед ними как стройная, внутренне согласованная гармония всех этих индивидуальных духовных существований, как целое, в котором совершается синтез наделенных самостоятельным предназначением отдельных частей.

² Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 1981. С. 119—120. (История эстетики в памятниках и документах).

³ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 145.

⁴ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 233.

Романтические веяния проникали в Россию с конца XVIII столетия, но центральным явлением русского художественного развития романтизму суждено было сделаться к 1810-м годам, и произошло это во многом через поэзию Жуковского, «поэзию идеальной действительности»,⁵ как характеризовал ее позднее А. В. Никитенко. Это была поэзия, сочетавшая в себе как два воплощения одной идеи образы идеальной душевной жизни и образы идеальных национальных миров. Поэтические воссоздания национальных голосов сливались у Жуковского в своеобразное звучание всемирного хора. В этом смысле творчество Жуковского осуществляло ту идею мировой культуры, которую обдумывали вместе с Гёте немецкие романтики.

«Из его поэзии, — писал П. А. Плетнев, — мы приняли в душу и как что-то собственное, как что-то родное усвоили умственной жизни нашей все, все, чем так идеально-прекрасна поэзия Германии и Англии, что спасено лучшего от старых времен Испании, что так свято хранит с незапамятных времен отдаленный Восток и чем навек оставили нас, европейцев новых, в своей власти Рим и Греция...».⁶

«Всемирная отзывчивость» русского гения, проявившаяся, согласно Ф. М. Достоевскому,⁷ в Пушкине, пушкинская способность быть «резонатором всемирных звуков», уже по иносказаниям В. В. Розанова,⁸ ближайшим образом были предсказаны в поэзии Жуковского, как предсказаны были в ней и гармоническая созвучность этих всесторонних откликов, возможность сохранения творческой цельности в неисчислимости перевоплощений.

Дар восприимчивости не достигал у Жуковского пушкинской универсальности, пушкинской непосредственности и свободы и почти всегда искал внешней поддержки в иноязычном оригинале для перевода, порой и цельность поэта оборачивалась известной монотонностью. Но русское историческое развитие должно было пережить эту стадию относительной буквальности в усвоении и отражении мирового опыта, и для вступления в мировую культурную общность отечественной литературе в первые десятилетия XIX века оказывался более необходим такой творец-переводчик, чем создатель оригинальных произведений. Лишь однажды возможен был в русской литературе исторический момент, когда перевод значил больше, чем оригинальное творчество, когда в переводе могло выразиться все своеобразие творческих путей поэта и его национальной культуры, когда с деятельностью переводчика едва ли не отождествилась всякая художественная деятельность,

⁵ Никитенко А. В. Василий Андреевич Жуковский со стороны его поэтического характера и деятельности. СПб., 1853. С. 12.

⁶ Плетнев А. В. Василий Андреевич Жуковский // Соч. и переписка П. А. Плетнева. СПб., 1885. Т. III. С. 21—22.

⁷ Достоевский Ф. М. Пушкин. (Очерк) // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 145.

⁸ Розанов В. В. Заметка о Пушкине // Розанов В. В. Собр. соч.: [В 30 т.]. М., 1996. [Т. 7]: Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. С. 424.

представившаяся романтикам пересозданием на языке искусства оригинала самой жизни. Но в этот момент и произошло соединение русской литературы с мировым художественным движением. Задачи романтизма, с его пафосом проникновения в единую внутреннюю сущность мира при одновременном осознании бесконечности индивидуального и национального многообразия, решались Жуковским и как задачи становления новой русской литературы и образованности.

Выпавшая поэту миссия национального проводника мировой культуры требовала неограниченного творческого диапазона, и Жуковский смог быть олицетворенной энциклопедией словесного искусства. Широта его жанрового репертуара, и в поэзии и в прозе, предметно-тематический кругозор кажутся не вполне обычными даже для писателя-романтика, хотя романтизм и претендовал на синтезирование всего предшествующего культурного опыта, на роль своего рода итога культурной истории, как, например, хотел о нем думать Фридрих Шлегель. Особенности русского культурного самоопределения в начале XIX столетия, были, однако, таковы, что писатель, творчество которого и хронологически, и в сущностных основах метода соответствовало зрелой, сложной, действительно многое подытоживавшей стадии в развитии европейского искусства, одновременно ощущал себя и зачинателем, пролагателем первых путей культуры национальной, зарождавшейся, ранней. Сознание невосделанности отечественной культурной почвы и предчувствие ее огромных ресурсов порождали в таком писателе творческое состояние, близкое к синкретической целостности. В сложившемся в эту эпоху энциклопедизме Жуковского проступали черты, родственные и такому явлению.

Именно поэтому Жуковский, один из основоположников русской поэзии и прозы, мог занять столь значимое место и в истории создания русской литературной критики, теории литературы, философской эстетики. До Надеждина и Белинского критика не только не была в России самостоятельной формой литературной жизни, но и не выделялась в самостоятельную литературную специальность, и литературно-критические произведения создавались практиками литературы, прежде всего в целях теоретического обоснования их собственной художественной деятельности. Правда, уже Карамзин, учитель Жуковского, стремился сделать критику стимулятором литературного развития и даже организатором общественного мнения, но и у Карамзина, узаконившего критическую рубрику в русском литературном журнале, занятия критикой лишь дополняли писательскую практику, прекратившись вместе с обращением писателя в историка.

Критико-эстетическое творчество Жуковского также сопутствовало его поэзии и подчинялось в известной мере ее приоритету, и вместе с тем Жуковский впервые дал понять русскому читателю, что занятия критикой требуют особого призвания, что «Лонгины, Джонсоны, Аддисоны, Лагарпы, Лессинги так же редки, как и великие художники, которых творениям они научили нас удивляться» («О критике»; XII, 250), что литературно-художественное и

литературно-критическое дарование — это не одно и то же. Оспаривая достаточно распространенное в первые десятилетия прошлого века представление, согласно которому «артисту, более нежели другим, должны быть известны все тайны его искусства» (XII, 251), Жуковский умел найти аргументы в защиту неотъемлемых прав критики: «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 великий Корнель, сей превосходный трагик, написал на собственные свои трагедии?» (там же).

Современники оценили «критический ум» Жуковского (Плетнев⁹). Гоголь, записавший немало устных высказываний Пушкина, так передавал пушкинский отзыв о Жуковском-критике: «По его мнению, никто, кроме Жуковского, не мог так разьять и определить всякое художественное произведение».¹⁰ Когда в 1842 году вышли в свет «Мертвые души», Вяземский отправил в дюссельдорфское уединение Жуковского письмо, в котором были следующие строки: «Мне часто приходило в голову, что тебе следовало бы написать на эту книгу рецензию и дать окончательный суд этому творению. Во-первых, любопытно было бы знать твое мнение и какое впечатление произвело на тебя в чужбине чтение этой книги, а во-вторых, иные так бранят ее, другие так превозносят, что нужен в этой разногласии приговор великого и полномочного судии».¹¹ Вяземский апеллировал здесь, конечно, к положению литературного патриарха, приобретенному Жуковским на склоне лет, к его «апостольству», как сказано в конце письма, но имел в виду и давний авторитет его критической пронизательности.

Дарование критика не просто совмещалось у Жуковского с дарованием поэта-переводчика. Оба этих таланта проявлялись в нем как свойства одной психологической и творческой природы. Известно эпистолярное признание Жуковского Гоголю, в котором он охарактеризовал особенности своего творческого процесса: «Я часто замечал, что у меня наиболее светлых мыслей тогда, как их надобно импровизировать в выражение или в дополнение чужих мыслей. Мой ум, как огниво, которым надобно ударить об камень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер моего авторского творчества; у меня почти все или чужое, или по поводу чужого — и все, однако, мое».¹² Обыкновенно эти слова Жуковского рассматривались историками

⁹ Плетнев П. А. Василий Андреевич Жуковский // Соч. и переписка П. А. Плетнева. Т. III. С. 29.

¹⁰ Гоголь Н. В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1952. Т. VIII. С. 378.

¹¹ Переписка П. А. Вяземского и В. А. Жуковского (1842—1852) / Публ. М. И. Гиллельсона // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1979. Л., 1980. С. 38—39 (письмо П. А. Вяземского к В. А. Жуковскому от 21 ноября 1842 г.).

¹² Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 544 (письмо В. А. Жуковского к Н. В. Гоголю от 6 (18) февраля 1847 г.).

литературы как автокомментарий к психологическим мотивациям его деятельности в области поэтического перевода. Между тем их непосредственное, контекстуальное значение состояло в пояснении критического замысла: намерения, частично потом и осуществленного Жуковским, написать серию откликов на статьи из книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»: «Хочу только сказать, что твоя книга теперь в моих руках; что я ее всю уже прочитал (...) что я намерен ее перечитать медленно в другой раз и что по мере чтения буду писать к автору все, что придет в голову о его мыслях или по поводу его мыслей; что эта переписка может также составить книгу...».¹³

Наличие литературного источника как побудительного начала и отправного пункта творческого процесса действительно образует некоторое родство между работой переводчика и работой критика. У Жуковского же эта родственность двух призваний укреплялась еще и постоянством свободного и в определенном значении субъективного отношения к источнику — как в переводе-пересоздании этого источника (в том числе и в переводе критической статьи или эстетического фрагмента), так и в его критической интерпретации. Эта последняя, уподобляясь переводам Жуковского, тоже могла, под действием романтических тяготений автора, столько же отображать объект приложения творческих сил, сколько и служить исключительным выражением их субъекта.

* * *

Литературно-критическое попрание открылось перед Жуковским почти сразу после его первых поэтических выступлений. Дебюты Жуковского-критика и Жуковского-поэта носили, впрочем, разный характер, отличаясь друг от друга так же, как отличались в 1800-е годы исторические накопления критической и поэтической традиций. «Мысль была еще слишком слаба; наука на степени школьного знания, — говорил о начальной эпохе русской литературы Иван Аксаков, — но поэзия обогнала тугой рост русского просвещения, и в этом ее особенное историческое у нас значение».¹⁴

Эта закономерность русского развития проявилась и в раннем творчестве Жуковского. Его юношеской поэзии было на что опираться в опыте прошлого, становлению поэта, особенно в отношении словесной формы, помогали уроки Державина и Муравьева, Дмитриева и Карамзина. История русской критики начиналась и заканчивалась для молодого Жуковского на Карамзине и его текущей журнальной практике. Правда, формированию первоначальных критико-эстетических понятий Жуковского способствовало его участие в заседаниях Дружеского литературного общества, члены которого (Андрей и Александр Тургеневы, А. С. Кайсаров, А. Ф. Мерзляков и др.)

¹³ Там же.

¹⁴ Аксаков И. С. Речь о А. С. Пушкине // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 266.

проявляли особые наклонности к теоретическому изучению литературы.¹⁵ В третьем параграфе «Законов Дружеского общества», писанных в 1801 году Мерзляковым, значилось: «Особенно заняться теориею изящных искусств. Она покажет нам масштаб всего изящного и будет служить Ариадниною нитью в лабиринте юродствующего воображения».¹⁶ Этот «закон» не остался без внимания Жуковского и через восемь лет отозвался в его статье «О критике»: «...Благоразумная критика полезна бывает тем, что она может служить Ариадниною нитью их (читателей. — Ю. П.) рассудку и чувству, которые без того потерялись бы в лабиринте беспорядочных понятий и впечатлений...» (XII, 249).¹⁷

Среда Дружеского литературного общества оказала значительное воздействие на пробуждение литературно-критической мысли Жуковского; в атмосфере этого молодого кружка, ядро которого составляли товарищи Жуковского по Московскому университетскому благородному пансиону, формировались его первые понятия и о литературной позиции, и о критериях оценки литературного факта, и о принципах критического анализа. Дружеское литературное общество больше, правда, училось, чем учило, — жило «наслаждениями учения», как скажет позднее Мерзляков,¹⁸ — и потому приемы критики, ее жанровые формы, саму языковую материю возникающего теоретико-литературного сознания ревнителям русской критики приходилось в это время изобретать. Сравнительно недавний опыт филологической критики XVIII столетия оказывался для них во многом уже непригодным.

Одну из таких проб критического пера сделал в 1803 году двадцатилетний Жуковский, уже прославившийся переводом элегии Томаса Грея «Сельское кладбище» (1802). В карамзинском «Вестнике Европы» появилась его рецензия на книгу П. И. Шаликова «Путешествие в Малороссию». Публикация имела заглавие «О Путешествии в Малороссию», но могла бы называться и «О путешествии в Малороссию»: предмет критического разбора сливался здесь с предметом разбираемой книги. Рецензия стала «чем-то вроде лириче-

¹⁵ См.: *Истрин В. М.* Дружеское литературное общество 1801 г. // Журнал Министерства народного просвещения. 1910. № 8. Отд. 2. С. 273—307; *Сахаров В.* У истоков. (Дружеское литературное общество 1801 года) // Сахаров В. Страницы русского романтизма: Книга статей. М., 1988. С. 31—47; *Лотман Ю. М.* А. С. Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997. С. 648—701.

¹⁶ Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год. М., 1891. С. 1.

¹⁷ На текстуальные совпадения между «Законами Дружеского общества» и статьей Жуковского «О критике» указал Н. И. Мордовченко в своей книге «Русская критика первой четверти XIX века» (М.; Л., 1959. С. 65).

¹⁸ *Мерзляков А.* Воспоминание о Федоре Федоровиче Иванове // Труды Общества любителей российской словесности при имп. Московском университете. М., 1817. Ч. 7. С. 102.

ского соразмышления на тему рецензируемого произведения».¹⁹ В таких же приемах ее автора, как пейзажное описание, завершавшее рассуждения по поводу книги и в своих предметно-образных слагаемых совпадавшее с пейзажными клише «вечерней» раннеромантической элегии, нельзя не увидеть попытки распространить на критику то, что уже принесло ощутимые творческие результаты в поэзии.

Использование тематических элементов поэзии в критическом произведении не открывало перспектив для критики и скорее свидетельствовало о невыделенности критики из литературы, чем намечало возможную тенденцию ее развития. Жуковскому, как и всей русской критике 1800-х годов, нужна была европейская теоретическая школа, и требовалось освоить не столько даже ее новейшую ученость, сколько богатейшую критико-эстетическую традицию XVII—XVIII веков, известную в России гораздо менее, чем европейская художественная классика. Эту школу Жуковский проходил по преимуществу в 1800-е годы; его элегическая лирика признавалась уже «образцовой» в то время, когда основными его теоретическими трудами были комментированные переводы-конспекты французских, английских и немецких философов и теоретиков искусства. Публикация этих материалов эстетического самообразования поэта («Конспект по истории литературы и критики», 1805—1811; см.: XII, 25—175) обнаружила, что круг изученных Жуковским концепций, авторов, произведений по своей широте находит соответствие лишь в его же поэтическом энциклопедизме. Жуковский осваивает, — и осваивает в буквальном смысле этого слова (делает «своим»), поскольку многое для себя переводит, а значит, включает «в систему собственного стиля»,²⁰ — эстетическое наследие французского классицизма: стихотворный трактат Буало «Поэтическое искусство», «Принципы литературы» Батте, историко-теоретический «курс» Лагарпа «Лицей»; он вникает в идеологические системы французских просветителей, делая выписки из сочинений Вольтера, Мармонтеля, Руссо; предметом его изучений становится эстетика английского Просвещения: «Основания критики» Хоума, «Лекции по риторике и изящным искусствам» Блера, эстетические эссе Юма и Аддисона; особое внимание Жуковского привлекают критико-теоретические труды немецких просветителей, последователей эстетического учения Баумгартена: «Мимика» Энгеля, «Всеобщая теория изящных искусств» Зульгера, «Начертание теории и литературы изящных наук» Эшенбурга... В 1807 году Жуковский знакомится с идеями кантианской эстетики, источниками которых становятся для него эстетические сочинения Шиллера и Бутервека.

¹⁹ Попов И. В. Жуковский-критик об особенностях лиро-эпического жанра // Жанровое своеобразие русской поэзии и драматургии: Межвуз. сб. науч. трудов. Куйбышев, 1981. Т. 256. С. 42.

²⁰ Канунова Ф., Янушкевич А. Своеобразие романтической эстетики и критики В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 14. (История эстетики в памятниках и документах.)

Мы упомянули здесь лишь ту часть проработанной Жуковским теоретико-эстетической литературы, влияние которой наиболее непосредственно отразилось на его критическом творчестве. Что же касается общей читательской осведомленности поэта в области эстетической науки, литературной теории, истории литературы и критики, то ее масштабы, показанные исследователями библиотеки Жуковского,²¹ позволяют предполагать, что ни одно из сколько-нибудь значительных явлений, составлявших эту сферу знаний в эпоху европейского Просвещения, не прошло мимо его внимания и сознания. Образование, потребное теоретику искусства и критику, Жуковский продолжал пополнять и много позднее упомянутых эстетических штудий, о чем свидетельствует составленный им в 1818 году новый перевод-конспект эстетических фрагментов, на сей раз почерпнутых уже не только из сочинений просветителей (хотя имена Гердера и Шиллера здесь очень значимы), но и из анналов романтизма, из Августа Шлегеля, Жан-Поля, Клингера («Выписки из немецкой эстетики и критики»; см.: XII, 334—342).²² Лишь в самом конце жизни угасает в Жуковском этот образовательный пафос, подавленный, впрочем, не одной старостью, но и расцветом иного, в какой-то степени чуждого ему типа специализированной гуманитарной мысли. «Немецкая философия была мне доселе неизвестна и недоступна, — пишет Жуковский А. С. Стурдзе в марте 1850 года, — на старости лет нельзя пускаться в этот лабиринт: меня бы в нем целиком проглотил минотавр немецкой метафизики, сборное дитя Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля и пр. и пр.»²³

Первый (если не считать ученичества) и приобретший во многом базовое значение этап образовательной работы Жуковского, завершившийся в 1808—1811 годах, обнаружил свои практические результаты в том, среди прочего, что Жуковский начал регулярно и уже профессионально выступать в печати как критик. В январе 1808 года он берет на себя издание и редактирование журнала «Вестник Европы». В течение 1808 года, когда Жуковский был единственным издателем «Вестника Европы», 1809—1810 годов, когда он разделял издание журнала с М. Т. Каченовским, и 1811 года, когда он, оставив должность издателя, перешел на положение сотрудника «Вестника Европы», на страницах этого издания появилось не менее пятнадцати его произведений в жанрах критической прозы. За четыре года, во многом определивших и направление поэтического творчества Жуковского (как раз в это время писались его первые баллады), он создал обширный цикл литературно-критических статей, театральных рецензий, эстетических рассуждений и заметок.

Отмечая одновременность творческих подъемов в художественной и критико-теоретической деятельности Жуковского, нельзя не коснуться вопроса

²¹ См.: Библиотека В. А. Жуковского. (Описание) / Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981; Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978—1988. Ч. I—III.

²² См.: Янушкевич А. С. Немецкая эстетика в библиотеке В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. II. С. 203—225.

²³ Русская старина. 1902. Т. 110. № 6. С. 582.

о том, в какой мере соответствовали друг другу две эти важнейшие формы его творчества. Достаточно очевидно, что на рубеже 1800—1810-х годов многое в критических статьях Жуковского было лишь относительной теоретической проекцией его поэтической практики и не было похоже на ее теоретическую программу. Но мыслью об одном лишь отставании теоретического сознания Жуковского от того художественного прогресса, который олицетворяла его поэзия, едва ли уже можно объяснить всю сложность соотношений между произведениями Жуковского-поэта и Жуковского-критика. Впрочем, именно эту мысль предлагает в данном случае исследовательская традиция, берущая начало в позднеромантической критике 1830—1850-х годов: романтики «второго призыва» с повышенной чуткостью реагировали на все, что так или иначе отклонялось от их романтического догматизма. «...Касательно мнений Жуковского об ученых основаниях критики должно заметить, что они принадлежали к тогдашней французской школе Лагарпа и Батте»,²⁴ — писал Н. А. Полевой, несколько свысока и не без разочарования отзывавшийся о «временности» критических сочинений поэта. С. П. Шевырев прямо противопоставлял поэтическое творчество Жуковского его критике: «В те самые годы, как он открывал новую сферу для русской поэзии, — действуя как журналист, в критиках своих он обнаруживал основания теории французов и являлся учеником Лагарпа».²⁵

Журнальные оценки, вынесенные Жуковскому-критику его младшими современниками, перешли позднее в академическую науку и у Н. С. Тихонравова, например, получили, наряду с фактическими уточнениями, облик историко-литературной концепции: «...В течение почти всего первого десятилетия текущего века наш поэт обращен с своими симпатиями к писателям старой берлинской литературной школы, к лагерю, враждебному Гёте и особенно романтикам. На страницах „Вестника Европы“ читатель встречал перевод переустарелых произведений Энгеля, Гарве, Эбергардта, Меркеля, Кошебу. (...) Представители новой романтической школы, литературное движение в Германии девяностых годов и начала XIX века, кажется, совершенно неизвестны Жуковскому. (...) После „Лаокоона“ и „Гамбургской драматургии“ Жуковский все еще остается верен устарелым взглядам на трагедию Лагарпа, Сульцера, Гома; воззрения на изящное Шиллера и Гёте заслонены для него эстетикою „популярных философов“».²⁶

И отзывы ближайшего литературного «потомства» Жуковского, и выводы позднейшего историка звучат как упреки непоследовательности и эклектизму поэта-критика. В свете таких интерпретаций литературная позиция Жуков-

²⁴ Полевой Н. Баллады и повести В. А. Жуковского // Очерки русской литературы. Сочинение Н. Полевого. СПб., 1839. Ч. 1. С. 143.

²⁵ Шевырев С. П. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии // Москвитянин. 1853. Кн. 2. № 2, отд. 1. С. 111.

²⁶ Тихонраов Н. С. В. А. Жуковский. // Тихонраов Н. С. Сочинения. М., 1898. Т. III. Ч. 1. С. 462—463, 466.

ского получает не только противоречивый, но и необъяснимо парадоксальный характер: легенда о «первом русском романтике» не согласуется с его теоретической привязанностью к эстетическим программам мыслителей, для романтизма посторонних.

Противоречия между поэзией Жуковского и его критикой зачастую, однако, выглядят таковыми только лишь на фоне легенды о поэте, переставая быть противоречиями в реальном контексте его творческих замыслов и осуществлений. Классицистские отзвуки, слышимые в его критических опытах, никак не диссонируют с таким, например, эпизодом его поэтической биографии, каким была растянувшаяся на весь 1807 год публикация в «Вестнике Европы» переведенных Жуковским басен Лафонтена и Флориана. В 1808—1811 годах, когда и обозначились в статьях того же «Вестника Европы» теоретические воззрения Жуковского, его параллельные выступления в качестве поэта-переводчика представляют читателям журнала не только Гёте и Шиллера (хотя и от Гёте и Шиллера путь к романтизму не всегда был прямым), но и Томсона («Гимн»), и Мильвуа («Песнь араба над могилою коня»), и Маттисона («К Филону»), и других поэтов, творчество которых так или иначе отражало просветительские и даже классицистские эстетические традиции. Более того, ведь и романтизм позднейшей поэзии Жуковского, романтизм ранний, формирующийся, многими нитями связанный с доромантическими литературными явлениями, медлил развернуться в полноте метода и во всяком случае избегал крайностей эстетического бунтарства, свойственного кульминационным стадиям романтического искусства. В зрелые годы, совпавшие с периодом освоения байронизма русской литературой, Жуковский мог перевести поэму Байрона «Шильонский узник» (1821), смягчив резкие черты оригинала, но байронические экстремы романтизма всегда оставались далеки от собственных путей его эстетики и поэзии. «...В нем есть что-то ужасающее, стесняющее душу. Он не принадлежит к поэтам — утешителям жизни»²⁷, — таково мнение Жуковского о Байроне, высказанное в письме к И. И. Козлову (27 янв. (8 февр.) 1833), и это столько же тезис теоретика, сколько и принцип поэта.

Внимание Жуковского к литературным теориям XVII—XVIII столетий обуславливалось, с другой стороны, и тем, что в начале XIX века они воспринимались, и не без оснований, более как классика литературно-эстетической мысли, нежели как ее архаика. В качестве классики они оказывались и своеобразным хранилищем многовекового художественного и теоретического опыта, и универсальным источником дальнейшего литературно-эстетического развития, а этим невозможно было пренебречь писателю любой идейной и творческой ориентации. Для писателя же, вступающего на романтический путь, освоение идей Просвещения, и особенно позднего, и более всего немецкого, становилось и просто необходимостью, коль скоро можно

²⁷ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 600.

считать установленным, что романтизм столько же являл собою отрицательную реакцию на просветительское движение, сколько выступал и прямым наследником целого ряда рожденных Просвещением идей и творческих начинаний. «...Русские романтики не разорвали живых и плодотворных связей с эпохой Просвещения, — читаем мы в известной историко-литературной монографии о Жуковском, — восприняли тот великий духовный опыт, который она несла в себе. Сохраняя в большей степени, чем на Западе, связь с просветительством, русский романтизм во многом принимает на себя и его главные функции».²⁸

Нельзя выпустить из виду и того обстоятельства, что литературные и эстетические теории века Просвещения естественным образом соответствовали тематике и проблематике критических выступлений Жуковского. О жанровой природе басни, сатиры, стихотворной трагедии, — а это были репрезентативные интересы его теоретической мысли, — а равно и об отношениях искусства и морали, «о поэзии древних и новых» можно было писать единственно на основе источников просветительской традиции. Предмет тут был нерасторжимо связан со своей исторически сложившейся теоретической средой.

Это, впрочем, не мешало Жуковскому искать в эстетических учениях просветительства не только основу своих теоретико-литературных воззрений, но и предсказания будущего развития искусства, такие эстетические прогнозы, реализация которых происходила уже в художественной практике романтизма. Именно такую перспективность заключала в себе, например, созданная европейской эстетической мыслью XVIII века теория «смешанных ощущений». Она, наряду с прочим, образовала философскую подпочву одного из характернейших морально-психологических настроений сентиментализма и раннего романтизма, а именно того, которое Лоренс Стерн именовал «joy of grief», «наслаждение печали», и тематизация которого происходила во многом в образах переходного душевного состояния, пограничного между отрицательным и положительным мироощущением, — меланхолии. С некоторой долей непредвиденности Жуковский коснулся теории «смешанных ощущений» в упомянутом уже «Конспекте по истории литературы и критики», в тетради, озаглавленной им «Лирическая поэзия», и что особенно неожиданно, на тех ее страницах, где были записаны его собственные «Примечания» к такому памятнику классицистского литературного законодательства, каковым был шестнадцатитомный труд Ж.-Ф. Лагарпа «Лицей, или Курс литературы древней и новой» («Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne», 1799—1805).²⁹ В известной степени обобщая уже и свой поэтический опыт, Жуков-

²⁸ *Иезутова Р. В.* Жуковский и его время. Л., 1989. С. 39.

²⁹ О восприятии Лагарпа Жуковским в более широком значении см.: *Лебедева О. Б.* Место «Лицея» Лагарпа в эстетическом образовании В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. II. С. 75—96.

ский здесь приходил к выводу почти программному: «Поэт может описывать свою горесть тогда только, когда она обратится в меланхолию, то есть когда она делается смешанною с некоторой сладостию: он тогда выражает одно прошедшее, он воображает его».³⁰

По следам чтения классицистского теоретико-литературного «курса» Жуковский устанавливает один из принципов романтического психологизма — запечатление одновременного переживания противоположных страстей. Осуществлением этого принципа становятся уже поэтические произведения Жуковского: наполненные меланхолическим лиризмом элегические стихотворения, но и романтические поэмы, а среди них «байроническая» поэма «Шильонский узник» (выполненный в 1821 году перевод поэмы Дж.-Г. Байрона «The Prisoner of Chillon», 1816) с ее внелогическими психологическими парадоксами:

И...столь себе неверны мы!..
 Когда за дверь своей тюрьмы
 На волю я перешагнул —
 Я о тюрьме своей вздохнул.
 (IV, 48)

Просветительские импульсы вместе с тем оказывались настолько сильными в мировоззрении Жуковского, что вплоть до 1820-х годов он считал русскую образованность не настолько еще окрепшей в школе классического рационализма, чтобы ей можно было позволить ничем не ограниченное общение с иррациональным миром собственно романтического мышления. Но и в 1820-е годы Жуковский делился с А. П. Елагиной такими, в частности, соображениями: «Нам еще не по росту глубокомысленная философия немцев, нам нужна простая, мужественная, практическая нравственная философия, не сухая, материальная, но основанная на высоком, однако ясная и удобная для применения к деятельной жизни. Там философию можно применить наконец и к умозрительной: ясность, простота, практическое — вот что нам надобно».³¹ Предметом размышлений Жуковского была здесь философия моральная, но, судя по тому, что это письмо (и не одно оно) предостерегало А. П. Елагину от поощрения шеллингианских увлечений ее сына — Ивана Киреевского, Жуковский долго сохранял убеждение и в преждевременности романтической философии искусства в России. Тогда же, когда начиналась его критическая деятельность в «Вестнике Европы», перед русской критикой стояли вовсе первоначальные проблемы: под вопросом были ее права на существование.

³⁰ Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 46. Л. 29; цитируется по автографу в связи с наличием незначительных разночтений между текстом рукописи и текстом публикации (см.: XII, 83).

³¹ Татевский сборник С. А. Рачинского. СПб., 1899. С. 72.

* * *

Приступая в январе 1808 года к обязанностям журналиста и критика, Жуковский не мог не отдать дани еще не лишенным несколько наивного тона спорам журналистики начала XIX века о том, нужна ли русской литературе критика и если нужна, то зачем. На той ступени историко-литературного развития, на которой еще не было преодолено унаследованное от «браней» Третьяковского, Ломоносова и Сумарокова понимание критики как «оуждения» и еще читались екатерининских времен сатирические повести, «где ревнивый молодой человек „критиковал“ своего соперника по щекам»,³² утверждение истинных понятий о назначении критики оказывалась одной из ключевых задач теоретического осмысления литературы.

Вопрос о «пользе» критики для литературы и читателя Жуковский должен был поставить в самой первой из своих статей, опубликованных в «Вестнике Европы». В своеобразном редакционном «прологе» к преобразованному им журналу — «Письме из уезда к издателю» (1808, № 1) — Жуковский выразил достаточно характерное для карамзинизма мнение, согласно которому критика уже потому представляет литературную ценность, что является спутницей высокоразвитых литератур, литературного «богатства». Поскольку, однако, центральная проблема статьи помешалась здесь в сюжет ее диалогического обсуждения, даже в психологическую атмосферу диалога персонажей, хотя бы и условных, постольку эта мысль не формулировалась здесь прямо, а вытекала из рассуждений вроде бы противоположного свойства: условный персонаж, от лица которого велось повествование и которому автор передал ряд своих идейных полномочий, — Стародум, — высказывал сомнения относительно необходимости критического отдела в «Вестнике Европы»: «Критика — но, государи мои, какую пользу может приносить в России критика? Что прикажете критиковать? Посредственные переводы посредственных романов? Критика и роскошь — дочери богатства; а мы еще не Крёзы в литературе! Заметно ли у нас сие деятельное, повсеместное усилие умов, желающих производить или приобретать, которое требовало бы верного направления, которое надлежало бы подчинить законам разборчивой критики? Уроки морали ничто без опытов, и критика самая тонкая ничто без образцов! А много ли имеем образцов великих?» (XII, 178).

«Письмо из уезда к издателю» и в особенности это его положение давали историкам литературы повод предполагать, что в 1808 году отношение начинающего редактора «Вестника Европы» к критике было едва ли не отрицательным. Перемена во взглядах Жуковского на критику, означавшая их окончательное становление, связывалась с его статьей «О критике», появив-

³² Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры. Композиция. Стиль. Л., 1980. С. 42.

шейся в журнале спустя почти два года (1809, № 21).³³ Между тем в «Письме из уезда к издателю» Жуковский вовсе не отрицал значения критики, а только говорил об отсутствии ее предмета, о том, что критике должна предшествовать литература, которой, по общему голосу русских журналов первой трети XIX века, еще не было, которую надлежало создавать и, создавая, оберегать от ударов «бича Аристарха». Как в жанровой форме своего «Письма», так и в его основных мотивах Жуковский следовал критическому предисловию Карамзина к «Вестнику Европы» 1802 года — «Письму к издателю», где возникающей русской литературе впервые предписывалось «правило» первоочередности художественных приобретений сравнительно с критическими: «Не гораздо ли сильнее действуют образцы и примеры? И не везде ли таланты предшествовали ученому, строгому суду?»³⁴.

В статье «О критике», также написанной в форме полемиического диалога (невольно пробуждающего память о Платоне), Жуковский действительно отходит от карамзинской умеренности в представлениях о месте критики в литературной периодике, и появившийся здесь вновь, фонвизинский по своей родословной, образ Стародума, по-прежнему убежденного в том, что критик «останется у нас без дела» (XII, 252), перестает олицетворять авторскую точку зрения на проблему. Прежний взгляд Стародума на критику как на показатель литературного развития остается, впрочем, в силе и в этой статье, переходя в кругозор нового выразителя авторских мнений, выступающего под именем «общего нашего знакольца». Рассуждения этого «адвоката критики», как называет его автор, отправляются от аналогичной предпосылки («критика (...) существует только там, где литература есть один из любимых предметов всеобщего внимания»; 223), хотя и ведут дальше. Теория критики предстает в них обогащенной новыми тенденциями, главной из которых становится отказ от былого отождествления критики с «междоусобием в спокойной республике литературы», с «полем сражения» (XII, 247). Так по преимуществу трактовал дело вторивший Карамзину Стародум, и этим объяснялось, несмотря на отвлеченный пиетет перед критикой, его стремление оградить от нее неокрепшую литературу. Оспаривая позиции Стародума, мыслителя просвещенного, хотя стареющего, его оппонент, очевидно более молодой, обнаруживает и более глубокое понимание существа предмета, о чем свидетельствует найденное им в этом диспуте определение критики:

«Сора, сражение, междоусобия — все эти ужасные слова, которыми вы окружили миролюбивое слово *критика*, совсем не принадлежат к ее *свите*. Критика есть суждение, основанное на правилах образованного вкуса, бес-

³³ См.: Галахов А. В. А. Жуковский. (Материалы для определения его литературной деятельности). Статья третья // Отечественные записки. 1853. Т. XCI. № 12. Отд. II. С. 98.

³⁴ Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 77.

пристрастное и свободное. Вы читаете поэму, смотрите на картину, слушаете сонату — чувствуете удовольствие или неудовольствие — вот вкус; разбираете причину того или другого — вот критика» (XII, 248).

Статья «О критике» обновила не только содержание понятия критики, но и ее критерий. Вместо традиционной умозрительной абстракции классицизма — объективно-безличной нормы — Жуковский обсудил здесь гораздо более живое, непосредственное и индивидуализированное эстетическое мерило: вкус. Это не означало безусловного преодоления классицистской эстетики, ее наследие продолжало сказываться у Жуковского в определении искусства как подражания природе или, например, в отношении к эпической поэме как «самому высокому из всех родов поэзии» (XII, 250), и тем не менее подчинение критической оценки вкусовому, субъективному, эмоциональному критерию выводило теоретико-литературные воззрения Жуковского за пределы традиционного эстетического рационализма. Ведь вкус, по его словам, «всегда основывается на чувстве и только *управляем* бывает рассудком» (XII, 249).

Осознание и объяснение непосредственных реакций художественного вкуса, образуемого «чувством и знанием красоты в произведениях искусства» (там же), равно как и непосредственных проявлений творческого духа, того «пути, по которому творческий гений дошел до своей цели» (XII, 251), составляли для Жуковского генеральную задачу критики, и выполнение такой задачи приобретало в его глазах общественное значение: «...Главная и существенная польза критики состоит в распространении вкуса, и в этом отношении она есть одна из важнейших отраслей изящной словесности, прибавлю, и философии моральной» (XII, 249). Последнее замечание заслуживает особого внимания. Наряду с литературой критика представлялась Жуковскому проводником нравственности, средством этического воздействия на читателя.

Сближение конечных целей литературной критики с целями морального воспитания, казалось бы, вновь возвращало Жуковского на позиции классицистской эстетики, однако сходство его взглядов с концепциями XVIII столетия ограничивалось здесь только постановкой проблемы, не распространяясь на ее решение.

Эстетическая доктрина классицизма не отделяла моральной назидательности от обязанностей литературы, метод же классицистской критики прямо определялся характерным для нее нравоучительным пафосом. Теоретик-классицист нередко склонен был видеть в литературе лишь «украшенную» форму нравственной философии, и поэтому моральное целеполагание искусства сделалось излюбленным предметом его собственных поучений. «Пиима ироическая, — так излагал это общее место классицистской литературной теории В. К. Тредиаковский, — подает и твердое наставление человеческому роду, научая сей любить добродетель и быть, с удивлением ей, добродетельну (...) Она вещает то самое, что сущее нравоучительное любомудрие и есть нравственная истиною философия; однако не суровым рубищем и тем-

ным одоянная, но светло, богато и стройно наряженная к учительствуемым предъисходит». ³⁵

Жуковский не возлагал ни на литературу, ни на критику дидактических функций и не мыслил литературного творчества, в какой бы форме оно ни осуществлялось, вне сферы его самостоятельного предназначения. По его убеждению, нравственная миссия литературного произведения возможна ровно настолько, насколько оно это самостоятельное предназначение и выполняет. Подчеркивая этическое значение эстетики, Жуковский исходил из просветительской веры в тождественность красоты добру. Но у него это имело мало общего с подчинением эстетики этике. Поэт склонялся к мысли, что нравственное воздействие эстетического переживания будет тем ошутимее, чем более это переживание останется эстетическим, чем полнее сохранится верность эстетики самой себе. Этот смысл и вкладывал Жуковский в свои рассуждения о моральных уроках критики:

«Критика, распространяя истинные понятия вкуса, образует в то же время и самое моральное чувство; *добро*, красота моральная в самой натуре, обращает тому, что называется *изящным* в подражаниях искусства; следовательно, с усовершенствованием одного соединяется и усовершенствование другого» (XII, 249).

Положения о нравственном влиянии, которое оказывает на читателя эстетический вкус критика, были подготовлены у Жуковского его воззрением на возможность «усовершенствования добродетели» посредством искусства, поэзии. «О нравственной пользе поэзии» — так называлась статья, переведенная Жуковским из И.-Я. Энгеля («Von dem moralischen Nutzen der Dichtkunst»; в составе его философского сборника «Der Philosoph für die Welt», 1775—1803). Она была опубликована в «Вестнике Европы» несколько ранее статьи «О критике», в третьем номере за 1809 год. По степени, с которой эта переводная статья отражала особенности литературной позиции Жуковского, она может быть сопоставлена лишь с теми его поэтическими переводами, где над своеобразием переводимых авторов преобладала творческая личность переводчика. Не случайно Жуковский дал статье собственный подзаголовок — «Письмо к Филалету», соединявший ее с рефлексивными мотивами его поэзии: в следующем, четвертом номере «Вестника Европы» за 1809 год появилось философское стихотворение издателя «К Филалету». Статья «О нравственной пользе поэзии» специально посвящалась Жуковским опровержению старого «заблуждения» — «правила, что стихотворец должен иметь единственную целью своею усовершенствование или образование добродетелей моральных» (XII, 200). Соглашаясь с традиционным представлением, в соответствии с которым источником «стихотворно-прекрасного» не могло стать то, что противоречило «морально-изящному», Жуковский все-таки отказывался видеть в поэте исключительно моралиста: «существенною

³⁵ Тредиаковский В. К. Предъизяснение об иронической пииме // Тредиаковский В. К. Сочинения: В 3 т. СПб., 1849. Т. II. Отд. I. С. III — IV.

моральной красотой занимается он столь же мало, как и существенную логическую истину» (там же). Идеалом Жуковского-критика было такое искусство, которое в равной мере отвечало вкусу эстетической критики и запросам нравственного суда, причем последние в совершенном художественном произведении не могли, по его мнению, удовлетворяться иначе, чем через эстетически природу художественности.

Эстетическая теория, ограничивавшая искусство областью изящного и нравственного, с точки зрения стадияльного развития эстетики, безусловно, находилась еще на подступах к романтизму. Сама категория «пользы», которой оперировал Жуковский применительно к искусству и которая была выдвинута в заголовке статьи, ставила на эту его работу своеобразное клеймо просветительского утилитаризма. Однако уже то, что Жуковский оказался столь отзывчив к начавшемуся у немецких просветителей дифференцированию существа поэзии и морали и даже согласился с исключением нравственной философии из ведомства теоретической поэтики, оставив требование моральности, согласно толкованию А. Н. Веселовского, «касающимся лишь личности поэта»,³⁶ бесспорно, приближало его к романтическому пониманию искусства как проявления независимой, устанавливающей собственные законы и имеющей цель в самой себе творческой деятельности человека. Исследователь символистской эпохи С. Соловьев счел возможным заметить по поводу статьи «О нравственной пользе поэзии»: «...В этом „рассуждении“ Жуковский становится сторонником теории свободного поэтического творчества».³⁷ Это замечание, может быть, несколько преувеличивает романтические тенденции переводного этюда Жуковского, «торопит события», хотя весьма характерно, что Жуковский оказывается способен произвести впечатление романтика в переводе такого убежденного и «переустарелого», как сказал бы Н. С. Тихонов, просветителя, каким был Энгель. В старые идеи Жуковским вносилась новая смысловая энергия, изменявшая их содержание и заставлявшая их служить новому эстетическому сознанию. Недаром Г. Г. Шпет, неоспоримый знаток философских оттенков, едва ли помня о немецком источнике статьи Жуковского «О нравственной пользе поэзии» и воспринимая ее как законченное выражение его эстетической позиции, высказывал предположение, что здесь «Жуковский хотел найти какой-то мостик», по которому русская мысль могла бы перейти от бесплодных попыток подчинить искусство и — шире — духовную жизнь прагматике пользы и целесообразности к единственно плодотворному пониманию свободы и автономии культуры.³⁸

³⁶ *Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения».* Пг., 1918. С. 239.

³⁷ *Соловьев С.* Взгляды Жуковского на поэзию // Харьковский университетский сборник в память В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя. Харьков, 1903. С. 157—158.

³⁸ См.: *Шпет Г. Г.* Очерк развития русской философии. Первая часть // Шпет Г. Г. Сочинения. М., 1989. С. 318—319.

* * *

Теоретико-эстетические взгляды, выработке которых прежде всего посвящал себя Жуковский в период «Вестника Европы», стали у него основанием для интерпретации и оценки явлений русской литературной истории и современности. Приложение теории к литературному факту, в чем Белинский видел позднее сущность работы критика, было, в частности, сделано Жуковским в монографических статьях «О басне и баснях Крылова» и «О сатире и сатирах Кантемира». Они принадлежат к числу лучших критических работ автора. Это вполне оценила позднейшая литературная мысль. Жуковский, «сам поэт первоклассный, — заметил в 1846 году Валериан Майков, — не был и второклассным критиком: доказательством служат его разборы басен Крылова и сатир Кантемира».³⁹

Родственность этих работ теоретическим интересам автора обнаруживалась прежде всего в их дедуктивной композиции — анализу басен Крылова и сатир Кантемира предпосланы здесь вводные очерки соответствующих жанровых теорий, — и в особенности в том, что внимание Жуковского оказалось обращено на такие литературные жанры, материал которых давал ему наибольшие возможности для рассмотрения столь занимавшего его вопроса «о нравственной пользе поэзии». Теоретические искания Жуковского закономерно привели его к изучению басни и сатиры, поскольку возвышенные этих жанров в художественной культуре предшествующих эпох, главным образом в поэзии классицизма, во многом было определено их моралистической специализацией, заложенной в самой их функциональной природе нравоучительностью. Басня и квалифицировалась Жуковским как «мораль в действии» (XII, 202), а искусство сатирика рассматривалось им как редко встречающийся дар «представлять в смешном все то, что не согласно с правилами и понятиями чистой морали» (XII, 219), своеобразие же сатиры как отдельной жанровой разновидности в группе жанров сатирической литературы Жуковский относил к тому, что она «...отлична от всех других сатирических произведений и в прозе и в стихах своею дидактическою формою» (XII, 220).

Выбор нравоучительной поэзии предметом критических разборов не мог не напомнить читателю теоретических полемик об этом же предмете, которые велись как русскими, так и западноевропейскими писателями и эстетиками в XVIII веке. Жуковский, конечно, и выступал в данном случае наследником этих дискуссий, хотя наследовал не столько их проблематику, сколько тематические традиции. В статье «О басне и баснях Крылова» никак, например, не отозвались былые разногласия Сумарокова и Ломоносова по вопросу о том, будет ли основным законом басенного жанра «шутка», или же его идея — нравоучение. В глазах Жуковского выражение моральной истины

³⁹ *Майков В. Н.* Собрание сочинений известнейших русских писателей // Майков В. Н. Литературная критика. Статьи. Рецензии. Л., 1985. С. 288.

было аксиоматическим признаком басенной природы, и проблема его статьи не могла заключаться в доказательстве положения, принятого за аксиому. Она опять-таки сводилась к обоснованию неделимой цельности искусства, в котором истинное и благое не должны были, по убеждению поэта, искать другого воплощения, кроме как в прекрасном. Басня в этом смысле не составляла для него исключения, и традиционное преобладание в ней моралистической задачи над эстетической переосмыслилось Жуковским так, что переставало противоречить общим предпосылкам его эстетики, а точнее, переставало быть преобладанием.

Разделяя взгляды Г.-Э. Лессинга на историческую эволюцию басенного жанра, изложенные в его «Рассуждении о сущности басни» («Abhandlungen über die Fabel», 1759), Жуковский писал о последовательном превращении басни из «простого риторического способа» в прием ораторского красноречия и нравственной философии и затем — в разновидность поэтического искусства. В переходе басни в область поэзии виделось Жуковскому условие ее качественного перерождения: «...Сделавшись собственностью стихотворца, басня переменяла и форму: что прежде было простою принадлежностью, — я говорю о действии, — то сделалось главным и столь же важным для стихотворца, как и самая мораль» (XII, 204). Мерой достоинства баснописца и стала для Жуковского гармоническая уравновешенность моральной назидательности с его собственно поэтическими качествами: «...Главный предмет стихотворца: запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство» (XII, 205). На этом первостепенном положении басенной теории Жуковского строились и другие, более второстепенные: например, требования точного соответствия между природными свойствами воссоздаваемого в басне зоологического мира и смыслом его аллегорического, «относительного» образа, между содержанием «происшествия» и извлекаемой из сюжетных обстоятельств моралью.

В обращении Жуковского к критическому рассмотрению басни сказались не только его намерения приобщить свое творчество к традициям эстетических и литературных споров прошлого, не только побуждения внести в старые критические темы новые акценты, но и попытка подвести теоретические опоры под собственное басенное творчество. Оно, кстати, с большей рельефностью выявляло тенденции, намеченные в статье «О басне и баснях Крылова», и в известном смысле предугазывало, к чему ведут они поэзию наурачений.

Наиболее целенаправленно и плодотворно Жуковский работал в басенном жанре в 1806—1807 годах; позднее, сохраняя теоретический интерес к басне, он все более отодвигал ее на периферию своего поэтического творчества,⁴⁰ что едва ли было случайностью. Факты такого рода можно было бы объяснить характером его поэтического дарования, в главном чуждого, на-

⁴⁰ См.: Реморова Н. Б. Басня в творчестве Жуковского // Жуковский и русская культура: Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 95—112.

пример, комизму, — но басня, как показал и сам Жуковский в своей статье, и особенно сентиментальная басня Ж.-П. Флориана (которого он переведил) и И. И. Дмитриева (которого он очень ценил), вполне способна была обойтись и без комических элементов. Дело скорее в том, что примирение нравучительности и поэзии, которого добивался от басни Жуковский-критик, совершалось им не без подспудного умысла усилить ее поэтическое звучание за счет ослабления дидактизма. Что мысль статьи скрывала именно такое мышление автора, косвенно доказывается практикой Жуковского-баснописца, в которой лиризм элегического поэта совершенно подавлял назидательность моралиста. Мы можем наблюдать это на характерном примере: в переложении басни Ж. де Лафонтена «Сон могольца» («Le songe d'un habitant du Mogol», 1670-е гг.) Жуковский так интерпретировал развернутую концовочную «мораль» (в оригинале заимствованную из «Георгик» Вергилия), что она превратилась в элегию, мотивы и стилистика которой варьировали поэтический состав его элегии «Вечер», написанной в том же 1806 году.

Где ж счастье, как не здесь, на лоне тишины,
 С забвением сует, с беспечностью свободы?
 О блага чистые, о сладкий дар Природы!
 Где вы, мои поля? Где вы, любовь весны?
 Страна, где я расцвел в тени уединенья,
 Где сладость тайная во грудь мою лилась.
 О рощи, о друзья, когда увижу вас?..

(I, 97—98)

Подобного рода элегические включения в басню грозили басенному жанру разрушением, но тем более обнажали направление творческих поисков Жуковского, поэта, никогда не порывавшего с идеей моралистического искусства, но порвавшего с искусством дидактическим. Басне не было пути в поэзии Жуковского, сужался он, как мы видели, и в его теоретическом зрении.

Как ни подвержен был Жуковский влияниям рационалистической эстетики XVIII столетия, сквозь многие ее постулаты, сквозь ее тематику и терминологию все отчетливее проступали в его статьях черты романтической или во всяком случае предвосхищавшей романтизм теории искусства. Именно к ней вело стремление Жуковского уравновесить поэзию и нравучение в басне, поскольку объективным следствием такого требования оказывалось не что иное, как утрата нравучением прежнего господства. Стоит обратить внимание и на то, как трактовал Жуковский эстетические причины, обусловившие каноничность зоологических аллегорий в басне. Среди прочего, он относит к ним «прелесть чудесного»: «На ту сцену, на которой привыкли мы видеть действующим человека, выводите вы могуществом поэзии такие творения, которые в существенности удалены от нее природою, — чудесность, столь же для нас приятная, как и в эпической поэме действие сверхъестественных сил, духов, сильфов, гномов и им подобных» (XII, 202). Известно, что

внесение фантастики в басню пропагандировали еще в середине XVIII века швейцарские эстетики И.-Я. Бодмер и И.-Я. Брейтингер, одни из первых вестников надвигавшейся тогда романтической волны, теоретики чудесного в поэтическом искусстве. Жуковский знал их труды и упоминал их имена в своих критических статьях, мотивы их эстетики скорее всего и повлияли на суждения Жуковского о привлекательности чудесного в басне. Однако в отличие от этих предшественников романтических вкусов, Жуковский не противопоставлял фантастику басенной нравоучительности, а, напротив, смотрел на нее как на эстетическое средство этического воздействия басни. Фантастика представилась ему свойством, изначально присущим поэтике жанра, условность аллегоризма, столь рассудочная, слилась в его сознании с «волшебством поэзии». Басня в интерпретации Жуковского начинала граничить уже не только с элегией, но и с балладой, и это, возможно безотчетное, стремление найти в старом новое, в рациональном — иррациональное более, чем что-либо другое, характеризовало его как теоретика, покидающего школу классических традиций. В традиционных предметах эстетической мысли появлялись необычные ракурсы.

Что касается сатиры, то найти в ней новое было, разумеется, труднее, актуальность этого жанра, истоки которого Жуковский, по установившемуся издавна обычаю, возводил к Горацию и Ювеналу, в начале XIX века сравнительно с басней заметно понизилась. Но статья «О сатире и сатирах Кантемира», при всем ее внешнем сходстве со статьей «О басне и баснях Крылова», отличалась от этой последней, и отличалась главным образом тем, что не была эстетическим манифестом автора. «О сатире и сатирах Кантемира» — историко-литературная работа, тяготеющая к жанру портретной характеристики писателя и внушавшая читателю мысль, что в русской литературе, несмотря на ее молодость, есть свои классики. Вместе с тем и в этой статье Жуковский не преминул отметить возможность поэзии в самой дидактике. Кантемир у него психолог, стилист, художник, в сатирах Кантемира виден ему «не только остроумный философ, знающий человеческое сердце и свет, но вместе и стихотворец искусный, умеющий владеть языком своим (весьма приятным, хотя он и устарел), и живописец, верно изображающий для нашего воображения те предметы, которые самого его поражали» (XII, 223—224).

Говоря о статье Жуковского «О басне и баснях Крылова», мы намеренно обошли ее вторую часть, в которой изложение программных эстетических представлений и теории басни сменялось анализом крыловского басенного творчества в его соотношениях с баснями Лафонтена. С другим материалом выдвигалась в статье и другая проблема, но также сделавшаяся сквозной в размышлениях Жуковского-критика, захватившая несколько его статей, затронувшая и письма и, значит, в определенной степени личная. Проблема эта — поэтический перевод.

В 1809 году Жуковский не мог еще видеть в Крылове «поэта — представителя своего народа» (XII, 366), как будет сказано им в «Конспекте по

истории русской литературы» 1826—1827 годов, и народную славу, о чем говорит он в юбилейной «Речи И. А. Крылову» 1838 года. В 1809 году вышла только первая из девяти книг крыловских басен, и этот факт, побудивший Жуковского к написанию статьи, вызвал в нем и законное побуждение к соизмерению баснописца-дебютанта с классиками жанра. Сопоставления с Лафонтеном напрашивались в данном случае сами собой, поскольку сюжеты басен Крылова зачастую заимствовались именно из лафонтеновских «fables». «Рассказать старую басню на новый лад — вот к чему сводится роль баснописца»⁴¹ — так потом обобщит эту историко-литературную ситуацию «формальное» литературоведение 1920-х годов. Самое важное в сравнениях русского баснописца с французским состояло, однако, не в том, что Жуковским устанавливалась известная зависимость последователя от предшественника, а в убежденном признании первого оригинальным поэтом, как бы широко ни простирались его сюжетно-повествовательные заимствования. Эта оценка Крылова была обоснована афористическим тезисом, создавая который Жуковский, кажется, прямо рассчитывал на его будущую крылатость: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник» (XII, 208). Не копиистом и не имитатором предстал у Жуковского поэт-переводчик, а творцом самостоятельного художественного мира, равноценного тому, который был воплощен в исходном оригинале иноязычного поэта: «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 (...) Подражатель, не будучи изобретателем в целом, должен им быть непременно по частям; прекрасное редко переходит из одного языка в другой, не утратив несколько своего совершенства; что же обязан делать переводчик? Находить у себя в воображении такие красоты, которые бы могли служить заменой, следовательно, производить собственное, равно и превосходное: не значит ли это быть творцом?» (XII, 208—209).

У нас уже был повод сказать о близости творческих принципов Жуковского-критика и Жуковского-поэта, проявлявшейся в раскрытии «своего» посредством отражений «чужого». Обоснование оригинальности Крылова, предпринятое Жуковским, еще раз об этом напоминает. Подобно тому как некоторые из переводных стихотворений Жуковского могли воссоздавать психологический и стилистический образ переводимых поэтов и при этом ничего не нарушать в характерности и единстве его собственной поэтической системы, процитированный фрагмент, поясняя пути преобразования французской басни в русскую в творчестве Крылова, одновременно проливал свет и на те требования, которые предъявлял Жуковский к работе переводчика, в том числе и своей. В характеристике Крылова он описал и Крылова, и себя самого.

⁴¹ Виндт Л. Басня как литературный жанр // Поэтика: Сб. ст. Л., 1927. Вып. III. С. 93.

Тому, что Жуковский умел «давать в чужом не только свое, но и всего себя»,⁴² служит доказательством и статья «О переводах вообще и в особенности о переводах стихов» (1810), перевод фрагментов предисловия Ж. Делиля к французскому изданию «Георгик» Вергилия (1784).⁴³ Эта работа продолжала переводческую программу Жуковского, сформулированную в оригинальной статье о Крылове, и даже развивала ее, потому что знак равенства между переводной поэзией и поэзией оригинальной был поставлен здесь еще более решительно. Вдохновляющий источник творчества поэта-переводчика эта статья предлагала искать уже не в переводимом «образце», а в том же, в чем находил его и поэт-«творец»: в содержании личного опыта, в соответствии этого опыта внутреннему миру создателя оригинала. Об этом со всей определенностью свидетельствовало заключительное утверждение автора, оригинальная интерполяция (как не раз бывало и в поэзии Жуковского) в переводный текст: «Ты хочешь переводить Томсона — оставь город, переселись в деревню, пленяйся тою природою, которую хочешь изображать вместе с своим поэтом: она будет для тебя самым лучшим истолкователем его мыслей» (XII, 315).

В статье «О переводах вообще и в особенности о переводах стихов» выразились и стилистические позиции Жуковского. В наиболее существенном они, как известно, восходили к заветам Карамзина, к карамзинской школе стилистических гармоний, но подтверждения теории гармонического («приятного») стиля Жуковский искал не у одного своего учителя, а и в европейской эстетике, переводившейся им на язык карамзинизма. Статья, о которой идет речь, поддавалась такому переложению. Высказанное в ней предпочтение «гармонии» перевода другим его достоинствам — «точности и силе», в частности, — равным образом характеризовало и вкусы поэта позднего французского Просвещения, осторожного реформатора классицистских традиций, — а именно такая репутация складывалась у Ж. Делиля, — и вкусы Жуковского. «Поэзия — то же, что музыкальный инструмент, в котором верность звуков должна уступать их приятности» (XII, 314) — в этой метафоре произошла своеобразная кристаллизация стилистических представлений Жуковского, поэта «не с гремящею лирою, но с мелодическою арфою»,⁴⁴ каким его видели современники.

Заметим, что идеи, укреплявшие карамзинистскую концепцию литературного стиля, Жуковский нашел и у английского философа Давида Юма, из которого была переведена им статья «О слоге простом и слоге украшен-

⁴² *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 469.

⁴³ Источник перевода установлен в работе: *Лебедева О. Б., Янушкевич А. С.* Об источниках двух статей В. А. Жуковского в «Вестнике Европы» // Науч. доклады высшей школы. Филол. науки. 1986. № 1. С. 69—72.

⁴⁴ *Полевой Н. А.* Баллады и повести В. А. Жуковского // Очерки русской литературы. Сочинение Н. Полевого. Ч. 1. С. 137.

ном» («Of Simplicity and Refinement in Writing», 1742). Пафос этой работы — в установлении меры стилистической гармоничности, в отыскании золотой середины между двумя крайностями стиля — простотой, «только что натуральной» (XII, 308), и украшенностью, «блестящей, и только что блестящей» (XII, 309). Уравновешенность противоположных стилистических форм, отсутствие резких контрастов и диссонансов, естественность без снижения и красота без вычурности — вот основы стилистической культуры Жуковского, не у Юма взятой, но в Юме увидевшей свое отражение. Примечательно, что поэт надолго сохранил приверженность этим принципам эстетики литературного стиля. В 1830 году, оценивая в письме к М. Н. Загоскину его исторический роман «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), Жуковский счел нужным обратить внимание уже известного и даже популярного тогда писателя на необходимость соблюдения стилистической меры в диалогах персонажей повествования: «Главное замечание: желая сохранить *истину* в разговоре (который NB у вас всегда жив, без излишностей, и прекрасно заменяет простое описание), вы иногда увлекаетесь и несколько *пестрите* язык свой теми *ошибками* простонародного языка, которые принадлежат, так сказать, к костюму говорящих лиц, но которые в языке, как орудии писателя, составляют нечистоту и небрежность. Надобно непременно согласить истину костюма с требованиями языка, который во всяком случае должен быть классическим». ⁴⁵ Относя язык действующих лиц романа к области языковой ответственности автора, Жуковский и тут требовал *согласия* между различными языковыми стихиями, примирения просторечия и этнографизмов с классической стилистической нормой.

И теория перевода, разработанная в нескольких статьях Жуковского 1809—1810 годов, и стилистические взгляды, сопровождавшие эту теорию, еще не означали, что эстетика Жуковского делалась в этот период всецело романтической. В уверенности, что переводчик должен следовать идеалу подлинника, а не его тексту, сказывалось классицистское воспитание Жуковского, в требованиях гармонизации литературного стиля содержалась известная нормативность. Вместе с тем развитие эстетических воззрений Жуковского уже и в это время не могло иметь последствием ничего другого, кроме как позиций романтического теоретика. Такое предположение подтверждается прежде всего статьями конца 1810—1811 годов. В некоторых из них Жуковский возвращался к проблематике, которая рассматривалась им раньше, и каждое такое возвращение было не простой вариацией старого, а его уточнением, усовершенствованием, углублением, и в главном с позиций крепнувших романтических пристрастий. Так, в статье «Радамист и Зенобия», посвященной переводу одноименной трагедии Крепильона С. И. Висковатовым и опубликованной в одном из ноябрьских номеров «Вестника Европы» за 1810 год, Жуковский вернулся к проблеме перевода и повторил свое коренное убеждение, согласно которому творчество переводчика принципиально

⁴⁵ Раут: Ист. и лит. сб. Книга третья. М., 1854. С. 304 (письмо от 12 января 1830 г.).

не отличалось от творчества автора оригинального. Однако прежние понятия Жуковского обогатились здесь и новыми, о чем свидетельствует концентрация особой лексики в изменившемся критическом стиле. «Наполнившись идеалом», «воображение», «творческий гений» — весь этот словарь начал менять и облик переводческой теории Жуковского, в ней все явственней обозначались контуры романтизма. Именно данными тенденциями теоретического мышления Жуковского объясняется возникновение литературоведческих гипотез, указывающих на близость его эстетических построений к теории перевода, выдвинутой немецким романтиком Новалисом. Вопрос этот сохраняет все признаки дискуссионности — известно, что с эстетикой немецкого романтизма Жуковский знакомился позднее, — и тем не менее основания для параллелей здесь имеются. «Подобно классикам, — писал исследователь русского перевода Ю. Д. Левин, — Новалис видел достоинство поэтического перевода не в верности оригиналу, а в приближении к идеалу. Однако самый идеал понимался по-новому: он признавался не объективно существующим, доступным рациональному мышлению, но как некое иррациональное духовное совершенство, постигаемое интуитивно в субъективном прозрении гения».⁴⁶

В 1810 году Жуковский мог не знать сочинений Новалиса, но эволюция его эстетики постепенно принимала то направление, которое действительно заставляет вспомнить о центральных явлениях европейского романтизма.

Названная нами статья о трагедии «Радамист и Зенобия», помимо романтических дополнений к теории перевода, включала в себя и размышления Жуковского на темы драматического искусства. Из тетрадей его самообразования, из статьи «О критике» известно, что высоким авторитетом в области теории драмы был для молодого Жуковского французский классицист Ж.-Ф. Лагарп. И тем не менее уже в 1810 году он размышляет не о том, что составляло основные предметы классицистской теории драмы. В его кругозор попадают не три единства классического театра и не соответствие драматического действия критериям разума, но проблемы, волновавшие в первую очередь создателей романтической драмы. Важнейшее место среди них принадлежало проблемам драматического характера и эмоционально-психологического воздействия театра.⁴⁷ Неспособность постичь характер, «законы страстей», этих «необычайных метеоров нравственного мира» (XII, 288), проникнуть в психологию ситуации, сложившейся в результате проявления сложных противоречий, — это главные упреки автора статьи переводчику Кребильона Висковатову, и они обнаруживают, от противного, в чем видел Жуковский достоинства драматурга. Его вкладом в становление русского романтизма было и критическое предвосхищение психологического театра.

⁴⁶ Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л., 1985. С. 13.

⁴⁷ См.: Лебедева О. Б. Драматургические опыты В. А. Жуковского. Томск, 1992. С. 12—53.

* * *

1810-е годы и в особенности их вторая половина, начало 1820-х годов (до выхода в свет трехтомного издания «Стихотворений» в 1824 году) по справедливости признаются историками литературы периодом творческих кульминаций Жуковского как романтического писателя. Именно в это время создаются такие его поэтические произведения, элегии и баллады прежде всего, которые, с одной стороны, сохраняют родство с жанровыми прообразами XVIII века, но с другой — уже далеко от них отстоят, осуществляя собой новую культуру романтического идеализма. Так, элегия «Славянка» (1815), подобно элегии «Сельское кладбище» (1802) пейзажно-медитативная, очевидным образом наследует традиции этого перевода из сентименталиста Томаса Грея — жанровые, композиционные, стиховые и даже тематические, — но вместе с тем принадлежит и другому творческому миру своей, говоря языком Б. К. Зайцева, «спиритуальностью».⁴⁸

Эти переходы — от сентиментальной рассудочности к романтическому мистицизму в поэзии, от просветительского рационализма к идеалистической метафизике в эстетических опытах — совершались у Жуковского не только без внутренних противоречий, но порой и незаметно, рассеиваясь в потоке естественной эволюции.

Завершая в 1811 году поприще журнального критика в «Вестнике Европы», Жуковский поместил в № 3 переводную статью «О поэзии древних и новых». Поскольку в этой работе содержалась ссылка на знаменитый трактат Фридриха Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» («Über naive und sentimentalische Dichtung», 1794—1796), постольку в научной литературе она не раз связывалась с влияниями шиллеризма.⁴⁹ Между тем у этой статьи существовал достаточно далекий от шиллеровской эстетики просветительский источник. Как показали исследователи библиотеки поэта, таким источником стало одно из «Прибавлений» к восьмитомному труду немецкого эстетика И.-Г. Зильцера «Всеобщая теория изящных искусств» («Allgemeine Theorie der schönen Künste», 1792—1806), принадлежащее, впрочем, перу неизвестного автора.⁵⁰ Этот немецкий текст, бесспорно, составлял прибавление не только к Зильцеру, но и к тому многозначительному «спору о древних и новых», начало которому еще в 1687 году положили французские классики Шарль Перро, Бернар Фонтенель и Никола Буало⁵¹ и который продолжался

⁴⁸ Зайцев Б. К. Жуковский // Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 5 т. М., 1999. Т. 5. С. 251.

⁴⁹ См., напр.: *Иезуитова Р. В.* В. А. Жуковский // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1969. Т. IV, полумом 1. С. 62.

⁵⁰ См.: *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. С. 403—404 (комм. А. С. Янушкевича); *Лебедева О. Б., Янушкевич А. С.* Об источниках двух статей В. А. Жуковского в «Вестнике Европы». С. 67—69.

⁵¹ См.: Спор о древних и новых. М., 1985. (История эстетики в памятниках и документах).

в европейских литературах более столетия. Жуковский тоже становился одним из участников этого спора.

«Рассматривание внешней природы, живое изображение чувственно-го, всегдашнее устремление внимания на предмет изображаемый — таковы главные черты, составляющие характер древних; глубокое проникание во внутреннего человека, изображение мысленного; соединение обстоятельств посторонних с предметом изображаемым — таков отличительный характер поэтов новых» (XII, 320) — так определялись отличительные особенности «древних и новых» на языке Жуковского. Если прибавить к этому, что русский поэт акцентировал в поэзии «новых» еще и «возвышение существенного к идеальному или простое изображение идеального» (XII, 319), а также останавливал внимание на том, что «стихотворец новейший всегда изображает предмет в отношении к самому себе» (там же), то становится достаточно несомненным происходящее в его статье содержательное преобразование давнего эстетического диспута. То, что называлось «спором о древних и новых», постепенно превращалось в полемику о поэзии классической и романтической, и статья Жуковского являла собой факт этого превращения. Не случайно ее мотивы оказывались вполне симметричны программным положениям виднейших теоретиков романтического искусства. «Древнейшая поэзия, — писал в 1795 году молодой Фридрих Шлегель, — это просто воспроизведение воспринятого, зеркало природы». ⁵² Что касается поэзии «современной», романтической, то ее отличительный характер, согласно другой, но относящейся к этому же времени работе мыслителя — *«преобладание индивидуального, характерного и философского»*. ⁵³ Эти противопоставления — романтический контекст эстетической мысли Жуковского.

В насыщенном романтическом контексте родился в 1821 году и еще один критический этюд Жуковского, читавшийся современниками как эстетическая декларация, — «Рафаэлева Мадонна». Поначалу это было эпистолярное рассуждение, адресованное 29 июня (10 июля) 1821 года великой княгине Александре Федоровне, потом фрагмент дневника путешествия 1821 года по Германии и Швейцарии, наконец, литературное произведение, увидевшее свет в альманахе «Полярная звезда на 1824 год» (с подзаголовком «Из письма о Дрезденской галерее»).

Жуковский не случайно выбрал предметом эстетической рефлексии картину Рафаэля «Сикстинская мадонна» (1515—1519). Дневниковая версия этого этюда включала в себя упоминание о посещении Жан-Поля, писателя, которого Жуковский неизменно почитал и выписки из сочинений которого он делал в конспектах 1818 года: «... Поехал я в Барейт, где пробыл день, чтобы познакомиться с J. Paul; я провел с ним несколько приятных минут: забав-

⁵² Шлегель Фр. О происхождении греческого поэтического искусства // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. М., 1983. Т. 1. С. 89. (История эстетики в памятниках и документах).

⁵³ Шлегель Фр. Об изучении греческой поэзии // Там же. С. 108.

ный оригинал, который понравился мне своим простодушием» (XIII, 191). В «Приготовительной школе эстетики» («Vorschule der Ästhetik», 1804), главном эстетическом труде Жан-Поля, Жуковский мог прочесть знаменательные строки: «Мария придает романтическое благородство всем женщинам; Венера — только прекрасна, а Мадонна — образ романтический».⁵⁴

Возможность романтического истолкования ренессансного образа, распознавание романтических значений в религиозном искусстве минувших эпох придавали и собственно романтическому искусству, а равно и сопутствующей ему эстетической мысли качества всеобщности, вневременности. Романтическая художественная культура как будто бы вбирала в себя художественное наследие прошлого, во всяком случае ту часть этого наследия, которая была устремлена к сверхчувственному и трансцендентному. В этом породнении художественных традиций состояло существо определений Жан-Поля, с этим была связана и та романтическая легенда о Рафаэле, которая восходила к В.-Г. Вакенродеру и послужила важным источником статьи Жуковского о «Сикстинской мадонне».

В очерке «Видение Рафаэля» («Raffaels Erscheinung»), вошедшем в книгу Вакенродера «Сердечные излияния отшельника — любителя искусств» («Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders», 1796), одну из ранних манифестаций романтических воззрений на искусство, автор, ссылаясь на источники воображаемые и даже сочиненные, трактовал «Сикстинскую мадонну» как осуществившееся «чудо», представшее художнику в сомнамбулическом видении. «Однажды ночью, когда он, как бывало уже не раз, во сне молился пресвятой деве, — гласили мнимые документы Вакенродера, — он вдруг пробудился со стесненным сердцем. В ночной тьме его взгляд был привлечен сиянием на стене, как раз насупротив его ложа, и когда он вгляделся, то увидел, что это светится нежнейшим светом его незавершенное изображение мадонны, висящее на стене, и что оно стало совершенно законченной и исполненной жизни картиной».⁵⁵

Жуковский воспроизвел этот рассказ с поэтическим доверием: «Сказывают, что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и верно, какой-нибудь ангел разбудил его — он вскочил! она здесь, закричав, он указал на полотно и начертил первый рисунок. И в самом деле, это не картина, а видение...» (XII, 342—343).

Романтический рафаэлевский миф не был опять-таки собственно романтическим и наследовал достаточно многочисленным богородичные предания эпохи раннего христианства и средних веков. К числу наиболее архаических преданий, связанных с явленными образами Богоматери, необходимо отнести еще апостольских времен легенду об ее Лидском нерукотворном образе

⁵⁴ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 118.

⁵⁵ Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве / Пер. с нем. С. С. Белокриницкой. М., 1977. С. 31. (История эстетики в памятниках и документах).

(бытовавшую позднее в немецкой — «баварской» — литературной традиции⁵⁶). «Прибывши в Лидду и вошедши в созданный ими храм, — сообщалось в одном из старых описаний богородичных икон, — св. апостолы увидели на одном столпе образ Богоматери, видимо начертанный не человеческой рукою, но силою Божию, и представлявший истинное подобие святого лика и честных одежд Владычицы. Святые апостолы с благоговением поклонились нерукотворенному образу и возблагодарили Господа».⁵⁷ Видения, или явления чудотворных образов, у христианских народов были характерны в первую очередь для культа Богоматери.

В эпоху романтизма религиозное значение подобного рода материализаций духовно-сакрального с очевидностью убывало, черты архаического сознания, отложившиеся в них, представляли чертами наивности. Однако то простодушие, которое отличало и мифотворчество Вакенродера, искупалось эстетической содержательностью созданной им «фантазии».⁵⁸ Жуковский воспринял в очерке немецкого мыслителя именно эту эстетическую составляющую: понимание творческого акта как откровения, как выходящего из круга естественных закономерностей чуда, созерцания тайн мироздания внутренним взором души. Исследователями романтической легенды о визионерстве Рафаэля отмечалось, что в ее философском своеобразии «главным, *романтическим*, был принцип непосредственного контакта художника с платоновским миром идей, понимаемый как наитие, внезапное озарение...».⁵⁹ Жуковский в полной мере разделял этот принцип, обогащая его мыслью о бесконечном, «необъятном» как подлинном предмете художественного творчества. Романтизм Жуковского, в том виде, как он определился и выразился в его статье «Рафаэлева Мадонна», — это искусство облекать во внешние, материальные образы рационально непостижимые идеальные сущности человеческого бытия: «Рафаэль как будто хотел изобразить для глаз верховное назначение души человеческой» (ХП, 345).

Ни одна из критико-эстетических статей Жуковского не была так тесно связана с его поэзией, как «Рафаэлева Мадонна». В ее текст включены три четверостишия из поэтической декларации «Лалла Рук» (1821), а среди них и то, в котором поэт дает место одному из излюбленных образов своей поэтической метафизики — образу покрывала, отделяющего небесные сферы, мир вечных сущностей, от земной жизни. Это покры-

⁵⁶ См.: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: В 2 т. СПб., 1915. Т. II. С. 24.

⁵⁷ Снегирева С. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных Ея икон, чтимых православною церковью на основании Священного Писания и церковных преданий. СПб., 1909. С. 203.

⁵⁸ См.: Михайлов А. В. Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 655—682.

⁵⁹ Данилевский Р. Ю. Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе // Русская литература и зарубежное искусство: Сборник исследований и материалов. Л., 1986. С. 284.

вало здесь поднимает слишком известный позднее русской лирике *гений чистой красоты*:

Чтоб о небе сердце знало
 В темной области земной,
 Лучшей жизни покрывало
 Приподъемлет он порой.
 (XII, 343)

Нельзя не заметить, что занавес между небом и землей изображается и на картине Рафаэля, и это не просто декоративная драпировка, обрамляющая живописную композицию. В статье Жуковского отмечено религиозное значение образа занавеса в «Сикстинской мадонне» — он символически обозначает прикровенность потустороннего бытия: «И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздёрнулся, и тайна неба открылась глазам человека» (там же).

Мы, однако, ошибемся, сделав предположение, что образ мистического занавеса был перенесен в поэзию Жуковского из картины Рафаэля. Задолго до знакомства поэта с «Сикстинской мадонной» этот образ служил ему для поэтической символизации границы, за которой начинается трансцендентное.

Святой символ надежд и утешенья!
 Мы все стоим у таинственных врат;
 Опущена завеса Провиденья;
 Но проникать ее дерзает взгляд...
 (II, 122)

Это из заключительных октав элегии «На кончину Ея Величества королевы Виртембергской», написанной Жуковским ранее «Рафаэлевой Мадонны» — в 1819 году. В картине Рафаэля он встретил знакомый и близкий ему образ и в своем отклике на «чудо» искусства подтвердил единство эстетических идей романтизма с субстратом мировой христианской культуры.

* * *

Поздний период творческой биографии Жуковского — 1830—1840-е годы, — отмеченный в его поэзии подъемом эпических форм, для его критико-эстетической мысли оказался временем совершенно новой проблемности. Выступая в печати в качестве критика достаточно редко, Жуковский вместе с тем не только не оставлял усилий по осмыслению современного его творческому закату литературного движения, но и делал это с повысившимся градусом оценочности, нередко с публицистической страстью, порой с пристрастием. Местом выражения его злободневных литературных мнений в значительной степени становится в эту пору переписка.

Писатель, воспитанный духом и буквой классического и романтического — в его идеалистическом изводе — искусства, убежденный в том, что

«художество в обширном, высшем значении имеет предметом красоту высокую», как напишет он в статье «О поэте и современном его значении» (1848; XII, 376), понимавший красоту в искусстве, еще раз это отметим, в отношениях ее тождественности истине в познании и добру в морали, Жуковский застает в последние десятилетия своей жизни такие художественные процессы, которые представляются ему глубоким упадком искусства, «злоупотреблением литературы» (письмо к А. С. Стурдзе от 29 мая 1835 года). Демократизация художественной и прежде всего литературной деятельности, обращение искусства к воспроизведению низового социально-бытового материала, эстетизация «натуральности», вторжение в художественное пространство массового человека с его вкусами, понятиями, языком — все это вызывает в Жуковском не вполне свойственные ему ранее чувства негодования и протеста.

В упомянутом письме к А. С. Стурдзе Жуковский так, к примеру, оценивал новоявленную литературу «романтического натурализма» во Франции: «Направление нынешней литературы и в особенности французской для меня ненавистно. Дерзкий материализм в ней царствует. Читая новые французские романы (впрочем, я их не читаю: прочитав некоторые, я решился не брать в руки ничего, что является в свет под фирмою Бальзаков, Жаненей и братии), пугаешься не их *содержания*, а самих *авторов*. (...) Эти господа совершенно равнодушны к добру и злу. (...) И подобное является на сцене. Все дрянные французские водевили, все отвратительные мелодрамы Дюмасов и Дюканжей повсюду переводятся, и все это слушает наша публика, от лож до райка. Наш театр, на котором не явились ни Шиллеры, ни Шекспиры, завален сором нынешних французских пачкунов. Сколько фальшивой монеты пускается в оборот! Наш театр не имел периода Корнелей, Расинов, Шекспиров и Шиллеров; он вдруг попал в безнравственный период французских водевилей, мелодрам. Какое гибельное влияние на литературу, а вместе с нею и на чувство изящного, и на нравственное чувство!»⁶⁰

В тех явлениях русской литературы, родословная которых восходила к главенствующим линиям европейского романтизма, Жуковский не принимал того, чего он вообще не принимал в романтической культуре, — индивидуализма. В 1845 году он писал графу В. А. Соллогубу: «...Только избавьте нас от противных *Героев нашего времени*, от *Онегиных* и прочих многих, им подобных, которые теперь в литературе заменили Шписовых рыцарей, Лафонтеновых сентиментальных пасторов, студентов и гезелей, привидений покойницы Радклиф, которые все суть не иное что, как бесы, вылетевшие из грязной лужи нашего времени, начавшиеся в утробе Вертера и расплодившиеся от Дон Жуана и прочих героев Байрона».⁶¹

Что же касается новейших тенденций русского литературного развития, можно предполагать, «натуральной школы» и окружающей ее журналистики, то связанная с ними коммерциализация писательства и печати внушает

⁶⁰ Русская старина. 1902. Т. 110. № 5. С. 387—388.

⁶¹ Русский архив. 1896. № 3. С. 462.

Жуковскому своего рода саркастическую патетику. Показательно его высказывание из письма к А. Ф. фон дер Бриггену от 1/13 июня 1846 года: «...Что такое теперешняя русская литература? То же, что все почти иностранные литературы, с тою только разницею, что состояние немецкой и французской литературы есть падение с *высоты*, а у нас просто *падение*. Ибо наша литература не через святых науки перешла на базар торговшей; а прискакала туда прямо проселочною дорогою и носит по толкучему рынку свое тряпье, которое с смешною самоуверенностью выдает за ценный товар, не имея втайне иного намерения, как только сбыть его подороже с рук».⁶²

Обращает на себя внимание то, что суд, которому Жуковский подвергает младшие литературные поколения, — суд по преимуществу нравственный. Он порицает писателей новейших времен более всего за их разрыв с моральными заветами классического искусства, за то, что представляется ему аморализмом. И здесь в романтике, в известной мере пережившем свой романтизм, вновь дает о себе знать просветитель, для которого вопрос «о нравственной пользе поэзии» не перестает сохранять значение эстетического критерия.

В 1842—1849 гг. Жуковский работает над переводом гомеровской «Одиссеи». В связи с этим огромным трудом перед ним встают различные творческие задачи. Не в последнюю очередь поэт возлагает на «Одиссею» надежду на увековечивание памяти о себе и своей поэзии в потомстве. «...Меня будет радовать мысль, что на Руси останется твердый памятник поэтической моей жизни»,⁶³ — пишет Жуковский в известном письме к С. С. Уварову (от 12/24 сентября 1847 г.); фрагмент этого эпистолярного трактата-исповеди под заглавием «Вместо предисловия. Отрывок письма» открывал первые два издания «Одиссеи» 1849 года (см.: VI, 25—28). Однако наряду с биографическими задачами своего труда Жуковский видит и еще одну, решая которую он вносит в перевод эпической поэмы Древней Греции опять-таки публицистический, и достаточно воинствующий, пафос. Его «Одиссея» должна явить собой, в соответствии с замыслом поэта, и этико-эстетическую противоположность современной литературе, стать укором и вызовом духу современной буржуазно-демократической цивилизации, ее прозаической безыдеальности. «В наше время, когда и в поэзию врывается буйство враждебного, всеразрушающего демократизма, — обращается Жуковский к своему воспитаннику великому князю Александру Николаевичу (1/13 января 1843 г.), — есть невыразимое наслаждение предаваться этой первобытной, светлой поэзии, которая живет девственными преданиями древности и образует особенный мир, не доступный земному грязному эгоизму».⁶⁴

⁶² Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 655—656.

⁶³ Там же. С. 658.

⁶⁴ Русский архив. 1883. № 4. С. LXXVI.

Завершив работу над «Одиссеей», Жуковский вновь противопоставляет ее, образ утраченного человечеством рая, и деградирующей поэзии современного мира, и его гражданским установлениям. Об этом он размышляет в письме к адресату посвящения его перевода — великому князю Константину Николаевичу (в исходе 1849 г.): «Поэзия в наше время утратила много своего кредита, утратила и от того, что наше железнодорожное и журнально-сумасбродное время не имеет ничего в себе поэтического, и от того, что поэты заташили ее в грязь партий, в болото безверия и в лужу безнравственной чувственности. Вследствие этого не могу надеяться, чтобы „Одиссея“ произвела на большинство современных читателей какое-нибудь сильное действие; да я и не имел целию производить какое-нибудь действие. Мне просто хотелось заглянуть в первомир поэзии, в этот потерянный Эдем, в котором во время оно дышалось так легко и целебно. Гомер отворил мне заповедную дверь в него, и я пожил счастливо с его светлыми созданиями, которых веяние было так благовоново, которых поэтический шопот так был гармонически очарователен посреди визгов и мифитического зловония бунтующей толпы, парламентных болтунов и ложно-вдохновенных поэтов настоящего времени».⁶⁵

Мотивы поздней «почтовой прозы» Жуковского, а равно и целый ряд положений его предшествующих теоретических сочинений оказались интегрированы в последней из его эстетических деклараций — статье «О поэте и современном его значении». Статья эта тоже, кстати, имела эпистолярные истоки; она была задумана как ответ на статью Н. В. Гоголя «О том, что такое слово» и продолжающее ее темы гоголевское письмо от 29 декабря 1847 года и сохранила подзаголовок «Письмо Н. В. Гоголю». Рассмотрение общих, философских вопросов эстетики сочеталось здесь с оценками отдельных историко-литературных имен и явлений и, кроме того, с определениями целей поэтического творчества.

В статью, среди прочего, вошло известное рассуждение Жуковского о сущности прекрасного («...прекрасное существует, но его *нет*...»; XII, 374), впервые занесенное в дневник еще 4/16 февраля 1821 года в качестве примечания к стихотворению «Лалла Рук» (см.: XIII, 156—157). Поэт по-прежнему убежден в том, что прекрасное в земной жизни неустойчиво и мимолетно, оно — весть о высшем бытии, «мимопролетающий благовеститель лучшего» (XII, 374), мгновение соприкосновения земного и небесного. Эстетическое мышление Жуковского в этом позднем манифесте вместе с тем приобретает и гораздо более яркую религиозную окраску, характер «христианского романтизма». Красота — «ощущение и слышание душою Бога в создании» (XII, 375); акт творчества — «осуществление идеи Творца» (там же); поэтическое призвание — «вызов от Создателя вступить с Ним в товарищество создания» (XII, 377).

⁶⁵ Русский архив. 1867. № 11. Стлб. 1426—1427.

Утверждая, что поэзия ни в какой степени не является носителем ни логической идеи, ни морального правила, но «живет свободой» (XII, 378) и перестает быть самой собой от внесения в нее постороннего *намерения*, «нравственного, поучительного или (как нынче мода) политического» (там же), Жуковский тем не менее обзывал — и опять-таки не впервые — к безупречной этической чистоте самого поэта. Только личная моральность художника дает ему право на изображение «самого низкого и безобразного» (XII, 379) без опасений возмутить «в нас» эстетическое чувство. К числу писателей такого рода автор статьи относил Вальтера Скотта на Западе и Карамзина в России.

Более сложным случаем оказывалась для Жуковского — и это тоже повторяющийся мотив его критики — поэзия Байрона. «Дух высокий, могучий, но дух отрицания, гордости и презрения» (там же), Байрон так и остался в его сознании образом неразрешенного противоречия, открытой эстетической дилеммой. Чего уже нельзя было сказать о не названном здесь по имени, но недвусмысленно подразумеваемом Генрихе Гейне. В немецком поэте Жуковский видел олицетворение отрицательных сторон новейшей словесности: «...это не падший ангел света, но темный демон...» (XII, 380).

Всецело разделяя высказанное Гоголем понимание искусства как «*примирения с жизнью*», телеологическое в своей основе, Жуковский к концу жизни испытывал нарастающую философскую скорбь в связи с тем, что время вводило искусство от этой его лучшей предназначенности. «Поэзия нашего времени имеет и весь его характер — характер вулканической разрушительности в *корифеях* и материальной плоскости в их *последователях*» (там же), — это была новая и уже публичная констатация тех литературно-общественных настроений, которые ранее находили выражение лишь в письмах поэта к его корреспондентам, литературным и августейшим. Прямым отражением его гомеровской концепции становилась, с другой стороны, и неотступно владевшая им ностальгия по той уходящей в вечность поэзии, «которая некогда была возвеличением, убранством и утехой жизни», «стремила душу к высокому, идеальному и благородствовала жизнь...» (там же).

Статья «О поэте и современном его значении» была закончена Жуковским автоцитатой из его драматической поэмы «Камознс» (1839). Герой поэмы, поэт в высшем значении понятия, провозглашал здесь стремление быть

...сторожем нетленной той завесы,
Которую пред нами горный мир
Задернут, чтоб порой для смертных глаз
Ее приподымаь и святость жизни
Являть во всей красе ее небесной, —
Вот долг поэта, вот мое призванье»
(XII, 381).

Нельзя не узнать в этом фрагменте образа той завесы между дольным и горным, которая занимала столь важное место в образном составе романти-

ческой лирики Жуковского и на которой он остановил внимание в картине Рафаэля «Сикстинская мадонна». Постоянный образный компонент творческого мира Жуковского, он знаменовал и постоянную нераздельность эстетического и религиозного в его воззрениях на искусство.

Жуковский входил в историю русской литературы как поэт, создавший язык для выражения внутренней жизни человеческой личности. Значение и звучание классики приобрели критические характеристики его поэзии, оставленные Белинским: «Жуковский первый на Руси выговорил элегическим языком жалобы человека на жизнь»;⁶⁶ «его романтическая муза... дала русской поэзии душу и сердце».⁶⁷ Позднейшая историко-литературная наука в качестве одной из творческих доминант Жуковского называла «искание человечности».⁶⁸ Критико-эстетические опыты Жуковского также были опытами осмысления гуманистического содержания литературы и искусства. В терминах истории философии эта позиция получила наименование «эстетического гуманизма».⁶⁹ Образовавшее собой исток русской поэзии, творчество Жуковского заключало в себе и начинания русской мысли.

⁶⁶ *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. С. 190.

⁶⁷ Там же. С. 220.

⁶⁸ *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 19.

⁶⁹ *Зеньковский В. В.* История русской философии: В 2 т. Париж, 1989. Т. I. С. 139.

«И меланхолии печать была на нем...»
Об основаниях поэтического мышления В. А. Жуковского

В 1815 году, предостерегая К. Н. Батюшкова от охватывавших его настроений разочарованности и уныния, П. А. Вяземский, в соответствии с уже сложившейся литературной оппозицией, противопоставил ему поэта, для которого такие настроения были более естественны и соприродны: «Тоска Жуковского, может быть, мать его Гения...».¹

Замечание выдающегося участника литературного движения первых десятилетий XIX в., по видимости попутное, отражало тем не менее важнейшую особенность творческой индивидуальности В. А. Жуковского, касалось едва ли не центрального признака его поэтического своеобразия. Интегрируя предвещения более ранних культурных эпох, обогащая их содержанием собственных авторских исканий и духовного опыта, Жуковский, действительно, сделал предметом художественного познания, а равно и источником новых поэтических значений такую гамму интеллектуальных и чувственных переживаний, умонастроений и нравственно-психологических состояний, которую европейская культурная традиция в главных своих компонентах ранее сочла бы этически предосудительной, ценностно отрицательной, лишенной во всяком случае эстетического и художественного потенциала. Непосредственное переживание онтологического несовершенства действительности, сопряженное с мыслью о возможности лишь трансцендентного воздаяния и блага, понимание смерти как фундаментального установления человеческой судьбы, представления о бедах и страданиях как неустранимых условиях земного бытия, о морально и эстетически прекрасном как его наиболее неустойчивом и уязвимом явлении, обусловленная этим мирозерцанием покорность определениям промысла, но и порожденная им же непреходящая поэтическая печаль — таковы были существенные слагаемые идейно-художественных концепций Жуковского. С большим трудом мотивы его поэзии можно было бы согласовать и с рационалистическими общественными идеологиями эпохи Просвещения, в существе своем оптимистическими, и с нравоучительным пафосом просветительской литературы, и с проповедями христианских церквей, неизменно удерживавших свою паству от ропота, и со здравым смыслом носителей народной культуры.

Жуковский виноват: он первый между нами
Вошел в содружество с немецкими певцами

¹ *Вяземский П. А.* (Письмо П. А. Вяземского к К. Н. Батюшкову от 5 апреля 1815 г.) // Письма к К. Н. Батюшкову / Публ. В. А. Кошелева // Литературный архив. Материалы по истории русской литературы и общественной мысли. СПб., 1994. С. 141—142.

И стал передавать, забывши Божий страх,
Жизнехуленья их в пленительных стихах,² —

писал Е. А. Баратынский в стихотворении «Богдановичу» (1824, 1827). В александринах этого дидактического послания, — а его жанровая поэтика со времен Буало предполагала отточенность литературных сентенций, — выразилось то отношение современников к поэзии Жуковского, в соответствии с которым она могла подлежать осуждению с позиций морально-религиозного традиционализма («Жуковский виноват», «забывши Божий страх», «жизнехуленья»), однако ее грехи искупались «пленительными стихами». Формула «в пленительных стихах» не означала здесь только лишь совершенства стихотворной формы и поэтического языка, но имела в виду и то, что стихи Жуковского парадоксальным образом были способны делать «пленительными» и его поэтические темы, кощунственные «жизнехуленья».

Это наполнение отверженного в традиционной культуре мироощущения поэтической семантикой и поэтическим магнетизмом (не имевшее, подчеркнем, ничего общего с эстетизацией зла: ни с позднеромантической импозантностью демонизма, ни тем более с декадентским поэтизированием «цветов зла») было отмечено в творчестве Жуковского и современной ему литературной критикой. Н. А. Полевой, например, откликнувшийся в 1831 г. на его двухтомник «Баллады и повести» большим портретно-критическим очерком и утверждавший, что «одна мысль, одна идея занимает нашего поэта», формулировал содержание этой идеи посредством перечисления таких поэтических мотивов, которые являлись у Жуковского с особенным постоянством: «Совершенное недовольство собою, миром, людьми, недовольство тихое, унылое, и оттого стремление за пределы мира; умильтельная надежда на счастье там, обманувшее здесь; молитва сердца, любящего, утомленного борьбою, но не кровавого, не растерзанного; стремление к грусти о прошедшем, к безнадежной унылости в будущем; нежная, сострадательная дружба к скорби ближнего; любимое место прогулки на кладбище, как на поле, засеянном успокоенными в уповании, утешенными смертью сердцами; мысль возвести в идеалы ужасы кладбища и смерти, облечь их в изящные образы, показать в кончине человека не страшное привидение, но тихого ангела мира и спокойствия; <...>...перенесение единственной мысли, единственной идеи своей ко всем предметам — мысли тихой, успокоивающей, мечтательной, отрадней самую грусть, радующей душу каким-то прощением несправедливой судьбе, — вот основание поэзии Жуковского».³

Составленный Полевым тематический перечень — далеко не одна лишь экспрессивная риторика романтического критика, но и достаточно верное зеркало наглядных очертаний предмета. Обращает на себя внимание то, что автор этой критической характеристики насыщает ее не лишенными логиче-

² Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 56. (Лит. памятники).

³ Полевой Н. Баллады и повести В. А. Жуковского. Две части. СПб., 1831 // Очерки русской литературы. Сочинение Николая Полевого. СПб., 1839. Ч. I. С. 121—122.

ской противоречивости сближениями противоположных по значению понятий, своеобразными превращениями антонимии в синонимию: «стремление к грусти», «любимое место прогулки на кладбище», «утешенные смертью сердца», «возвести в идеалы ужасы кладбища и смерти», «мысль... отрадная самую грустью...». И в этом Полевой словно овладевает методом самого Жуковского.

Ряд образных определений, выстроенный критиком, примечателен не только тем, что неожиданно соприкасается с поэтическим парадоксом Баратынского. Во всей своей содержательной полноте он может быть обобщен в одном понятии, имеющим в творчестве Жуковского особое, если не исключительное философское и художественное значение: в понятии меланхолии. Понятие это приобретает у Жуковского качества культурной категории, а равно и наделенного смысловой множественностью концепта, коль скоро концепт есть, по авторитетным определениям, «сгусток культуры в сознании человека», «„пучок“ представлений, понятий, знаний, ассоциаций», «„осадок“ культурной жизни разных эпох». ⁴ Ведь меланхолия — не исключительно психологическое состояние, которое склонен был поэтизировать Жуковский, и не просто эмоциональная атмосфера его лирики, но и целая система культурно-исторических воззрений XVIII — начала XIX столетий, большой мир творческих идей, общественных унастроений, эстетических вкусов, поэтических откровений. Меланхолия, скажет Жуковский в конце жизни, — «одна из самых звучных струн романтической лиры». ⁵

* * *

В понятии меланхолии, в самом слове, широко бытовавшем в европейском гуманитарном обиходе в эпоху Просвещения и несколько позднее, уже и XVIII век не мог видеть большой новизны. Меланхолия была традиционной категорией той типологии четырех человеческих темпераментов, которая восходила к античной философии и средневековой медицине и связывала темпераментальные сущности человека с символикой четырех периодов дня, года и человеческой жизни: сангвинический темперамент — утро, весна и юность; холерический — полдень, лето и зрелость; меланхолический — вечер, осень и пожилой возраст; флегматический — ночь, зима и старость. Научно-философские представления о меланхолии, сложившиеся в античности и во многом унаследованные Средневековьем, обладали видимым родством с ее мифологическим ореолом, в состав которого в качестве одного из наиболее архаических входил образ Сатурна (греческого Кроноса). «Сатурн, божок времени, — поясняло одно из старых руководств для художников, — изображается крылатым стариком, поедающим собственных детей своих, то есть

⁴ Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997. С. 40, 46.

⁵ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999—2012. Т. XII. С. 389. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

часы, дни, месяцы и годы, с косою в руке и песочными часами на главе. Иногда в его руках солнечные часы, весло или змия, кольцом свернувшаяся, представляются».⁶ Божество времени, быстротекущего, преходящего, всепоглощающего, но и возвращающегося, подобно эмблематической змее, кольцообразного, символическое олицетворение старости и смертности, но и умудренности и размышлений, Сатурн предстал в мифологической традиции носителем функций и качеств противоположных и во многом амбивалентных. Сатурнальный символично-атрибутивный ряд, помимо многого другого, включал в себя образы заходящего солнца, сумерек, нередко и ночи (с ночными зоологическими эмблемами: совой, летучей мышью), соотносящиеся с этими образами психологические статусы уныния, мрачности, сомнений, скорби (в изобразительных искусствах для них также была создана символика характерных положений тела: например, склоненная на руки голова или же рука, подпирающая голову), а с другой стороны, исполненные творческой потенциальности состояния задумчивой созерцательности, рефлексии, сосредоточенного всматривания в глубины бытия.⁷

Античная мысль признавала законосообразность связей, существующих между отрицательными формами внутренней жизни и положительными силами духа. Такого рода понимание вещей обнаруживает Платон в своих ранних сократических диалогах, в частности в диалоге «Ион» («Ἴων», 380-е гг. до н. э.), где утверждается тождественность творческого вдохновения одержимости и отрешению от рассудка. «Все хорошие эпические поэты, — убеждает рапсода Иона Эфесского платоновский Сократ, — слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так и хорошие мелические поэты: подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; ими овладевает гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми. (...) Поэт — это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда делается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать. И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах, как ты о Гомере, не с помощью искусства, а по божественному определению».⁸

Учение Платона о френезии, «божественной исступленности», выводящее положительные творческие результаты из отрицательных психоло-

⁶ Избранные эмвлемы и символы на российском, латинском и прочих языках. Изд. 2-е. СПб., 1811. С. XXXII. Первое издание книги вышло в свет в 1788 г.

⁷ См.: *Мытарски Я.* Из истории меланхолии // Кемпински А. Меланхолия / Пер. с пол. И. В. Козыря. СПб., 2002. С. 321—330; *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. СПб., 2009. С. 123—164 (гл. «Старик Хронос»).

⁸ *Платон.* Ион / Пер. Я. М. Боровского // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 376—377.

гических предпосылок, получило далеко идущие применения в ренессансном неоплатонизме, в частности в сочинениях Марсилио Фичино — ментора флорентийской Академии платоновской. Осваивая идею Платона и платоновский способ мышления в одном из виднейших своих трактатов — «Комментарии на „Пир“ Платона, о любви» («Commentarium Marsilii Ficini Florentini in Convivium Platonis de Amore», 1468—1469), Фичино осветил нарочито подобранным двусмысленным понятием существовавший в его сознании образ Сократа. Не лишено значения, что таким понятием оказалась именно меланхолия. «Представьте перед своим взором персону Сократа. Вы увидите человека „тощего, худосочного и бледного“, то есть человека по природе меланхолического...»⁹, — пояснял философ наружную, видимую, хотя и мнимую антропологическую ущербность героя своего философствования. При всем том прежде всего «меланхолическая кровь», полагал Фичино, является прирожденным условием мыслительной одаренности: «...Как вы узнали из речи о Сократе, кровь эту всегда сопровождает упорное [итал. текст: и глубокое] размышление».¹⁰ Установление взаимосвязей между меланхолическим темпераментом и склонностью его носителя к деятельности мысли в большой мере означало признание меланхолического темперамента источником и основой мышления. Это представление в позднейшем трехчастном сочинении Фичино «О жизни» («De vita triplici», 1489) было развито до масштабов своеобразной теории, в рамках которой оказалось преобразовано платоновское учение о «божественной исступленности» и появилось на свет учение о «меланхолической исступленности» («furore melancholicus») как состоянии, свойственном интеллектуальному и творческому акту. В круг этих идей итальянский философ был вовлечен, надо отметить, влиянием не одного Платона, но и Аристотеля. Среди представлений аристотелизма известный след в культуре оставило и то, согласно которому «все выдающиеся люди, прославившиеся в философии, политике, поэзии и искусстве, являются меланхоликами»¹¹ (Problemata, XXX, I).

В европейских культурах Средних веков вполне распознаваема античная традиция сближения меланхолии и творчества, хотя святоотеческие христианские учения о «смертных грехах», в число которых, как правило, попадало «уныние»,¹² и аскетический характер времени вносили в эту психологическую

⁹ Фичино М. Комментарий на „Пир“ Платона, о любви / Пер. А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черняка // Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 220.

¹⁰ Там же. С. 227.

¹¹ Цит. по изд.: Кемпински А. Меланхолия. С. 324.

¹² В известной великопостной молитве богослова и гимнографа IV в. Ефрема Сирина, например, упоминается среди грехов «дух праздности, уныния» (Православный толковый молитвослов. СПб., 1907. С. 139); ср. ее поэтическое переложение в стихотворении А. С. Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...», 1836: «дух праздности унылой...» (Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 3, кн. 1. С. 421).

подоснову научных и художественных занятий повышенную концентрацию негативных значений и оценок, вплоть до вытеснения творческой деятельности в темные области жизни. «...В это время, — писал о XV столетии в Европе Й. Хёйзинга, — в слове „меланхолия“ сливались значения печали, склонности к серьезным размышлениям и к фантазированию — до такой степени, казалось, всякое серьезное умственное занятие должно было переносить в мрачную сферу».¹³

Средневековые нарекло меланхолией и группу психических болезней, разного рода подавленности и депрессии, интенсифицируя таким образом этимологическую природу слова (греч. *μελας χολος* — черная желчь) и распространяя эту этимологию, преимущественно отрицательную по своему морально-эстетическому излучению, и на общие представления о темпераментальном типе меланхолика и его духовных свойствах. Наглядным свидетельством именно такого понимания вещей является анонимная старонемецкая гравюра XV в., изображающая в виде аллегорических фигур четыре темперамента.¹⁴ Меланхолик в этом графическом тетраптихе выступал в окружении астрологических знаков своей судьбы: стихии земли и планеты Сатурн. Стихотворная подпись к изображению меланхолика заключала в себе его сокращенную автохарактеристику:

Бог дал мне, меланхолику, природу
Подобную земле — холодную, сухую.
Присущи мне землистый цвет волос,
Уроdlивость и скупость, жадность, злоба,
Фальшь, малодушье, хитрость, робость,
Презрение к вопросам чести
И женщинам. Повинны во всем этом
Сатурн и осень.¹⁵

Этическое и религиозное осуждение меланхолического духа и мирозерцания, отличающее сознание средневекового человека, столетием ранее нашло поэтическое выражение в «Божественной комедии» («*La Divina Commedia*», 1307—1321) Данте. Заключительные стихи VII песни «Ада» изображали загробное возмездие, которое постигает меланхоликов, — в пятом кругу ада они вязнут в «илистых жерлах» Стигийских болот:

Учитель молвил: «Сын мой, перед нами
Ты видишь тех, кого осилил гнев;
Еще ты должен знать, что под волнами

¹³ Хёйзинга Й. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Пер. Д. В. Сильвестрова. М., 1988. С. 36—37.

¹⁴ См., напр.: *Нессельштраус Ц.* Альбрехт Дюрер. 1471—1528. Л.; М., 1961. С. 149; *Кемпински А.* Меланхолия. С. 350.

¹⁵ Цит. по изд.: *Нессельштраус Ц.* Альбрехт Дюрер. 1471—1528. С. 147.

Есть также люди; вздохи их, взлетов,
Пузырят воду на пространстве зримом,
Как подтверждает око, посмотрев.
Увязнув, шепчут: „В воздухе родимом,
Который блещет, солнцу веселясь,
Мы были скучны, полны вялым дымом;
И вот скучаем, втиснутые в грязь“.
Такую песнь у них курлычет горло,
Напрасно слово вымолвить трудясь».¹⁶

Аскетическое понимание меланхолии как темперамента злополучного и несчастного, болезненного средоточия неблагообразия и пороков изменится только в эпоху Возрождения. Начиная с этого времени понятие, по наблюдениям современного исследователя, «переводится на язык светской культуры, где, не лишаясь своего нравственного значения, приобретает философский оттенок и эстетизируется».¹⁷ Подобно Марсилио Фичино, мыслители Ренессанса вновь обогащают свои сочинения ссылками на античные толкования феномена меланхолии, а равно и указаниями на ее творческие возможности. «Платон утверждает, что меланхолики — люди, наиболее способные к наукам и выдающиеся»,¹⁸ — говорит в «Апологии Раймунда Сабундского», самой обширной и философски насыщенной главе «Опытов» («Les Essais», 1570—1580-е гг.), Мишель Монтень; возможно, это отзвук позднейших толкований платонизма.

Наиболее же выдающимся фактом того внимания, которым культура Возрождения удостоила меланхолические стороны человеческой природы, стала гравюра великого немецкого художника Альбрехта Дюрера «Меланхолия» («Melencolia I», 1514). Изобразив погруженную в глубокую задумчивость крылатую богиню, окружив ее строительными, геометрическими и художественными атрибутами, а наряду с ними — загадочными мистическими символами, Дюрер возвысился над условностями аллегоризма и соединил олицетворение меланхолии с мыслью о глубинах творческого духа, с идеей гения.

В совокупности с двумя другими графическими листами одного хронологического периода и общей техники (резцовая гравировка на меди) — гравюрами «Рыцарь, Смерть и Дьявол» (авторский титул: «Всадник» — «Der Reuter», 1513) и «Св. Иероним в келье» («Der hl. Hieronimus im Gehäus», 1514) — «Меланхолия» образует в зрелом творчестве Дюрера не вполне оформившийся графический цикл, получивший еще в окружении художника объединяющее название «мастерских гравюр» («Meisterstiche») и не раз интерпретированный

¹⁶ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М., 1967. С. 38. (Лит. памятники).

¹⁷ Шайтанов И. О. Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М., 1989. С. 109.

¹⁸ Монтень М. Опыты: В 2 кн. / Пер. А. С. Бобовича и Ф. А. Коган-Бернштейн. М., 1979. Кн. 2. С. 428. (Лит. памятники.)

в искусствоведении в качестве единого замысла. Мощное символическое поле, создаваемое тремя «поразившими весь мир»,¹⁹ как свидетельствовал Дж. Вазари, шедеврами гравировального искусства, неизменно побуждало искать в них отражения скрытых, таинственно присутствующих универсалий бытия. При этом оказывались возможны и толкования «социологические», согласно которым Дюрер представил в трех своих произведениях образы таких социальных сил, как рыцарство, духовенство и бюргерство (полноту цикла нарушает, однако, отсутствие крестьянства, образы которого рассеяны в это время лишь в малых, до известной степени подготовительных графических работах мастера).²⁰ Однако с не меньшими основаниями утверждали себя и комментарии этико-философские. В соответствии с ними герои «мастерских гравюр» Дюрера олицетворяли человеческие темпераменты: сангвинический (Рыцарь), флегматический (св. Иероним) и меланхолический (циклической завершенности и в этом случае, впрочем, препятствовало отсутствие одного необходимого звена — холерика).²¹ Как бы то ни было, «трилистник» Дюрера более всего един в утверждении всемогущества человеческого духа, ренессансного духовного титанизма, и эту его содержательность в наибольшей степени определяет лист «Меланхолия».

Гравюра «Меланхолия» изобилует подробностями, каждая из которых обладает значением и глубиной символа. Не все из них наделены смысловой прозрачностью — в литературе о Дюрере остаются гадательными вопросы о том, что означает, например, спящая у ног центральной фигуры собака, какой смысл заключен в большом, занимающем значительный пространственный объем кристаллическом многограннике, — хотя и не все из них погружены в символическую темноту. Достаточно очевидны образы сатурнального мифологического происхождения. Это и пейзажная перспектива в левой верхней части листа, перспектива сумеречная, вечерняя, сочетающая в себе приметы гаснущего дня (радуга) и наступающей ночи (лучистый блеск кометы на темнеющем фоне неба и моря). Это и эмблематическое изображение летучей мыши, на раскинутых крыльях которой, как на развернутом свитке, начертана титульная надпись: «Melencolia I».²²

¹⁹ Вазари Дж. Жизнеописание Маркантонио Болонца и других гравюров эстампов // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. / Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского. М., 1970. Т. IV. С. 11.

²⁰ См.: Сидоров А. А. Дюрер. М., 1937. С. 106.

²¹ См.: там же. С. 97—101.

²² Относительно римской единицы в заглавии гравюры Дюрера М. Я. Либман, со ссылками на исследование Э. Панофского (*Panofsky E. Dürer. 2 vol. Princeton, 1945*), сообщает: «...Это намек на учение Агриппы Неттесгеймского о трех магических стадиях «меланхолической одержимости». Только низшая, первая доступна художнику, человеку, наделенному воображением в ущерб разуму. Ученые могут подняться до второй стадии. Третья открыта только для избранных, обладающих таинственной магической силой проникновения в божественные промыслы, то есть для теологов» (Либман М. Я.

В правом верхнем углу гравюры изображен выступ стены, на которой, среди прочего, размещены весы, песочные часы и колокол. По предположению известного историка искусства, это кладбищенская стена, и «колокол указывает на кладбище».²³ В круг кладбищенской символики вписываются также и песочные часы, образ текущего времени, напоминание о скоротечности жизни, временности бытия, смерти. Именно в таком значении, и даже несколько обнаженном, песочные часы фигурировали в дюреровской гравюре «Рыцарь, Смерть и Дьявол», где этот символический предмет держит в руке и предупреждающе показывает Рыцарю олицетворенная Смерть. Вместе с тем песочные часы в предметном мире «Меланхолии» вполне могли выполнять и свою прямую, инструментальную роль, роль хронометра, как и весы — одновременно выступать в мистическом качестве, напоминая о Немезиде (в начале 1500-х гг. Дюрер создал гравюры «Немезида») и «весах судьбы», и в технической функции измерительного прибора.

Измерительные инструменты и орудия технических ремесел («от которых всякий, кто ими пользуется, становится меланхоликом», со значением обмолвился Дж. Вазари²⁴) занимают в атрибутике «Меланхолии» исключительно важное место уже по своему множеству. Рубанок, пила (или напильник), линейки, гвозди, долото, шар, молоток, клещи, спиртовка, тигель алхимика, лестница, магический математический квадрат с цифрами, сумма которых по всем горизонталям и вертикалям равна 34-м, — все это составляет детализированный фон, на котором изображается героиня, держащая к тому же на колене книгу и в правой руке — циркуль. Художник, еще раз остановив внимание на этом, собрал здесь атрибуты культа Сатурна, ибо в римской мифологии Сатурн являл себя и в качестве бога земли, земледелия, геометрии и всякого ремесленного умения. Вместе с тем в этот инструментарий Дюрер внес и значение большее, высшее, чем то, на которое могли претендовать достаточно простые принадлежности ручного труда. Верхнюю ступень в иерархии ремесел в эпоху Возрождения занимали изобразительные искусства, и теоретические, даже философские вопросы художественного творчества понимались в это время во многом как вопросы технического мастерства. Это с совершенной определенностью подтверждают эстетические трактаты самого Дюрера, от более ранних «Книги о живописи» (1507—1513) и набросков трактата о пропорциях (1512—1513) до поздних «Руководства к измерению с помощью циркуля и линейки в линиях, плоскостях и целых телах» (1525) и «Четырех книг о пропорциях человеческого тела» (1528). Мера и пропорция, геометрическое построение человеческой фигуры, построение женской фигуры при помощи циркуля, соотношение частей в фигурах мужчины, женщины, ребенка и коня, вписывание фигур в круг и в квадрат, положения и

Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века. М., 1972. С. 75).

²³ Сидоров А. А. Дюрер. С. 101.

²⁴ Вазари Дж. Жизнеописания... Т. IV. С. 11.

ракурсы предметов в линейной перспективе — таковы существенные категории мышления Дюрера-теоретика, и само прекрасное для него представляет собой прежде всего соразмерность. Геометрия соприкасается у Дюрера с антропометрией, притязаящей на то, чтобы охватить обмерами и область психологическую, характеры и темпераменты. «...Если ты научишься способам измерения человеческой фигуры, это послужит тебе для изображения людей любого рода. Ибо существуют четыре типа комплекций, как могут подтвердить тебе врачи; все их ты можешь измерить теми способами, которые будут здесь дальше изложены»,²⁵ — писал художник в незавершенной «Книге о живописи», и в этих его рассуждениях о четырех типах телосложения без труда угадываются намерения снять формализованные отпечатки с четырех темпераментальных разновидностей человеческой природы.

Сохраняя и неся в себе свое ремесленное происхождение, свою техническую и метрическую родословную, искусство, согласно Дюреру, не только не порывает уз, связывающих его со служением пользе, но и находит в этом служении, как верное своим основам ремесло, целесообразность и оправдание. «...Искусство живописи, — размышлял мастер в наброске 1512 года, — служит церкви и изображает страдания Христа, а также сохраняет облик людей после смерти. Благодаря живописи стало понятным измерение земли, вод и звезд, и еще многое раскроется через живопись».²⁶ При всем том Дюрер не был чужд сознанию, в соответствии с которым искусство мыслилось как восхождение ремесла к более высокому, прагматически не обусловленному и технически непостижимому идеальному состоянию, восхождение, в процессе которого обнаруживают свое действие силы и способности божественные: «Истинного искусства живописи достигнуть трудно. Поэтому, кто не чувствует себя к нему способным, пусть не занимается им, ибо оно дается вдохновением свыше».²⁷

Гравюра Дюрера «Меланхолия» всем своим образным составом, — и пейзажным фрагментом, охватывающим разные стихии мироздания («измерение земли, вод и звезд»), и символической предметностью, и многозначительной коллекцией орудий и инструментов, в равной степени принадлежащих к необходимым простого ремесла и высокого искусства, и, наконец и более всего, обликом аллегорической героини, этим лицом, в котором есть совершенное по художественной выразительности сочетание красоты, духовной мощи, погруженности во внутреннее созерцание и психологической омраченности, — осуществляет идею меланхолического дара как духовно-творческой избранныости и «вдохновения свыше».

Заключим наш экскурс взглядом на одну из пластических особенностей дюреровской фигуры. Героиня «Меланхолии» сидит, подперев голову сжатой

²⁵ Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты: В 2 т. / Пер. Ц. Г. Нессельштраус. М.; Л., 1957. Т. II. С. 19.

²⁶ Там же. С. 27.

²⁷ Там же.

в кулак рукой. Это традиционный, как было отмечено, жест задумчивости. Рассматривая то новое, что внес художник в осмысление и решение своей темы, Ц. Г. Нессельштраус вместе с тем связывала некоторые из форм его пластики с изобразительными традициями средневековой графики и в частности с той наивной гравюрой XV в., которая представляла аллегории четырех темпераментов и поэтическую подпись к которой мы цитировали. «Дюрер мало заимствовал из этих старых гравюр, — писала исследовательница. — Он сохраняет лишь традиционный жест, обычно сопутствующий мрачному раздумью, — подпирающую голову руку. Сохраняет он также и праздность, как черту, присущую меланхолии...»²⁸

Справедливость этих суждений не подлежит сомнению, с тем лишь оттенком, что черта праздности с очевидностью характеризует позу героини Дюрера, но не может быть отнесена к ее лицу. Что же касается подпирающей голову руки, то значение этого жеста проясняет дополнительная параллель. В ватиканской фреске Рафаэля «Афинская школа» («La scuola d'Atene», 1509—1511), законченной на три года ранее «Меланхолии» Дюрера, именно это положение определяет фигуру Гераклита, образу которого Рафаэль придал, как известно, портретное сходство с Микеланджело. Жест меланхолика, это еще и жест философа и художника.

* * *

Ренессансные мыслители и художники, — а их перечень в данном случае может быть достаточно велик, — бесспорно, не только подготовили, но и в немалой степени предвосхитили то новое отношение к меланхолии, которое дало о себе знать в XVII и XVIII столетиях, в особенности же в много-сложном, хронологически продолжительном и разнохарактерном культурно-историческом промежутке, отделяющем Просвещение от романтического преобразования культуры. Это новое отношение было отмечено чертами нового культурного сознания и углубляющегося понимания мира.

Начало литературной истории проблемно-тематического комплекса, определявшегося понятием меланхолии в его новоевропейском значении, относится, как об этом не раз писали исследователи западной и прежде всего английской литературы, к первой половине XVII в. В преддверии столетия, в 1599—1600 гг., появляется комедия В. Шекспира «Как вам это понравится» («As You Like It») с многозначительной фигурой Жака-меланхолика, мечтателя и наблюдателя нравов, скептического мудреца, воспринимающего мир и людей в свете театрально-ролевых ассоциаций (именно в его уста вложено знаменитое шекспировское изречение: «Весь мир — театр», и именно ощущением открывающих истину отражений жизни в театре он более всего предсказывает внутренние темы Гамлета). О меланхолии Жак рассуждает в духе схоластической учености: «Моя меланхолия — вовсе не меланхолия ученого, у которого это настроение не что иное, как соревнование; и

²⁸ Нессельштраус Ц. Альбрехт Дюрер. 1471—1528. С. 148.

не меланхолия музыканта, у которого она — вдохновение; и не придворного, у которого она — надменность; и не воина, у которого она — честолюбие; и не законоведа, у которого она — политическая хитрость; и не дамы, у которой она — жеманность; и не любовника, у которого она — все это вместе взятое; но у меня моя собственная меланхолия, составленная из многих элементов, извлекаемая из многих предметов, а в сущности — результат размышлений, вынесенных из моих странствий, погружаясь в которые я испытываю самую гумористическую грусть».²⁹

В послешекспировском поколении, на исходе английского Ренессанса, в качестве предтечи будущей большой культурной темы выступает писатель и философ Роберт Бертон, автор энциклопедического трактата «Анатомия Меланхолии» (*The Anatomy of Melancholy*, 1621), освещающий в нем, во всеоружии средневековой образованности, сущность, свойства, виды, причины и симптомы меланхолии с медицинской («телесной») и религиозно-нравственной («духовной») точек зрения, а попутно останавливающийся на социальных, культурных, астрологических, мистических сторонах и связях предмета. Меланхолия признается в сочинении Бертона «распространенным телесным и сердечным недугом, который в равной мере нуждается как в душевном, так и в физическом исцелении... в лечении которого должны в равной мере участвовать и церковнослужитель, и врач, ибо он требует всестороннего подхода».³⁰ Ставя практической целью, с одной стороны, избавление страждущих от «болезни века», автор «Анатомии Меланхолии», с другой стороны, превращает свою книгу в опыт самопознания и познания человеческой природы вообще. Этому способствуют сообщаемые здесь исследуемой материи содержательный универсализм и многозначность. В открывающем трактат стихотворном «прологе» «Автор о сущности Меланхолии» меланхолия предстает и «сладчайшей», и «ужасной», и «любезной», и «горчайшей», и снова «сладчайшей», и «проклятой», и «жестокой», и «небесной».³¹ Понятие готовится вместить в свои смысловые границы неограниченный объем значений.

Вослед Бертону выступил в 1630-е гг. поэт Джон Мильтон, написавший в это время «парные» поэмы «L'Allegro» («Веселый») и «Il Penseroso» («Задумчивый»). Второй части этой поэтической диалогии, «Il Penseroso», суждено было стать своеобразной увертюрой рождавшейся художественной традиции, поскольку она заключала в себе, согласно замечанию В. М. Жирмунского,

²⁹ Шекспир В. Как вам это понравится / Пер. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 5. С. 78—79; о меланхоликах Шекспира см.: Чернова А.... Все краски мира, кроме желтой. Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М., 1987. С. 114—121.

³⁰ Бертон Р. Анатомия Меланхолии / Пер., ст. и коммент. А. Г. Ингера. М., 2005. С. 105.

³¹ Там же. С. 69—71.

«уже полный репертуар поэтических мотивов позднейшей сентиментальной элегии».³²

Меланхолия в поэме Мильтона — олицетворенный аллегорический образ, Меланхолия с заглавной литеры, мифологизированное божество, являющееся в сонме традиционных мифологических божеств, — дочь Сатурна и Весты, а равно и Муза, к которой могут быть обращены молитвенные призывания поэта и которая способна внушить вдохновение «душе, взалкавшей знания и веры»:

Ты, Меланхолия, всесильна!
Прервать ты можешь сон могильный
Музея в роще иль велеть
Душе Орфея так запеть,
Чтоб отпустил Плутон железный
Его с женой из адской бездны.³³

Божество песнопений, Меланхолия Мильтона — это еще и богиня уединения и отшельничества, чтения и философствования, созерцательности, визионерства и вообще духовного зрения. Все, чему она покровительствует, окрашено в тона печали, не столько, однако, мрачной, сколько сладостной. Лирический герой «*Il Penseroso*» находит высший род наслаждений в дарах Меланхолии: в одиноких скитаниях, в сосредоточенности Покоя и Поста, в посещениях Помысла и Муз, в самой северной непогоде, обращающей человека к внутренней жизни. Едва ли не впервые в европейской поэзии появилось в поэме Мильтона это лирико-психологическое представление о возможности гармонического сосуществования в душе человека горечи и сладости, печали и радости, антагонистических чувственных и моральных состояний, приобретающих совместимость и взаимосвязанность; характерен в этом смысле фрагмент с традиционно-поэтической Филомелой:

And the mute Silence hist along,
Less Philomel will deign a song,
In her sweetest saddest plight,
Smoothing the rugged brow of Night...³⁴

[И немая тишина звенит,
Пока Филомела не соблаговолит спеть песню,
В своем сладостнейшем печальнейшем состоянии,
Разглаживая нахмуренное чело Ночи...]

³² Жирмунский В. М. Поэзия английского сентиментализма // Жирмунский В. М. Избранные труды. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 138.

³³ Мильтон Дж. *Il Penseroso* / Пер. с англ. Ю. Б. Корнеева // Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976. С. 401.

³⁴ The poetical works of John Milton. [Vol. 1—6]. L., MDCCCXI. Vol. the fifth. P. 115—116. — Второй том данного издания зарегистрирован в библиотеке Жуковского, фонд Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН; см.: Библиотека В. А. Жуковского. (Описание) / Сост. Лобанов В. В. Томск, 1981. С. 373—374. № 2704.

В поэтическом переводе:

И звонкой трелью Филомела
 Чело разгладить мгле сумела.
 О птица, как чарует нас
 Твой сладкий, твой печальный глас!³⁵

Для элегической лирики XVIII — начала XIX вв. чрезвычайно перспективным оказался намеченный Мильтоном многозначный тематический комплекс «сладостной печали». Он не только предвосхищал эстетическую теорию «смешанных ощущений», которую произведут на свет совокупные усилия мыслителей XVIII столетия (в Англии ее становлению в наибольшей степени способствовали взгляды Э. Бёрка, в Германии — эстетические суждения М. Мендельсона и И.-Г. Гердера)³⁶ и которая ляжет в основу критических представлений об элегическом жанре, но и во многом предопределял одну из тематических доминант жанра. Достаточно симптоматично, что И.-И. Эшенбург, немецкий теоретик искусства, сочинения которого изучались Жуковским в годы его самообразования («На что делать примечания к Эшенбурговой теории», 1806; см.: XII, 14—25), в своем «Опыте теории изящных искусств» («Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften», 1783) рассматривал «смешанные ощущения» как определяющий, жанрообразующий признак элегии. В русском переводе 1816 г., выполненном и изданном в форме вопросов и ответов, читатель находил такую, к примеру, жанровую дефиницию: «Что есть Елегия? — Елегия есть род стихотворений, посвященный приятным и неприятным чувствованиям вместе».³⁷

Перспективность поэтического мышления Мильтона обнаруживала себя и в подробностях образно-метафорического состава «Il Penseroso». Метафору ночи — струящийся черный наряд аллегорической героини — поддерживала и развивала здесь описательная детализация: плывущий в облаках месяц, мерцающие созвездия, вечерний благовест (прообраз будущего «вечернего звона» английской и русской поэтической традиции), осеннее ненастье и холода, ветер и ливень, огонь очага, возгласы ночного сторожа, полусумрак... Претерпевал изменения античный, средиземноморский пейзажный канон, уступая место рождающемуся канону северного поэтического пейзажа, и если от мифологического убранства Мильтону еще нельзя было отрешиться вовсе, то его сельваны и дриады должны были искать приют среди гиперборейских сосен и дубов.

И через посредство поэтов английского сентиментализма, и уже непосредственно поэтические предсказания Джона Мильтона отзовутся в поэзии Жуковского. Вечерние и ночные пейзажи русского поэта и их декора-

³⁵ Мильтон Дж. Il Penseroso. С. 400.

³⁶ См об этом: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 15—19.

³⁷ Правила стихотворства, почерпнутые из феории Эшенбурга. М., 1816. С. 55.

тивные константы вобрали в себя многое из поэтической живописи «П Penseroso». Изучая творческую историю элегии Жуковского «Вечер» (1806) и, в частности, ранние редакции ее 6-й строфы и 22-го стиха («Последний луч зари на башнях умирает»), В. И. Резанов в свое время замечал: «Особенно жаль, что Жуковский пожелал заменить, в 6-й строфе, реальные золотые кресты и главы белевских церквей, озаренные заходящим солнцем, какими-то «башнями»: картина только проиграла, ставши из местно-красочной какою-то отвлеченно-неопределенною».³⁸ Пейзажи элегий Жуковского, как об этом не раз писали его исследователи, во многом, однако, иносказательны, не столько изображают, сколько значают, и эти «башни» ведут свою родословную не от реалий русского ландшафта, а от «готической» символики западноевропейских поэтов. Реликты и образы средневеково-рыцарской старины, «башни», именно в поэзии Мильтона приобретали первоначальную степень символизации, неотъемлемой от них в предромантическом и романтическом искусстве:

...Or let my lamp at midnight hour
Be seen in some high lonely tower...³⁹
[...Или пусть моя лампада в полночный час
Будет видна из высокой уединенной башни...]

В поэтическом переводе:

Порой сажу у ночника
В старинной башне я...⁴⁰

Среди изобразительных деталей, использованных в «П Penseroso» для живописания ночи, долговременное поэтическое будущее имел образ горящего в темноте огня, озвучивала же ночную картину также не лишенная перспектив канонизации песня сверчка:

...Where glowing embers through the room
Teach light to counterfeit a gloom;
Far from all resort of mirth,
Save the cricket on the hearth...⁴¹
[...Где светящиеся красные угольки, тлеющие в комнатном очаге,
Учат свет притворяться мраком,

³⁸ Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1916. Вып. II. С. 371; автограф, отражающий работу Жуковского над 6-й строфой «Вечера», хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, см.: Ф. 286. Оп. 1. № 12. Л. 25; краткий анализ автографа и свод редакций стиха 22 см.: Портнова Н. А. Становление романтического метода в ранней лирике В. А. Жуковского // Из истории русского романтизма / Сб. ст. Кемерово, 1971. Вып. I. С. 82.

³⁹ The poetical works of John Milton. Vol. the fifth. P. 120.

⁴⁰ Милтон Дж. П Penseroso. С. 400.

⁴¹ The poetical works of John Milton. Vol. the fifth. P. 118—119.

Где вдали от обиталищ радости
Прячется сверчок над камельком...]

В поэтическом переводе:

И видно лишь, как уголь тлеет
В очагах у бедняков,
И слышны лишь песнь сверчков...⁴²

Эти описательные поэтизмы, наряду с некоторыми другими, не раз будут варьироваться в произведениях Жуковского, например, в балладе «Светлана» (1812—1813):

С треском пыхнул огонек,
Крикнул жалобно сверчок,
Вестник полуночи...
(III, 33)

Одному из пейзажных образов, встречаемых в поэме Мильтона, суждено будет приобрести в поэзии Жуковского характер своеобразного дескриптивного клише. Это образ луны в облаках, динамическая картина ночного неба. В «II Penseroso» мы читаем:

...I walk unseen
On the dry smooth-shaven green,
To behold the wandering moon,
Riding near her highest noon,
Like one that had been led astray,
Though the heaven's wide pathless way;
And oft, as if her head she bow'd,
Stooping through a fleecy cloud.⁴³

[...Я иду незримый
По сухой скошенной зелени
Созерцать таинственную луну,
Плывущую к полному зениту,
Словно сбившую с пути
По широкому небесному бездорожью
И часто, как будто бы ее голова склонялась,
Погружающуюся в кудрявое облако.]

В поэтическом переводе:

Брожу по скошенным лугам
Одиноко и безмолвно
И гляжу, как месяц полный
Плывет в бескрайних небесах,
То исчезая в облаках,

⁴² Мильтон Дж. II Penseroso. С. 400.

⁴³ The poetical works of John Milton. Vol. the fifth. P. 117.

То вновь из толщи их волнистой
Являя лик свой серебристый.⁴⁴

Эти строки из перевода Ю. Б. Корнеева синтаксически и логически настолько близки к известным стихам из баллады Жуковского «Людмила» (1808), что позволяют предположить встречное воздействие Жуковского на переводчика «Il Penseroso»; ср. «Людмилу»:

Вот и месяц величавый
Встал над тихою дубравой:
То из облака блеснет,
То за облако зайдет...
(III, 11)

«Создатель романтического пейзажа с его таинственным, сумеречным колоритом, — замечает современный теоретик, — В. Жуковский впервые *последовательно* поэтизирует „обратную“ сторону природы, скрытую от классицистического «дневного» созерцания: не солнце, а луну, не свет, а мглу, не восход, а закат... (...) Жуковский — один из самых „лунных“ русских поэтов, воспевший ночное светило более чем в 10 стихотворениях и создавший в своем „Подробном отчете о луне...“ (1820) своеобразнейшую стихотворную энциклопедию лунных мотивов в собственном творчестве».⁴⁵ Следует добавить, что непрерывным живописным атрибутом луны у Жуковского, и в переводных, и в оригинальных произведениях, становится, вслед за Мильтоном, облачность всех видов, форм и оттенков. Это сопровождение дает объекту описания движение и изменчивость, осложняет его игрой света и теней и таинственной неполнотой явленности, окружает ореолами мистической эфирности, а порой и мрачной тревожности:

Но что?.. Какой вдали мелькнул волшебный луч?
Восточных облаков хребты воспламенились...
Луны ущербный лик встает из-за холмов...
(«Вечер. Элегия», 1806; I, 76)

Луна, по облакам разлей лучи златые...
(«Гимн», 1808; I, 123)

Когда златорогая
Луна из-за облака
Над рошею выглянет...
(«Моя богиня», 1809; I, 149)

Глухая ночь; одето небо мглою;
И месяц в тучах скрыт.
(«Варвик», 1814; III, 48)

⁴⁴ Мильтон Дж. Il Penseroso. С. 400.

⁴⁵ Эшштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 210; см. также: Янушкевич А. С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53—61.

И облачко луну, как дым
Невидимый, одело...

(«Двенадцать спящих дев», «Вадим»,
1810—1817; III, 125)

И в высоте, фонарь ночной, луна
Висит меж облаков и светит ясно...

(«Деревенский сторож в полночь», 1818; II, 77)

Вчера, имея честь в саду быть вместе с вами,
Заметил мельком я луну за облаками,
И смею утвердить, что сделалась она
Почти по-старому луна,

И что по-старому кругом ее носились
Младые облака воздушною толпой,

То, разлетаясь, серебрились,
То вдруг, слиянные, тянулися грядой,
То волновались, то делились, то дымились.

(«Государыне императрице Марии Федоровне»,
1819; II, 163)

...И было все небо

Так же, как море, взволновано; тучи горами катились

Мимо луны, поминутно ее заслоняя, и чудно

Вся окрестность под блеском и тьмой трепетала...

(«Ундина», 1831—1836; IV, 123)

Число показательных примеров может быть значительно увеличено. Многочисленность, своеобразная неистощимость варьирований одного предметно-образного сцепления свидетельствует, конечно, не об ограниченности запаса художественных средств Жуковского, но об их теснейшей связанности с господствующим умонастроением поэта, вновь и вновь требующим воплощения в слове и образе. Пейзажи Жуковского, и небесные в особенности, таковы именно потому, что в существенном своем значении являют собой метафоры меланхолии, как это и было предначертано в поэме Мильтона «П Penseroso».

Отзвуки «минорных», как их подчас называли, поэм Мильтона имели в творчестве Жуковского и свою биографическую обусловленность. С их образным миром сознание русского поэта одно время сближалось в такой степени, что в его свете воспринимало и свою внутреннюю жизнь, и избранных спутников. В 1811 году из-под пера Жуковского вышли «Стихи, присланные с комедиями, которые К*** хотели играть». Реминисценции «L'Allegro» и «П Penseroso» сообщали здесь поэтическую обозначенность образам Александры и Марии Протасовых, сестер, которые, как известно, сыграли, каждая по-своему, особую роль в судьбе Жуковского и представлялись ему восполнявшими друг друга противоположностями. В облике «веселой, как радость» Аллегро он опозитизировал Александру, избранницу же своего сердца Марию вообразил и назвал Пенсерозой. Отличительную ее черту, в соответ-

ствии с первоисточником образа, поэт усматривал не столько в наружной задумчивости, сколько в том, что эта задумчивость под собой скрывала, — в пленительности «высокой души»:

О Пенсероза! Ты у входа в свет, как гений,
Стоишь пленительна! Высокою душой
Ценишь манящие призраки наслаждений!
И кажется, что все угадано тобой!
Ты создана быть выше света!
И чтоб ни привели с собой грядущи лета,
Не в жизни будешь ты прекрасного искать,
Но все прекрасное ты жизни дашь собою.
(II, 177)

Александра и Мария Протасовы, вместе с их поэтическими отражениями, в относительно недавнем исследовании И. Ю. Виноцкого были представлены как «антиномическая пара, занимающая в поэтическом мировоззрении Жуковского одно из важнейших мест»,⁴⁶ и одновременно как символическое олицетворение двух стихий его психологической природы. «Грустная мечтательная Мария и веселая жизнерадостная Александра, — комментировал свою мысль исследователь, — и олицетворяли эти „противоположные“ черты его характера. Сестры, с которыми его связала судьба, вначале стали персонажами его поэзии (например, Минвана и Светлана), закрепились в индивидуальной системе образов, где получили значение двух „гениев“ его творчества, и в конце концов были осмыслены Жуковским как *символы* двух взаимодополняющих сторон его радостно-грустного мироощущения».⁴⁷

Круг знаний о разбираемых предметах И. Ю. Виноцкий существенно расширил и истолкованием малопонятного до появления его работ поэтического фрагмента Жуковского «Прочь отсель, Меланхолия, дочь Цербера и темной...», датированного 1833 г. Этот незавершенный, а точнее, едва начатый черновой набросок ученый идентифицировал как перевод первых строк поэмы Мильтона «L'Allegro», не без оснований предположив, что в замысел Жуковского мог входить и перевод мильтоновского диптиха в целом.⁴⁸ Наряду с другими этот факт неоспоримо свидетельствует о том, что ранние поэмы

⁴⁶ Виноцкий И. Ю. Утехи меланхолии // Учен. зап. Московского культурологического лица № 1310. Серия «Филология». М., 1997. Вып. 2. С. 137. — Богатая историко-литературным материалом и содержательная работа И. Ю. Виноцкого должна быть отмечена как одно из первых исследований проблем меланхолии в русской литературе конца XVIII — первых десятилетий XIX в.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ См.: там же. С. 126—132; см. также в связи с темой: Янушкевич А. С. Жуковский — читатель и переводчик «Потерянного рая» Дж. Мильтона // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч. II. С. 481—492; Янушкевич А. С. В мире Жуковского. М., 2006. С. 484—496.

Мильтона были для Жуковского не только слагаемыми литературной традиции, общее воздействие которой он испытал, но и прямыми источниками его поэтического мышления.

* * *

Джон Мильтон с полным основанием считается одним из родоначальников английской поэтической школы XVIII столетия, столь значительно изменившей и поэтическую карту мира, и лицо европейской поэзии. Именно британским авторам суждено было преобразовать поэтическую историю Нового времени, обратив поэзию к познанию и выражению внутреннего содержания становящейся личности, ее глубины, сложности, трагических сторон ее бытия, создав для этого новые образно-языковые комплексы, богатейший художественный инструментарий. В ранней, едва ли не первой в русской печати корреспонденции, посвященной английской поэзии и появившейся в журнале круга М. М. Хераскова «Полезное увеселение» в 1762 г., читателям сообщалось, что «никоторый народ не писал с такою важностию и глубокою нравоучения, как англичане» и что «аглинской вкус совсем отменен от французского: им более нравятся глубокомысленность, темность и аллегории в сочинениях».⁴⁹

По отношению к этому отдаленному и еще достаточно смутному известию история английского влияния на русскую культуру оставалась во многом впереди; значительность же его в будущем определится одним совершенно особенным качеством, на которое в 1916 г., уже по завершении классических литературных эпох и в Англии, и в России, указал Вяч. Иванов: «Англия дала Западу начала гражданского устройства; мы, славяне, почерпнули в недрах английского духа общественное откровение о личности».⁵⁰

Заслуживает пристального внимания, однако, то, что британская поэзия личности в XVIII в. развивалась под знаком меланхолии. Меланхолия осенила творчество всех так называемых «августинских» поэтов (находивших вдохновляющую традицию в поэзии Вергилия, Овидия и Горация, римских поэтов века императора Августа), отбрасывая свои глубокие тени и на создания классиков, прежде всего Александра Поупа, и в особенности на поэтические образы позднейших «августинцев», прокладывая в английской литературе пути сентиментализма и предромантизма. Без этого психологического, морально-эстетического, философского компонента не могли обойтись ни апофеозы созерцательности в описательной поэзии Джеймса Томсона, ни скорбные ночные медитации Эдуарда Юнга, ни кладбищенский

⁴⁹ О стихотворстве [без подписи] // Полезное увеселение. 1762. Июнь. С. 232—233; комментарий к этой публикации см.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. Исследования и материалы. Л., 1990. С. 138—139.

⁵⁰ Иванов Вяч. Байронизм как событие в жизни русского духа // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 269.

элегизм Томаса Грея, ни ностальгические картины утраченной сельской гармонии у Оливера Голдсмита. «Этот меланхолический тон, его „пророческие звуки“, как сказано у Мильтона, будут воскрешены [после Ренессанса. — Ю. П.] в поэзии, предметом переживания в которой — все мироздание и вся природа, а ее наблюдатель — человек, предающийся философскому уединению, — пишет автор известной книги об английской поэзии XVIII в. — Меланхолия — состояние души этого уединенного наблюдателя, взорающего на мир, однако не с суровой фанатичностью пуританина, а с восторженным энтузиазмом».⁵¹

Поэтическому культивированию меланхолии весьма способствовало то, что английская общественная и эстетическая мысль XVIII в. не раз усматривала в ней эмоционально-психологическую основу британского и вообще северного характера. Так, поясняя повышавшееся значение фантастики, «волшебной манеры письма» в английской словесности, один из издателей и постоянных авторов журнала «Зритель» («The Spectator»), Джозеф Аддисон, в эссе от 1 июля 1712 г. (№ 419) замечал: «...Англичане от природы обладают живым воображением и очень часто благодаря той мрачности и меланхоличности характера, которая столь распространена в нашем народе, склонны ко многим фантастическим понятиям и видениям, которым другие не столь подвержены».⁵²

Дело, впрочем, состояло не в одной этнонациональной психологии. В меланхолии литература Англии открывала богатейший источник гуманистической содержательности, и содержательности по преимуществу поэтической, свободной от обыденной бытовой прагматики, окруженной ореолами моральной высоты, творческой избранности, неизведанной духовной проблемности, неотразимой уже по самой заключенной в ней возможности переосмысления и реабилитации былого греха. Об этом со всей определенностью свидетельствуют многие памятники британской поэзии XVIII столетия, и особым образом — произведения, представляющие собой своего рода свод мотивов окружающего поэтического контекста, извлекающие из него и смешивающие его экстракты. Такова в значительной мере поэма Томаса Уортона «Наслаждения Меланхолии» («The Pleasures of Melancholy», 1745). Поэтическое творчество этого автора, известного и в качестве историка и теоретика литературы, не вполне оригинально; как отмечал В. М. Жирмунский, «оно является плодом начитанности и вкуса, отдельными стихами напоминающая английских классических поэтов, в особенности молодого Мильтона («Il Penseroso»), то современных сентиментальных лириков Томсона, Грея и Коллинза».⁵³ Подобная приглушенность поэтической индивидуальности

⁵¹ Шайтанов И. О. Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII в. С. 108.

⁵² «Спектейтор» / Пер. с англ. Е. С. Лагутина // Из истории английской эстетической мысли XVIII в. М., 1982. С. 216. (История эстетики в памятниках и документах).

⁵³ Жирмунский В. М. Английский предромантизм // Жирмунский В. М. Избранные труды. Из истории западноевропейских литератур. С. 158.

нередко тем не менее бывает показательна в качестве явления школы, традиции и эпохи.

Лирическая поэма «Наслаждения Меланхолии» содержит в себе не только отражения поэтических тенденций английской «меланхолической» плеяды, но и их обнажения и усиления. Унаследованный от Мильтона аллегорический образ Меланхолии становится здесь менее антикизированным, но приобретает черты эстетической изысканности и пышности. «Мать мечтаний», уединенная «повелительница созерцания» и собеседница «сфер», «королева размышлений», Меланхолия окружена в произведении Уортона и новым, существенно обогащенным ореолом поэтической атрибутики. В этот круг символических сопутствий возвышенной героини входит, конечно, образность уже традиционная, почти нормативная: вечер и полночь, бледная Цинтия-луна и звездный небосвод, дождь и размытые контуры мироздания, гаснущие в полумраке комнаты угольки камина и стрекочущий сверчок... Вместе с тем канонизируются, порой не без сгущений, и элементы предметно-образного мира новейшей сентиментальной поэзии, преимущественно описательной поэмы и «кладбищенской» элегии: отдаленный шум морского прибоя, спускающееся с холма стадо, отдыхающий в борозде плуг, темные своды древних обитателей, руины и надгробия, мшистые камни, хриплые крики грачей в кронах деревьев, даже промокая от дождя птица под кровлей... Орнитологические образы тут особенно характерны: «грачи», разумеется, не классичны, это антипод Филомелы, но они улаживают слух и зрение меланхолика, поклонника сумрачной северной природы; наибольшим же его предпочтением в пернатой фауне пользуется «сова», ночная птица, в образе которой сложно сочтались условность эмблематичности и конкретность живого существа:

While fullen sacred silence reigns around,
Save the lone screech-owl's note, who builds his bow'r
Amid the mould'ring caverns dark and damp...⁵⁴

[И повсюду царствует мрачная священная тишина,
Слышно только одинокое уханье совы, которая строит себе приют
Среди разрушающихся пещер, темных и сырых...]⁵⁵

Избранными пристрастиями героя меланхолической поэзии оказывалась отмечена и флора. Если «траурный тис», осенявший грот Меланхолии, был

⁵⁴ The poetical works of Thomas Warton. L., [s. a.]. P. 96.

⁵⁵ Звуки природной жизни, и в частности «крики животных», в английской эстетике XVIII в. были подвергнуты специальной рефлексии в качестве предмета поэзии. В состав известного трактата Эдмунда Бёрка («A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Subbime and Beautiful», 1757) входит раздел «Крики животных», в котором, среди прочего, говорится: «Может показаться, что эти модуляции звука не являются просто произвольными, а содержат в себе какую-то связь с природой тех вещей, которые они представляют...» (Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Пер. с англ. Е. С. Лагутина. М., 1979. С. 114).

пересажен Уортоном еще из поэтической почвы Рима и более походил на мифологический символ, чем на вечнозеленое дерево Апеннин, то «ива», «сосны» и «вязы» с достоверностью представляли реальность нордического ландшафта, природной среды, для которой Меланхолия становилась поэтическим олицетворением. Флористические образы одновременно создавали в поэме «Наслаждения Меланхолии» и колорит Севера, и атмосферу печали. Значениями новой символичности наделялись здесь в особенности «ива», склоняющееся, «плакучее» дерево (применительно к его русскому образу отмечалось, что «сама наука пользуется для терминологических целей метафорой „плача“»⁵⁶), — не случайно ее свисающие ветви одевали не менее символическую и неизбежную «башню», но и «сосны» и «вязы», уже и ранее не раз укрывавшие пейзажи «меланхолической» поэзии:

...Or the calm breeze, that rustles in the leaves
Of slaunting ivy, that with mantle green
Invests some wasted tow'r. Or let me tread
Its neighbouring walk of pines, where mus'd of old
The cloister'd brothers; through the gloomy void
That far extends beneath ample arch
As on I pace, religious horror wraps
My soul in dread repose...

—
...The waving elms
That hoar through time, and rang'd in thick array
Enclose with stately row some rural hall
Are mute...⁵⁷

[...Или тихий бриз шелестит листьями
Ивы-щеголихи, своей зеленой мантией
Одевающей заброшенную башню. Или позволь мне идти
По соседней сосновой аллее, где грезят о старине
Уединенные братья; в сумрачной пустыне,
Которая далеко простирается под их просторным сводом,
Едва я вступаю в нее, благоговейный ужас охватывает
Мою душу в безжизненном покое...]

—
[...Кольшущиеся вязы,
Пережившие века, стоящие в частом порядке,
Осеняя величественным кругом сельскую усадьбу,
Безмолвствуют...]

⁵⁶ Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. С. 62; о символике ивы у французских сентименталистов XVIII в., в частности у Бернардена де Сен-Пьера и Жака Делиля, см.: Ла Барм Ф., де. Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции. В конце XVIII и в начале XIX столетия. Киев, 1905. С. 107—108.

⁵⁷ The poetical works of Thomas Warton. P. 96, 99.

Несмотря на то что поэма Томаса Уортона «Наслаждения Меланхолии» никогда не переводилась на русский язык, русский читатель может без труда узнать в ее символической образности очертания знакомого поэтического мира. Это мир элегических созерцаний Жуковского, элегии «Сельское кладбище» во всех трех ее версиях (1801, 1802, 1839):

На древней башне сей, плюсом и мхом покрытой,
Пустынныя совы я дикий слышу вой...

Здесь, где молчание воздвигло черный трон,
Где ивы дряхлые, рукою лет согбенны,
Из ветвей лиственных сплетают кров священный,
Где вязы древние, развесисты шумят...
(«Элегия», 1801; I, 45)

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной,
На возмутившего полуночным приходом
Ее безмолвного владычества покой.

Под кровом черных сосн и вязов наклоненных,
Которые окрест, развесившись, стоят...

Там в полдень он сидел под дремлющею ивой,
Поднявшей из земли косматый корень свой...
(«Сельское кладбище», 1802; I, 53, 56)

Только с вершины той пышно плюшем украшенной башни
Жалобным криком сова пред тихой луной обвиняет
Тех, кто, случайно зашедши к ее гробовому жилищу,
Мир нарушают ее безмолвного древнего царства.
Здесь под навесом нагнувшихся вязов, под свежеею тенью
Ив, где зеленым дерном могильные холмы покрыты...

...там, на мшистом, изгибистом корне
Старого вяза, к земле приклонившего ветви, лежал он...
(«Сельское кладбище. Элегия. Второй перевод из Грея»,
1839; II, 316)

Разночтения трех версий перевода «Elegy Written in a Country Church-Yard» (1751) Томаса Грея, созданных Жуковским в разные годы и отчасти с разными творческими задачами, естественны, хотя продиктованы не одними поисками языковых эквивалентов. Греевские словесные формулы достаточно определены: «башня» в его стихотворении, как и у Уортона, драпирована «ивовой мантией» («ivy-mantled tow'g» / «облаченная в ивовую мантию башня»), кладбище осенено «вязами» и «тисами» («Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade / Where heaves the turf in many a mould'ring heap» / «Под эти-

ми дряхлыми вязами, затеняющими тисы, / Где поднимается дерн множественством ветхих холмов...»), герой находит приют у корней «склоненного бука» («There, at the foot of yonder nodding beech, / That wreathes its old fantastic roots so high...⁵⁸ / «Там, у основания того склоненного бука, / Который изгибал свои старые фантастические корни так высоко...»). Жуковский заменяет «ивовую мантию» на «плющ» и «мох» (1801) или же на один «плющ» (1839), симбиоз «вязов» и «тисов» — на сочетания «ив» и «вязов» (1801), «сосн» и «вязов» (1802) и снова «вязов» и «ив» (1839), дерево же, под которым предается медитациям элегический герой, или не упоминается (1801), или становится «ивой» (1802) и «вязом» (1839). В выборе переводческих средств русский поэт чувствует известную свободу, но это свобода в пределах поэтического канона. Канон же этот шире словесно-образной системы «Элегии» Грея, как это обнаруживает поэма Уортона «Наслаждения Меланхолии» (поскольку она написана шестью годами ранее стихотворения Грея, есть основания предполагать не только воздействия Грея на Уортона, но и Уортона на Грея). Жуковский, таким образом, переносил на русскую почву не просто поэтический мир одного гревского стихотворения, хотя бы и особенным образом репрезентативного. Переводя «Элегию, написанную на сельском кладбище», он превращал в достояние русской культуры культуру и традицию «меланхолической школы» английской поэзии.

Поэма Уортона «Наслаждения Меланхолии» существенна для понимания этой традиции и ее усвоения в творчестве Жуковского и еще в ряде отношений. В ней, в частности, чрезвычайно обострены оппозиции традиционной и нетрадиционной поэтичности. Образующий заглавие поэмы оксюморон находит смысловые продолжения в целенаправленной, не лишенной в отдельных случаях демонстративности депозитизации положительных, с рационалистической точки зрения, состояний человека и природы и в столь же последовательной поэтизации отрицательных. Поэт готов отвернуться от «веселых сцен пурпурной Весны» и «украшенных цветами лугов», не позволяет даже снам «увлечь чувства на цветущие пути веселья», предоставляет другим любить «нежное Лето», подозревает в коварстве, иллюзорности, отравленности «улыбку фальшивой радости». Его выбор — это «торжественный мрак», облаченность мира «в полуночное одеяние цвета воронова крыла», экстаз уединения, «туманные сумерки бледного Декабря», «мокрое и окутанное тучами» утро, но еще лучше гаснущий вечер и полная тайн и чародейства ночь, «сестра держащей эбеново-черный скипетр Гекаты». Архетипическое противостояние света и тьмы разрешается здесь предпочтением тьмы.

When azure noontide cheers the daedal globe,
And the blest regent of the golden day
Rejoices in his bright meridian bow'r,

⁵⁸ Poems by Mr. Gray / A new edition. Edinburgh, MDCCLXXIX. P. 92, 98.

How oft my wishes ask the night's return,
That best befriends the melancholy mind!⁵⁹

[Когда лазурный прилив полдня приветствует дедалов мир
И благословенный повелитель золотого дня
Ликует в своем сияющем полуденном чертоге,
Как часто мои желания молят о возвращении ночи,
Лучшего друга меланхолического ума!]

Открытая этой ночной поэзией новая поэтичность отражала пришедшую в культуру рефлексию относительно не прямых путей протекания психологической жизни человека, недоступных логическому познанию способов мировосприятия. Более всего это обстоятельство обеспечивало будущность складывавшейся поэтической традиции и ее элементам, получавшим позднее и отдельное, независимое от первоначальных контекстов существование. В поэзии Жуковского приметями этой традиции становились не только лунные пейзажи и метафоры увядающей природы, но и антитезы, подобные оппозициям Уортона.

Иному будет жаль дней ясных, —
А я жду не дождусь холодных и ненастных.
Милей мне светлого природы мрачный вид! —

воскликнул Жуковский в стихотворении «Ноябрь, зимы посол, подчас лихой старик...» (1814; I, 379), наделяя поэтической прелестью уже отцветшую осень, достаточно прозаическую пору ожидания зимы. Поэтизация русского ноября была сродни поэтизации английского декабря в «Наслаждениях Меланхолии».

Британская поэзия утверждала за меланхолией, как мы уже замечали, репутацию состояния, замыкающего человека в его внутреннем мире и тем самым стимулирующего жизнь его сознания и самосознания. Меланхолия противостоит соблазнам иллюзий и страстей, связывая душу с миром духовных подлинностей, — именно эта мысль побудила Уортона ввести в его поэму упоминание об Элоизе, лирической исповеднице из героиды Александра Поупа «Элоиза к Абельяру» («Eloisa to Abelard», 1717). Ведь только в монастырском заточении, где «царствует вечно задумчивая меланхолия» («ever-musing melancholy reigns», как гласит стих оригинала⁶⁰), любовное чувство героини, согласно поэтической реплике Уортона, наполняется неподдельно трагическим содержанием:

...Thus Eloise, whose mind
Had languish'd to the pangs of melting love,
More genuine transport found, as on some tomb
Reclin'd, the watch'd the tapers of the dead...⁶¹

⁵⁹ The poetical works of Thomas Warton. P. 98.

⁶⁰ The works of Alexander Pope, Esq. L., MDXXLXXXVI. Vol. I. P. 165.

⁶¹ The poetical works of Thomas Warton. P. 98.

[...Так Элоиза, чей дух
Изнемогал от мук обессиливающей любви,
Обрела более подлинное чувство, опустившись
На надгробный камень и созерцая свечи мертвых...]

«Ситуация вечной разлуки влюбленных и неугасающей страсти в стенах монастыря оказалась созвучной русским сентименталистам и преромантикам»,⁶² — писал В. Э. Вацуро, прослеживая переход этой ситуации из героиды в элегию и усматривая в пересечении жанров один из мотивов появления на свет «Послания Элоизы к Абеляру» Жуковского (1806), перевода первых 72 стихов произведения А. Поупа. Существовал, наряду с этим, еще и особый интерес Жуковского к этико-психологической конкретизации меланхолических настроений, возможность которой давал этот перевод. Значение героиды английского классика в таком качестве подтверждает и реминисценция Уортона.

Ссылки на исторические имена, и в особенности на имена поэтов, на героев литературных произведений (помимо Поупа и его Элоизы, автор «Наслаждений Меланхолии» упоминает Спенсера и Мильтона, шекспировских Ромео и Джульетту, Отелло и Дездемону, в отдельном контексте — Платона; ср. появление имен Гампдена, Кромвеля и Мильтона в тексте «Элегии, написанной на сельском кладбище» Грея) играли в поэзии английского сентиментализма роль двоякую. Отголоски поэтики дидактических жанров, они одновременно становились средством построения литературной родословной, инструментом включения «меланхолической школы» в историю.

О том, как это удалось, свидетельствовало многое в европейской культуре второй половины XVIII — начала XIX в.

В 1798—1800 гг., подводя своеобразные итоги культурного развития Европы в XVIII столетии и предугадывая его пути в веке XIX, пишет свою книгу «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» («De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales») Жермена де Сталь, виднейшая участница и теоретик литературного движения переходного времени, проводник английского и немецкого влияния во французской литературе. Введя в типологическую концепцию мировой литературы геокультурное противопоставление греко-романской литературы — литературы «юга» — литературе германских и скандинавских народов — литературе «севера», — обозначив истоки противоположных поэтических традиций легендарными фигурами Гомера и Оссиана, французская писательница констатировала несомненный подъем «северной» словесности в современную ей эпоху. Сущность же этой поэзии «севера», в первую очередь поэзии Англии и Германии, ее духовную образующую она готова была запечатлеть единственным знаком и словом: «меланхолия». И склонность «северных» поэтов к суровым и сумрачным ландшафтам — «они, как

⁶² Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 60—61.

и прежде, ищут вдохновения на берегу северного моря, в шуме ветра, среди вересковых зарослей»⁶³ — и форсированная деятельность воображения, и «горестное ощущение неудовлетворенности своей судьбою»⁶⁴ с проистекающим из него стремлением к бесконечному, и достигнутые совершенства в «изображении несчастья», и самое образно-тематическое и мелодическое однообразие, и, наконец, главное — философская, рефлексивная, лирико-медитативная природа творчества — «философические идеи льнут к мрачным образам»,⁶⁵ «печаль более чем любое другое расположение души позволяет проникнуть в характер и судьбу человека»⁶⁶ — все эти и другие достаточно разнородные особенности, находимые мадам де Сталь в литературе «севера», она была намерена свести к меланхолии как общему знаменателю многих числителей, родовому свойству, как она думала вслед за английскими мыслителями, психологии германцев в частности и северян вообще. Будучи уверена в том, что «отличительной чертой северного национального характера является именно склонность к меланхолии»,⁶⁷ сочинительница трактата «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» делала определение «меланхолический» и производные от него ведущей качественной характеристикой новых литературных явлений Англии и Германии. Поскольку же творческие инициативы писателей этих стран стали оказывать значительное воздействие на европейский художественный процесс в целом, постольку внесенный ими в словесное искусство меланхолический пафос начинал осознаваться как всеобщий «дух века» и «знамение времени»: «В наш век меланхолия — истинный источник вдохновения; тот, кому неизвестно это чувство, не может рассчитывать на подлинную литературную славу; завоевать ее можно лишь ценой печали».⁶⁸

В рассуждениях мадам де Сталь о «меланхолической» поэзии внимание исследователя творчества Жуковского с неизбежностью обращает на себя и еще один фрагмент, входящий в состав главы «О воображении англичан, как оно выразилось в их поэзии и романах». Перечисляя получившие европейское признание создания музы Альбиона, писательница выстраивала следующий литературный порядок: «„Сельское кладбище“ и послание об Итонском колледже Грея, „Покинутая деревня“ Голдсмита исполнены той благородной меланхолии, что возвышает чувствительного философа. Где отыщем мы больший поэтический восторг, чем в оде музыке, сочиненный Драйденом?

⁶³ *Сталь Ж. де.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями / Пер. с франц. В. А. Мильчиной. М., 1989. С. 186. (История эстетики в памятниках и документах).

⁶⁴ Там же. С. 188.

⁶⁵ Там же. С. 189.

⁶⁶ Там же. С. 186.

⁶⁷ Там же. С. 187.

⁶⁸ Там же. С. 321.

Какой страстью дышит послание Элоизы! Существует ли более восхитительное изображение супружеской любви, чем стихи, венчающие первую песню Томсоновой поэмы?.. На сколь глубокие и страшные размышления наводят „Ночи“ Юнга!..».⁶⁹

Мадам де Сталь суммировала здесь важнейшие имена и художественные факты, составившие английскую традицию сентиментально-предромантической «меланхолической» поэзии. Могла ли она предположить, что с большой степенью точности прогнозирует готовую уже развернуться творческую биографию русского поэта Жуковского?! Ведь за исключением «Ночных мыслей» («The Complaint; or Night Thoughts on Life, Death and Immortality», 1742—1746) Э. Юнга, следы воздействия которых, впрочем, очевидны в ранней лирике Жуковского (эпиграф «A Worm! A God!» и реминисценции в оде «Человек», 1801), и «Оды на отдаленный вид Итонского колледжа» («Ode on a Distant Prospect of Eton College», 1742) Т. Грея, все остальные из названных или подразумеваемых в этом перечне произведений — и «Сельское кладбище» Т. Грея, и «Опустевшая деревня» («The Deserted Village», 1769) О. Голдсмита, и «Пиршество Александра, или Сила Гармонии» («Alexander's Feast, or the Power of Musik», 1697) Дж. Драйдена, и «Послание Элоизы к Абеляру» А. Поупа, и «Времена года» («The Seasons», 1726—1730) Дж. Томсона — были полностью или частично переведены Жуковским и вошли в наиболее представительную группу его поэтических произведений 1800 — начала 1810-х гг., оставивших неизгладимые следы в его позднейшем творчестве.

* * *

Те элементы художественной системы, из которых в творчестве Жуковского, поэтическом и прозаическом, начал складываться «меланхолический» контекст, появились в его произведениях раньше, чем вышли из-под его пера переводы произведений английской «меланхолической» традиции. Эти элементы накапливала уже литературная, в особенности же поэтическая среда последней четверти XVIII в., они становились характерными приметам литературного обычая и обихода, опознавательными знаками художественного вкуса эпохи.⁷⁰ Это красноречиво подтверждала массовая книжность рубежа столетий. В 1802 г. в Москве была выпущена отмеченная известной курьезностью и впоследствии подвергавшаяся насмешкам книга прозаических фрагментов «Утехи меланхолии. Российское сочинение А. О.» (часть тиража была обозначена криптонимом А. О.).⁷¹ «Помню между прочим книгу „Утехи

⁶⁹ Там же. С. 214.

⁷⁰ См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1906. [Вып. I]. С. 127—166; также: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 30—42 и др.

⁷¹ И. Ю. Виницкий убедительно атрибутировал «Утехи меланхолии» перу А. В. Обрезкова. См.: Виницкий И. Ю. Утехи меланхолии. С. 170—186. Здесь же собран матери-

Меланхолии⁷², которая утешала и потешала нас до слез»,⁷² — вспоминал на склоне лет П. А. Вяземский, имея в виду и читательские впечатления Жуковского. При всем том издание не было лишено исторической показательности. Не говоря о том, что его заглавие представляло собой кальку с заглавия поэмы Т. Уортона «The Pleasures of Melancholy», заголовки составлявших его миниатюр: «Удовольствованное времяпрепровождение», «Уединенный», «Чувство приятного», «Вид осени», «Мавзолее сердца» и др. — складывались в своеобразный индекс сентиментально-предромантической литературной тематики, объединяемый, и это имело значение, общим знаменателем меланхолии.

В 1798 г., будучи воспитанником Московского университетского благородного пансиона, Жуковский помещает в пансионском журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (ч. XVII) первое из двух одноименных стихотворений «Добродетель» («Под звездным кровом тихой ноши...»), полное «сатурнальных» образов и мотивов. Помимо мифологической фигуры Сатурна, представленного здесь по преимуществу в качестве бога разрушительного времени, «с косою острой, кровожадной, с часами быстрыми в руках» (I, 25), ряд других образно-тематических компонентов стихотворения вполне определенно тяготеет к атрибутике «меланхолической» поэзии: и обозначенности ночного, лунного, пейзажа, и кладбищенский пространственный локус с символизирующими его значение и назначение признаками («Гробницы, урны, пирамиды...»), и такая, среди прочего, деталь, как «кипарис» («В тени ветвистых кипарисов / Брожу меж множества гробов...»). Поэтизируя вслед за английскими поэтами северную природу и ее часть — северную флору, Жуковский, как мы уже отметили, целенаправленно искал в этих областях действительности объекты с повышенной эстетической ценностью. Тем не менее и образы классического, «римского», происхождения оказывались еще не вполне исчерпанными и могли освещаться обновленными, «предромантическими» рефлексам. «Божество сердец непорочных, уединение, да осенят меня твои кипарисы; задумчивый мрак их да погрузит мою душу в меланхолию»,⁷³ — характерная ламентация Жуковского-прозаика в начальный период творчества. «Кипарис» нередок в неоклассических ландшафтах К. Н. Батюшкова, и тоже с толкованиями его эмблематической семантики, как, например, в стихотворении «Ответ Т[ургене]ву» (1812):

Мы лавр находим там
Иль кипарис печали,
Где счастья роз искали...⁷⁴

ал, освещающий рецепцию книги в современной ей и позднейшей русской литературе и журналистике.

⁷² Выдержки из старых бумаг Остафьевского архива. М., 1866. С. 72.

⁷³ Жуковский В. А. Сочинения в стихах и прозе. Изд. 10-е. СПб., 1901. С. 801.

⁷⁴ Батюшков К. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 220—221. — *Курсив наш.*

Взаимосвязь между образом «полуденного» кипариса (как и образом «полночной» плакучей ивы) и, с другой стороны, кругом минорных и более всего траурных настроений и мотивов — семантическая подробность, узаконенная в поэтическом обиходе уже в последние десятилетия XVIII в. Об этом свидетельствует, в частности, и описательная дидактическая поэма Жака Делиля «Сады» («Les Jardins», 1782, 1801), занимающая особое место в истории перехода европейской культуры от классических вкусов к романтическим. Приведем ее фрагмент в переводе А. Ф. Воейкова («Сады, или Искусство украшать сельские виды», 1806—1816), хорошо знакомом Жуковскому.⁷⁵

Чувствительный во всем себе друзей находит,
Он горсть разделить с деревьями приходит:
Уже над мирною гробницей обнялись
Задумчивая ель, унылый, нежный тис,
И ты, почивших друг, о *кипарис печальный!*
Ты, охраняющий в могиле пепел хладный...⁷⁶

Концентрация «меланхолической» *топики* происходила у Жуковского и в ранних, относящихся к концу 1790-х — 1800-м гг. прозаических произведениях, лирико-описательных риторических опытах и подражаниях, наделенных признаками «элегий в прозе», «лирических медитаций»,⁷⁷ как называли их в научной литературе. «Мысли при гробнице» (1797), «Речь на акте в Университетском благородном пансионе 14 ноября 1798 г.», «Жизнь и источник» (1798), «Мысли на кладбище» (1800), незавершенная повесть «Вадим Новгородский» (1803) — вся эта в определенной степени «школьная» проза аккумулировала в себе типологически родственные образные клише и сочтала их в единой картине меланхолически окрашенного мира. Меланхолический «тихий» пейзаж — воплощенное в образах «спокойной природы»⁷⁸ меланхолическое мирозерцание — варьировал у молодого Жуковского предметно-образные слагаемые, совокупность которых постепенно превращалась в литературный канон. В состав этого канона, не лишённого еще рационалистичности, входили: вечер или, как дань юнгианству, ночь; заходящее солнце, но чаще луна, в туманности или в облаках; тени, сумерки, мрак; тишина,

⁷⁵ См.: Лобанов В. В. История и состав библиотеки В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. I. С. 7; Реморова Н. Б. Книга Ж. Делиля «Сады» из библиотеки В. А. Жуковского как памятник истории культуры // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1985. М., 1987. С. 19—32; Лотман Ю. М. «Сады» Делиля и их место в русской литературе // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 468—486.

⁷⁶ Делиль Ж. Сады. Л., 1988. С. 151. (Лит. памятники). — *Курсив наш.*

⁷⁷ См.: Петрунина Н. Н. Жуковский и пути становления русской повествовательной прозы // Жуковский и русская культура: Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 48, 50.

⁷⁸ См.: Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство. (XVIII — первая четверть XIX века). Очерки. М., 1966. С. 252—257; Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 54—57.

нарушаемая лишь шелестом листвы или журчаньем ручья; гладь воды (озера, реки, потока), отражающая берега, нередко — главы церквей; дубравы (рощи, лес) и долины (поля, луга) как «обитатели меланхолии»; спускающееся к воде стадо; хижина поселянина с огнем очага; «готические» башни, руины; монастырь; кладбище; вылетающая из расщелины надгробия или из древесного дупла сова; могила, покрытая дерном; «оссианический» утес или камень, обросший мхом; «греевский» холм — возвышенность для медитаций... Меланхолический пейзаж — «полночный», северный пейзаж, ибо север — это область природы на ущербе, а меланхолия — состояние души человека северной, «романтической» в широком смысле культурной почвы.

В ранней прозе Жуковского есть произведения, в которых этот ансамбль образов и мотивов собирается в значительной полноте. Таков, в частности, прозаический отрывок «Мысли на кладбище», коллекция материализованных символов меланхолии и, как было уже установлено, одна из «тематических и стилистических заготовок к „Сельскому кладбищу“». ⁷⁹ Вот его описательные лейтмотивы:

«Луна, собеседница горестных, медленно подьмлет бледное чело свое из-за отдаленных гор; слабо осребряет она кремнистые их вершины, и луч ее пробирается в дремлющий лес; кажется, тени, чада молчаливой ночи, блуждают в густоте его.

Серые облачка опушают задумчивый образ луны — тем она любезнее, тем привлекательнее. Трепещущий луч ее, преломляясь о них, тихо несется долу.

Здесь, в обители смерти (на кладбище), в долине спокойствия, разливая он бледное сияние на могилы, скрывающие в недре своем почивших, он мешается с юными чадами весны, дышащими на них благоуханием, и, кажется, хочет проникнуть гробные камни, чтобы оживить тление.

Бьет полночь — это час смерти — луна на половине пути своего; она прямо над моею головою; свет ее ударяет в узкое окно развалившейся часовни и рисует решетки ее на руинах. <...>

Все молчит в благоговейном ужасе. Пустынный ручей тихо струится по камням; соловей давно остановил громкие трели свои — все молчит...» ⁸⁰

Такого рода скопления меланхолической символики в ранних прозаических произведениях Жуковского позволяют думать, что в 1801—1802 гг., когда поэт начал переводить Томаса Грея, переходя от него и к другим английским авторам XVIII в., его поэтический инвентарь не только был заранее готов к этой рецепции, но и сложился как устойчивая, перспективная, отмеченная индивидуальным авторским своеобразием художественная системность. Трудясь над переводом «Elegy Written in a Country Church-Yard» и ставя перед собой собственно переводческие задачи, среди которых ключевой была максимально достижимая аутентичность перевода подлиннику,

⁷⁹ *Топоров В. Н.* «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии // *Russian Literature. North-Holland Publishing Company.* 1981. Т. X. № III. P. 242.

⁸⁰ *Жуковский В. А.* Сочинения в стихах и прозе. С. 799.

Жуковский не ощущал чужеродности в поэтическом мире Грея, но, напротив, должен был ощущать в нем вполне знакомые ему элементы знакомой поэтической системы, требующие от переводчика не столько «обживания», сколько языковой гармонизации. Вступительные строфы «Сельского кладбища» Жуковского гласили:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопою
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.

В туманном сумраке окрестность исчезает...
Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;
Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает,
Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной,
На возмущившего полночным приходом
Ее безмолвного владычества покой.

Под кровом черных сосн и вязов наклоненных,
Которые окрест, развесившись стоят,
Здесь праотцы села, в гробах уединенных
Навеки затворясь, сном непробудным спят.

(I, 53)

Пейзажная экспозиция элегии, не лишенная «видовой» картинности, изобилует изобразительными подробностями меланхолического контекста, и среди них нет ни одной, которая не встретила бы за пределами этого переложения стихотворения, в более ранних или более поздних произведениях Жуковского. Упомянутая уже в качестве устойчивой приметы меланхолического пейзажа «сова» получила такую распространенность в элегической поэзии вообще, что повлияла на этимологические толкования самого слова «элегия». «Производят сие слово от *ελεός*, сова, — утверждалось в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова, — по причине печального крика сей птицы».⁸¹

«Непременный спутник сумерек в английской поэзии»,⁸² по замечанию В. В. Набокова, «вечерний жук» (безусловно, тождественный греевскому «the beetle») как будто «перелетает» в басню «Орел и жук» (1806), несмотря на то, что она принадлежит иной литературной традиции, являя собой вольное переложение басни Ж. де Лафонтена «L'Aigle et l'Escarbot» (1670-е). И даже такой экзотизм, как «рогов унылый звон», потребовавший разъяснения для русского читателя при первой публикации стихотворения («В Англии при-

⁸¹ Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. I. С. 356.

⁸² Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб., 1999. С. 487.

взывают колокольчики к рогам баранов и коров»⁸³), отзывается в «Опустевшей деревне» (1805), другом переводе памятника английской поэзии, строкой «Лишь тихий вдалеке звонков овечьих звон...» (I, 65), обладающей и ритмико-синтаксическим сходством с соответствующим стихом «Сельского кладбища». «Опустевшая деревня», перевод начального фрагмента поэмы Оливера Голдсмита «The Deserted Village», заключает в себе целую серию стилистических совпадений с «Сельским кладбищем». Обращая внимание на лексико-фразеологическую «смежность» «Опустевшей деревни» и «Сельского кладбища», В. Н. Топоров акцентировал «впечатление, что для Жуковского один английский текст при нужде выступал источником для перевода другого английского текста».⁸⁴ Отмеченное исследователем фундаментальное значение стихотворения «Сельское кладбище» для поэтики Жуковского вполне неоспоримо, но есть и основания полагать, что «Греева элегия» была в его творчестве не только резервуаром поэтических средств, но и сама почерпала, может быть, частично, свои поэтические средства из более общего фонда понятийно-образных категорий и словесных форм, снабжавшего и более широкий круг произведений поэта.

Весьма характерно, в частности, возникновение примет меланхолического контекста не только в переводных и даже не только в художественных текстах Жуковского, но и в его дневниковых записях, отражающих внутреннюю рефлексию автора с наибольшей непосредственностью. В 1808—1809 гг. в дневниках Жуковского появляется заметка «О таинственности», в которой, наряду с прочим, получает философско-эстетическое истолкование и меланхолический пейзаж. Отправляясь от мысли Ф.-Р. Шатобриана о таинственном как одном из условий прекрасного, Жуковский иллюстрирует здесь это воззрение традиционными образами пейзажно-медитативной элегии, ведущего выразителя меланхолической содержательности:

«Может быть, *таинственность* приятна и потому, что человек больше любит воображать, нежели *знать* и *видеть*. От чего отдаленные виды так приятны? От того, что они представляются неясно! От того, что глаз, видя предметы, оставляет однако и свободу воображению (которое не любит никогда покоиться) украшать их. С идеею мрака всегда соединена таинственность. Темнота лесов всегда приводит в некоторый ужас, который очень приятен для сердца; этот ужас есть не иное что, как неизвестность предметов нас окружающих, можешь *всё* воображать вокруг себя, потому что *ничего* не видишь. Мертвое молчание производит иногда то же действие: всякой звук заключает в себе понятие больше или меньше явное о той вещи, которая производит его: как же скоро все молчит, то воображение, ни на что особенно не устремленное, все почитает возможным...» (XIII, 53).

⁸³ Жуковский В. Сельское кладбище, Греева элегия, переведенная с английского // Вестник Европы. 1802. Ч. VI. № 24. Декабрь. С. 319.

⁸⁴ Топоров В. Н. Пушкин и Голдсмит в контексте русской Goldsmithiana'ы. Wien, 1992. С. 79. (Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 29).

Таинственность, соединяемая Жуковским с неясностью или неполнотой картины или предмета, трактуется им и как эстетически напряженная мнимость воображения, а с другой стороны, и это особенно примечательно, как инобытие меланхолии: «...*Неясные* идеи доставляют душе удовольствия сладкие, меланхолические (ибо меланхолия есть некоторым образом *недостаток*)» (XIII, 54).

Дневниковое философствование поэта не оставляет сомнений в том, что та картина мира, которая знаменуется погружением его явлений в неясность тумана, заката, сумерек («В туманном сумраке окрестность исчезает...»), в неопределенность промежуточного времени суток, в неустойчивость переходного времени года, — это зрелище, открывающееся созерцанию меланхолически настроенного субъекта. Анализируя особенности сентиментально-предромантической элегии, В. Э. Вацуро показал, что для той ее разновидности, которая была отмечена присутствием меланхолической тематики, весьма важное значение имело «состояние „перехода“, „промежутка“, схваченное Карамзиным и еще подчеркнутое выделением временных наречий „еще“ и „уже“, — оно станет затем одной из существенных черт элегической ситуации».⁸⁵ Нужно отдать должное проницательности исследователя, заметившего и еще более нюансированный оттенок этой «переходности»: в «Греевой элегии» изображается «не вечер, а наступление вечера».⁸⁶ Жуковский действительно склонен был сосредотачивать поэтическое внимание на пограничных состояниях мироздания, таких, как вечер, наделенный известной процессуальностью промежутков между днем и ночью, или осень, протяженный промежуток между летом и зимой. Лишенные полноты и уравновешенности более определенных и законченных стадий природного круговорота, эти промежутки притягивали поэта еще и заключенными в них возможностями эстетического переживания смертности бытия, метафизикой, реализуемой в метафорах захода солнца, темнеющего небосвода, успокоения и сна, угасания, увядания, последних мгновений жизни. Топосом лирико-философских размышлений в элегии Грея — Жуковского не случайно становится кладбище, тоже, между прочим, «промежуток», средостение между жизнью и смертью, ступень, ведущая из времени в вечность и от скорби к утешению. «...Разве нет оплота против ужасов смерти? Взгляни на сей лазоревый свод: там обитель мира, там царство истины, там отец любви. Смерть есть путь в сию вечно-блаженную страну... а гроб лестница к небу»⁸⁷ — так высказывал эту мысль пансионер Жуковский в «Мыслях при гробнице», одном из первых своих литературных опытов. В «Сельском кладбище» именно аура вечернего погоста направляла сознание лирического героя к чередке мыслей о неизбежности смерти, о бренности земного существования, но вместе с тем и о внутреннем достоинстве человека, не подверженном тлению

⁸⁵ Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». С. 26.

⁸⁶ Там же. С. 54.

⁸⁷ Жуковский В. А. Соч. в стихах и прозе. С. 795.

и оставляющем, подобно иным духовным ценностям, надежду на посмертное бытие в благоговейной памяти потомства. «Сокровенное человеческое достоинство предстает как ценность в себе, — писал о мотивах этой элегии С. С. Аверинцев, — более того, как высшая ценность, онтологически и аксиологически имеющая приоритет перед всем, что публично, и являющаяся для него верховным мерилом. Оно — как скрытая драгоценность...».⁸⁸

На фоне кладбищенского пространства появляется в заключительных строфах элегии и венчающий ее образ — образ юного, но обреченного смерти поэта. Юность и смерть — понятия несовместимые, это бытийные антиподы, и потому их соединение создает высокую степень трагизма, чрезвычайно обостряющего лирическую ситуацию в концовке «Сельского кладбища». Эта смерть не имеет материальной причины, она есть знак духовной избранности лирического героя, метафизическое претворение меланхолического строя души.

Особым значением обладал и еще один мотив заключающей элегию «Эпитафии» (в редакции 1801 года, как и в английском оригинале, предваренной этим заголовком внутри текста стихотворения). На отсутствие этого мотива у Грея и важнейшую его роль у Жуковского впервые указал В. Н. Топоров: погруженность в меланхолию означает не только избранничество, но и отмеченность поэтическим призванием, меланхолия состоит в родстве с музами.⁸⁹

*Здесь пепел юноши безвременно сокрыли;
Что слава, счастье, не знал он в мире сем.
Но музы от него лица не отвратили,
И меланхолии печать была на нем.*
(I, 57; курсив Жуковского)

Скрещения лирических тем юности, смерти и поэзии в обнимающем их единстве меланхолического настроения, пейзажа и мирозерцания образовали черту творческого своеобразия Жуковского, получившую наиболее заметную обозначенность в тех его стихотворениях, где предметом поэтического изображения и осмысления становится отягощенная трагической предопределенностью судьба поэта. Знаменательно финальное четверостишие элегии «Вечер» (1806):

Так, петь есть мой удел... но долго ль?.. Как узнать?..
Ах, скоро, может быть, с Минваною унылой

⁸⁸ Аверинцев С. Британское зеркало для русского самопознания, или Еще раз о «Сельском кладбище» Грея — Жуковского // Аверинцев С. Собр. соч. Связь времен. Киев, 2005. С. 264.

⁸⁹ См.: Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии. Р. 240 — 241, 248 — 255; Топоров В. Н. Младой певец и быстротечное время. (К истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX века) // Russian Poetics. Columbus, Ohio, 1983. Р. 409 — 438.

Придет сюда Альпин в час вечера мечтать
Над тихой юноши могилой!
(I, 78)

И лирический субъект элегии, бредущий «неведомой стезей» певец, и являющиеся «под занавес» условно-поэтические персонажи, оссианические имена которых декорируют стихотворение приметами британской меланхолической культуры, и тот юноша, могила которого становится суггестивным источником мечтательных медитаций, — все это образы не вполне разделенные, не столько три самостоятельных образа, сколько три отражающих друг в друге олицетворения одной поэтической идеи, предполагающей взаимосвязанность духовно-творческих дарований и роковой ранней обреченности.

Своеобразной художественной кульминации идея достигает в стихотворении «Певец» (1811), которому суждено было стать в общественном сознании одной из символических репрезентаций поэтического мира Жуковского:

В тени дерев, над чистыми водами
Дерновый холм вы видите ль, друзья?
Чуть слышно там плескает в брег струя;
Чуть ветерок там дышит меж листьями;
На ветвях лира и венец...
Увы! друзья, сей холм — могила;
Здесь прах певца земля сокрыла;
Бедный певец!
(I, 159)

Мотивы, образы, словесные формулы «Сельского кладбища» оказались усилены в «Певце» их попаданием в резонирующее поле складывавшейся биографии поэта, тем, что В. Н. Топоров определял как переплетение литературного и внелитературного рядов. Проследивая становление в русской поэзии начала XIX века того образно-тематического комплекса, в центре которого — мотив безвременной смерти юного поэта, исследователь отмечал: «Внезапная смерть двадцатидвухлетнего Андрея Тургенева в 1803 г., предсказанная им в стихах последнего года его жизни, оказалась той критической точкой, после которой кристаллизация схемы стала неотвратимой. Так впервые в русской поэзии внутритекстовое событие соотносилось как причина и пророчество с внетекстовым событием... (...) Впервые ряд поэтический и ряд внетекстовый, событийный соединились и — более того — стали в отношении причины и следствия, дав начало образованию того исключительной сложности текста, который может быть выделен внутри русской поэзии. У начала этого текста стоял Жуковский...».⁹⁰

Излишне говорить о том, что обстоятельства исторического развития русской поэзии в Новое время, и в особой мере трагические кончины Веневитинова, Грибоедова, Дельвига, Пушкина, Лермонтова, превратили поэтический

⁹⁰ Топоров В. Н. *Младой певец* и быстротечное время. Р. 421.

мотив в жизненный факт в ранге закономерности. История поэзии XX века, много способствовавшая закреплению этой закономерности, сделала возможной массовую распространенность представления, согласно которому поэт, «настоящий поэт», должен быть молод и молодым умереть. Очевидно, что в таком порядке вещей нет непреложности — уже потому, что в культуре существует и другой образ, образ старого поэта, мудреца и мастера, и поздний Жуковский являет собой одну из его персонификаций, — однако не просматривается и случайности.

Если вернуться к вопросу о картине мира, складывавшейся в меланхолическом сознании, то нужно будет отметить, что в ее содержании не последнее значение принадлежало обилию частных, особым образом понимаемых подробностей. Помимо уже названных, следует указать и еще на одну, вступающую, впрочем, в многообразные образно-тематические сочетания. Эта подробность: дерево, пораженное грозой (бурей, молнией). В качестве элемента меланхолического контекста образ мог появляться у Жуковского в разных стихотворениях, символизируя и мрачный ландшафт, и катастрофизм природных явлений, и иллюзорность величия и могущества перед лицом божественного Промысла, и бренность человеческой жизни. Этот семантический спектр очевиден в стихотворении «Гимн» (1808), источником которого выступал «A Hymn» Джеймса Томсона:

Се гром!.. Владыки глас!.. Безмолвствуй, мир смятенный,
Внуши... из края в край по тучам гул гремит;
Разрушена скала; дымится дуб сраженный;
И гимн торжественный чрез дебри вдали парит...
(I, 124)

Существовала, однако, и другая, менее философская и более «чувствительная» интерпретация образного клише:

Скатившись с горной высоты,
Лежал на прахе дуб, перунами разбитый;
А с ним и гибкий плющ, кругом его обвитый...
О Дружба, это ты!
(I, 67)

Это стихотворение-четверостишие «Дружба» (1805), восходящее к оригиналу немецкого поэта-сентименталиста Г.-К. Пфедфеля «Das Erheu» («Плющ», 1802; см.: I, 451; комментарий Н. Б. Реморовой). В. И. Резанов трактовал эту аллегорическую миниатюру как стихотворную иллюстрацию к исповедуемой Жуковским философией дружбы, к его «мысли, что сильный друг служит опорой для слабого друга в стремлении к возвышенной цели... <...> друзей не разлучает и бедствие, роковой удар судьбы, поражающий одного из них».⁹¹ Вместе с тем поэтика стихотворения характеризуется и еще

⁹¹ Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. II. С. 301—302.

одной важнейшей для Жуковского чертой. Поэт ищет образ, который мог бы явить собой единство противоположностей, совместить в гармоническом согласии старое и юное, твердое и гибкое, сильное и слабое, отрицательное и положительное. Это имело прямое отношение к морально-психологическому содержанию возникавшей у Жуковского философии меланхолии.

* * *

Обратив внимание на промежуточный характер притягательных для меланхолической поэзии состояний природы — а в главном это означало взгляд на мироздание из точек пересечения разнородных и даже противоположных стихий — нельзя упустить из виду и того, что для этой поэтической традиции важнейшим предметом творческих интересов становились и промежуточность, и противоречивость психологической жизни человека. Промежуточность и противоречивость, неотчетливость и нецельность отличали и *психологическое содержание* самого смыслообразующего в данном случае состояния и чувства — меланхолии. Совершенно очевидно, что меланхолия, как это было предсказано Джоном Мильтоном и понималось в предромантической культуре, — не просто печаль, отрицательное состояние духа, а печаль сладостная, осуществление положительных возможностей и качеств отрицательного состояния, выражение его положительных значений.

О том, что у отрицательных переживаний могут быть положительные глубины, не раз рассуждала европейская философская эстетика XVIII столетия. Упомянувшийся уже Эдмунд Бёрк, один из создателей теории «смешанных ощущений», посвятил взаимосвязям печали и радости целый параграф своего глубокомысленного трактата, где, среди прочего, разъяснял:

«Человек, печалющийся о чем-либо, позволяет своему аффекту расти в своей груди; он наслаждается им, он лелеет его; но этого никогда не происходит, если речь идет об истинном неудовольствии, которого ни один человек никогда не выносит добровольно в течение сколько-нибудь продолжительного времени. Что печаль, хотя она и далека от простого приятного чувства, тем не менее добровольно терпят, понять не так уж трудно. Печаль характерна тем, что она постоянно держит в центре внимания свой объект, представляет его в самом приятном виде, повторяет все обстоятельства, которыми он сопровождается, до самых последних мельчайших потребностей; возвращается к каждому отдельному моменту наслаждения, много размышляет о каждом из них и находит тысячу новых совершенств во всем, что не было достаточно хорошо понято прежде; в печали все же главное — *удовольствие*, и страдание, переживаемое нами, нисколько не похоже на абсолютное неудовольствие, которое всегда неприятно и от которого мы хотим избавиться как можно скорее».⁹²

⁹² Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С. 70—71.

Ж. А. Бернарден де Сен-Пьер, французский писатель и теоретик сентиментализма, в своих «Этюдах о природе» («*Etudes de la Nature*», 1784—1787) обстоятельно рассматривал вопросы о «приятности» отрицательных, для простого, «правильного», а в равной мере и «классического» сознания, объектов и явлений. «Приятность развалин» обуславливалась в его эстетике их причастностью к ряду образов бесконечного и вечного: «Она нравится нам, погружая нас в бесконечность. Она преселяет дух наш за несколько веков назад, и наше внимание к ним возрастает по мере их древности... <...> Развалины, где природа вооружается против искусства человеческого, наводят приятную задумчивость. Там она показывает нам, что труды наши тщетны противу непременных ее законов».⁹³ Совместностью идеи смерти с идеей бессмертия, отчасти перекликающейся с мотивациями «кладбищенской элегии», обосновывалась «приятность гробниц»: «Сладкая задумчивость, тогда нас восхищающая, подобно всем приятным движениям духа, происходит от согласия (*harmonie*) двух противоположных начал, то есть чувствования краткого нашего бытия и чувствования нашего бессмертия, поелику при взгляде на последнее человеческое жилище оба сии чувствования соединяются. Гробница есть монумент, поставленный на пределах двух миров».⁹⁴ «Приятность» ненастья имела отдельные объяснения: «Я нахожу, например, удовольствие в том, когда идет проливной дождь, когда вижу пенящиеся капли его, текущие по ветхим стенам, и слышу его журчание, смешанное с свистом ветра. Такой шум наводит на меня ночью сладкий и крепкий сон. (...)...Во время ненастья чувствование бедности человеческой утихает во мне, когда я вижу, что сильный дождь идет, но меня не беспокоит, холодный ветер дует, но не достает до меня».⁹⁵

О двойственной природе меланхолических чувствований писал в своем сочинении «О приятности грусти» (перевод из Ф.-Х. Геллерта) розенкрейцер, известный переводчик и мистический писатель екатерининских времен А. М. Кутузов, один из первых пророков меланхолии в русской литературе: «Естьли грусть сию почитать будут смешением веселия и огорчения,

⁹³ Цитируется известный Жуковскому еще в университетском пансионе вольный перевод Ильи Ф. Тимковского: *Тмковский Ил.* Исследование природы. Отрывки из Сент-Пьера // Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. IX. № 12. С. 187.

⁹⁴ Там же. С. 190.

⁹⁵ Там же. С. 180—181. — Реминисценцию этих образов сентиментальной литературы являет собой одно из описаний в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» (1832—1834): «Все эти давние, необыкновенные происшествия заменились спокойною и уединенною жизнью, теми дремлющими и вместе какими-то гармоническими грезами, которые ощущаете вы, сидя на деревенском балконе, обращенном в сад, когда прекрасный дождь роскошно шумит, хлопая по древесным листьям, стекая журчащими ручьями и наговаривая дрему на ваши члены, а между тем радуга крадется из-за деревьев...» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1937. Т. 2. С. 16).

в коем она одно другого то перевешивают, то равными бывают, то не удивительно покажется, для чего мы грустного состояния не хотим променять иногда на самое веселое. Смешенное чувствование, сравнивая его с простым, имеет в себе нечто нового, нечто трогającego, ибо одно движение возвышается сопротивлением другого, и для того-то оно нам и нравится. Не находим ли мы часто более приятности в смешении сладкого с кислым, нежели в одном сладком? точно так же представляю я, что радостное движение, смешенное с печальным, бывает иногда сердцу нашему приятнее, нежели одно радостное».⁹⁶

Известно, что А. М. Кутузов оказал заметное идейное и литературное влияние на Н. М. Карамзина,⁹⁷ ряд стихотворений и статей которого сыграл роль своеобразного камертона для русского понимания меланхолии в XIX в. Одно из такого рода произведений — стихотворный творческий манифест «Поэзия» (1787—1791). В этом стихотворении Карамзин выступил в качестве русского преемника поэзии английского предромантизма, усмотрев ее центральную особенность, и в частности особенность песен Оссиана, в художественном претворении идеи «смешанных ощущений»:

Британия есть мать поэтов величайших...
(...)
Как шум морских валов, носяся по пустыням
Далеко от берегов, уныние в сердцах
Внимающих родит, — так песни Оссиана,
Нежнейшую тоску вливая в томный дух,
Настроивают нас к печальным представлениям;
Но скорбь сия мила и сладостна душе.⁹⁸

Наибольший же литературный резонанс среди карамзинских поэтических деклараций получило стихотворение «Меланхолия. Подражание Делилю» (1800), вольное переложение фрагмента поэмы Жака Делиля «Воображение» («L'Imagination», 1780—1806). Под пером Карамзина меланхолия представляла не столько как смешение печали и радости, сколько как пограничное состояние, наделенный свойствами обратимости переход одной психологической противоположности в другую:

О Меланхолия! нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!
Веселья нет еще, и нет уже мученья;
Отчаянье прошло... Но, слезы осушив,

⁹⁶ А. К. [Кутузов]. О приятности грусти // Московское ежемесячное издание. 1781. Ч. III. Октябрь. С. 148.

⁹⁷ См.: Лотман Ю. М. 1) Сотворение Карамзина; 2) Эволюция мировоззрения Карамзина (1789—1803) // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997. С. 35—38, 313—316 и др.

⁹⁸ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 12 (Библиотека поэта. 2-е изд.)

Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь
И матери своей, печали, вид имеешь.⁹⁹

Достаточно несомненно, что эта психологическая неопределенность меланхолии, состояния не светлого и не мрачного, но незаконченного, половинчатого, «распространяющего в воображении», — как выразился современник Карамзина князь Г. А. Хованский: «полумрачные мысли, которые трогательны для всех чувствительных сердец»,¹⁰⁰ — оказывалась для сентиментально-предромантической литературы исполненной большего экзистенциального значения, чем однозначность и конечность эмоций, подвластных простой разумности.

Восприимчиком и наследником этих традиций был Жуковский.

Не будет преувеличением сказать, что состояние «сладостной печали» есть господствующее состояние природы и человека в элегиях Жуковского, если не во всей его лирике, так или иначе вырастающей на жанрово-тематической почве элегической поэзии. Пейзаж элегии «Вечер» — картина гармонического согласия природы и человека, но это вечерний пейзаж, и его психологическое содержание клонится к наслаждению угасанием, к эстетическому переживанию заката:

Как солнца за горой пленителен закат, —
Когда поля в тени, а рощи отдаленны
И в зеркале воды колеблющийся град
Багряным блеском озаренны.
(I, 75)

В русской поэзии немного отыщется образов природы, сравнимых с образами элегии Жуковского «Славянка» (1815) по живописности, переизбытку красочности, визуальной пышности. Но это не только образы вечерние, это еще и образы осенние. Поэт ищет наслаждений в отцветающей природе, в состояниях ее предсмертного замирания:

Славянка тихая, сколь ток приятен твой,
Когда, в осенний день, в твои глядятся воды
Холмы, одетые последнею красой
Полуотцветшия природы.
(II, 20)

Нельзя пройти мимо того обстоятельства, что Жуковский был одним из первых в русской лирике поэтов зимы, и еще до появления элегии П. А. Вяземского «Первый снег» (1819), поэтической темой которой является «праздник зимы» («На празднике зимы красуется земля...»¹⁰¹) и которая не раз про-

⁹⁹ Там же. С. 178

¹⁰⁰ *Кн. Хованский Гр.* Меланхолия. Из Флориана // Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. IX. С. 202 — 203.

¹⁰¹ *Вяземский П. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 101.

читывалась как средоточие зимних первообразов русской литературы,¹⁰² он предложил пути поэтизации «зимней природы». Зима в ранних стихотворениях Жуковского — вызывающее на преодоление отрицательное состояние мироздания, повод к отысканию поэтического содержания в непоэтическом предмете. Эти представления отражаются в стихотворении «К поэзии» (1804), генезис которого связывался в историко-литературной науке с пиндарической одой Томаса Грея «The Progress of Poesy» («Успехи поэзии», 1753).¹⁰³ «Индийские» экзотизмы Грея, носившие в определенном смысле «русоистский» характер, заменены, впрочем, у Жуковского переключками с бытовавшими в русской журнальной литературе рубежа XVIII—XIX веков мотивами лапландской — экзотически северной — этнографии. Лапландские этнографические реалии, столь далекие от европейских культурных традиций, — тоже тем не менее предметы поэзии:

Цевницы грубая задумчивым бряцаньем
Лапландец, дикий сын снегов,
Свою туманную отчизну прославляет
И неискusstvenной гармонией стихов,
Смотря на бурные валы, изображает
И дымный свой шалаш, и хлад, и шум морей,
И быстрый бег саней,
Летящих по снегам с еленем быстроногим.
(I, 62)

В стихотворении «Послание к Плещееву. В день Светлого Воскресения» (1812) зима, с одной стороны, требует «украшений» — декором поэтической фантазии, «пленительной игрой воображенья», а с другой, и сама становится источником красочной декоративной образности, позднее вошедшей в состав литературной традиции:

Ты сетуешь на наш климат печальный!
И я с тобой готов его винить!
Шесть месяцев в одежде погребальной
Зима у нас привыкнула гостить!
(...)
Спасенье есть от хлада и мороза:
Пушистый бобр, седой Камчатки дар,
И камелек, откуда легкий жар
На нас лиет трескучая береза.
Кто запретит в медвежьих сапогах,
Закутав нос в обширную винчуру,
По холодку на лыжах, на коньках
Идти с певцом в пленительных мечтах

¹⁰² См.: Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 278 — 282.

¹⁰³ См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. II. С. 232 — 240; Янушкевич А. С. В мире Жуковского. С. 54 — 60.

На снежный холм, чтоб зимнюю натуру
 В ее красе весенней созерцать?
 (I, 181)

Поэтизация реалий зимы в частном, «домашнем», послании Жуковского находила продолжение и в произведениях, имевших гораздо более широкий читательский адрес, — между прочим, в балладе «Светлана», работа над которой также протекала на рубеже 1812—1813 гг. Зимние образы, обрамленные условно фольклорным орнаментом, картинами святочной обрядности, органично встраивались в балладную поэтику «Светланы», поскольку это произведение было и опытом искания национальных поэтизмов. Зима, ее природные и ритуально-бытовые подробности становились здесь яркими красками русского колорита, время года символизировалось. «Приметы русского национального колорита суммированы Жуковским, — отмечала И. М. Семенко, — он первый дал как бы обязательный набор этих примет, несколько стилизованных, но выразительных: *зима, снег, сани, колокольчик* (пресловутая «тройка», хотя она еще здесь не названа); *гаданье, икона, избушка*; затем в финале — опять снег, зимняя дорога, сани, колокольчик...»¹⁰⁴.

Важно, однако, видеть в поэтичности «Светланы» и другое. Соединяя картины зимнего ландшафта со светлой, праздничной стороной русской народности, Жуковский сохраняет в образном строе баллады и напоминание о том, что зима может быть и нередко была связана в поэтической традиции с кругом тем трагических, с мотивами прекращения жизни, губительной заснеженности или оледенения, смерти:

Вдруг метелица кругом;
 Снег валит клоками;
 Черный вран, свистя крылом,
 Вьется над санями...
 (...)
 Одинокая, впотьмах
 Брошена от друга,
 В страшных девица местах;
 Вкруг метель и вьюга.
 (III, 35)

Исследователь пейзажных образов русской поэзии обоснованно указывает как на фольклорные, так и на «средиземноморские» истоки трагического восприятия зимы: «...Для Данте лед прежде всего вещество ада: в последнем, девятом круге наиболее закоренелые грешники и сам князь их — Люцифер — наказываются вечным холодом...»¹⁰⁵ В русской поэтической культуре, если сослаться на другие наблюдения цитированного автора, не исключается изображение зимней природы в качестве метафоры небытия, эта фольклорная

¹⁰⁴ Семенко И. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 168 — 169.

¹⁰⁵ Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. С. 170.

в данном случае традиция неотменима (характерно ее использование в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос», 1863—1864), но преобладает образное представление о зиме как области света, чистоты, свежести и бодрости. «...Благодаря зиме в человеке пробуждается заряд энергии, который гасится теплыми временами года — весной и летом», особое значение приобретают «контраст предмета и ощущения, неожиданность их встречи».¹⁰⁶

Образы зимы у Жуковского, как и многие другие из его природных образов, наделены ощутимыми признаками амбивалентности, несут в себе дуалистическую метафизику жизни и смерти, света и тьмы, радости и печали. Вместе с «одеждой погребальной», поэтическим атрибутом зимы в «Послании к Плещееву», это же время года может выступать и в «красе весенней», то есть как объект эстетической идеализации, выводимой из тех же содержательных источников, в которых скрыты и его негативные значения. Поэт останавливает внимание на тех же противоречиях бытия, которые порождали «приятность грусти», морально-психологический парадокс, сентиментальную формулу меланхолии.

Таково вообще философское и поэтическое отношение Жуковского к отрицательным состояниям мироздания. Они преодолеваются эстетическим усилием, эстетизация становится средством воздействия блага на зло, освещением, при котором на зло можно смотреть, не только не покоряясь ему, но и с надеждой на воздаяние. Подобного рода поэтическое освещение сопровождает в творческом мире поэта, среди многого другого, и картины заката патриархального сельского жизнеустройства, разворачивающиеся как мифологические изображения конца «золотого века» или даже «утраты рая» («Опустевшая деревня»):

О родина моя, где счастье процветало!
Прошли, навек прошли твои златые дни!
Смотрю — лишь пустыри заглохшие одни,
Лишь дичь безмолвную, лишь тундры обретаю!
Лишь ветру в осоке свистящему внимаю!
Скитаюсь по полям — все пусто, все молчит!
К минувшим ли часам душа моя летит?
Ишу ли хижины рыбацкой над рекою
Иль дуба на холме с дерновою скамьею —
Напрасно! Скрылось все! Пустыня предо мной!
И воспоминание сменяется тоской!...

(I, 66)

В подобного же рода эстетическую среду попадает у Жуковского и предельное из отрицательных состояний мироздания — сама смерть, представляющая порой в окружении избранных образных эссенций элегической поэзии, как «любимая мечта», в венке из «цветов меланхолии» («К Филалету», 1809):

¹⁰⁶ Там же. С. 173—174.

Не знаю... но, мой друг, кончины сладкий час
Моей любимой мечтою становится;
Унылость тихая в душе моей хранится;
Во всем внимаю я знакомый смерти глас.

{...}

Повсюду вестники могилы предо мной.
Смотрю ли, как заря с закатом угасает —
Так, мнится, юноша цветущий исчезает;
Внимаю ли рогам пастушьям за горой,
Иль ветра горного в дубраве трепетанью,
Иль тихому ручья в кустарнике журчанью,
Смотрю ль в туману даль вечернею порой,
К клавиру ль преклонясь, гармонии внимаю —
Во всем печальных дней конец воображаю.
Иль предвещание в унынии моем?

(I, 139)

Это менее всего болезненное наслаждение предчувствием смерти, это предошущение трагизма бытия в глубине его лучших впечатлений, подобное переживанию печали в глубине радости, а равно и ожиданию радости в глубине печали.

На теснейшие связи между предметно-образным миром поэзии Жуковского и психологическим содержанием меланхолии проливает свет и одно важное культурно-историческое обстоятельство. Едва ли не лучшим и во всяком случае наиболее поэтическим изображением Жуковского является, как известно, его живописный портрет, написанный в 1816 г. О. А. Кипренским. Современник поэта и его портретиста имел основания сказать, что это «во всех отношениях столь замечательная картина, в коей русская поэзия и русская живопись соединили свои лучшие силы...».¹⁰⁷ Одна из достопримечательностей портрета заключается в том, что это не просто изображение выдающегося поэта, хотя бы и романтическое, но и попытка представить поэта в образе лирического героя его поэзии. Не случайно декорацией, на фоне которой живописец изображает портретируемое лицо, становится пейзаж элегий Жуковского, и прежде всего элегии «Сельское кладбище»: вечерний сумрак, средневековая башня, склоненные темные деревья, тревожная облачность...

На этом элегическом фоне выступает образ поэта, отнюдь не мрачный, но задумчивый, не печальный, но именно меланхолический. «Портрет В. А. Жуковского имеет меланхолическое выражение, — писал о работе Кипренского обозреватель академической выставки, на которой она впервые была показана публике. — Поэт представлен в задумчивости; местоположение в окру-

¹⁰⁷ О кончине В. А. Жуковского и о его портрете кисти О. А. Кипренского [без подписи] // Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. СПб., 1994. С. 509.

ности дико и мрачно; на небе ночь и в облаках виден отсвет луны». ¹⁰⁸ Характерен, следует прибавить, и данный художником своей модели жест — рука, подпирающая голову. Это жест меланхолика и меланхолической созерцательности, что было предуказано, если вернуться к истории темы, еще Дюрером и его гравюрой «Меланхолия».

Портрет-картина Кипренского, созданный, повторим, в 1816 г. и находившийся в собрании С. С. Уварова (ныне хранится в Третьяковской галерее), был выставлен на всеобщее обозрение в петербургской Академии художеств только в 1824 г. Более ранняя известность портрета оказалась связана с несколькими гравюрными копиями с него, в частности с гравюрой Ф. Вендрамини, опечатанной в значительном количестве экземпляров на рубеже 1817—1818 гг. Именно на эту гравюру откликнулся А. С. Пушкин в стихотворении 1818 г. «К портрету Жуковского» («Его стихов пленительная сладость...»). ¹⁰⁹

В пушкинской стихотворной подписи отразилось глубокое понимание и поэтического мира Жуковского, и живописного замысла Кипренского. Ни словом не обмолвившись о наружной образности и пластике портрета, Пушкин дает тем не менее вернейшее прочтение его психологического и культурно-исторического содержания, его «меланхолической» идеи:

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемля им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль
И резвая задумается радость. ¹¹⁰

Утешенная печаль и задумавшаяся радость — это не что иное, как светотень меланхолии, в том виде, в каком она наполняет поэзию Жуковского как ее важнейшая содержательная образующая. Эти взаимосвязи и взаимопереходы противоположных душевных состояний, это сосуществование печали и радости, скорби и утешений, сосуществование, доходящее до взаимообусловленности, — это и есть в существенных чертах содержание поэтических созерцаний Жуковского, отмеченных «печатью меланхолии». «Меланхолия не есть ни горесть, ни радость: я назвал бы ее оттенком веселия на сердце печального, оттенком уныния на душе счастливец», ¹¹¹ — читаем мы в пере-

¹⁰⁸ Федоров Б. Письмо редактора к издателю «Отеч[ественных] Зап. [исок]», об открытии императорской Академии Художеств для Публики в сентябре нынешнего года // Отечественные записки. 1824. Ч. XX. № 55. С. 301.

¹⁰⁹ См.: Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. С. 671, 697; Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. 1: 1799 — сент. 1826 (сост. М. А. Цявловский). С. 486; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2004. Т. 2, кн. 1. С. 519—520 (коммент. В. Э. Вацуро).

¹¹⁰ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 2, кн. 1. С. 60.

¹¹¹ Жуковский В. А. Сочинения в стихах и прозе. С. 827.

водном прозаическом рассуждении Жуковского «Меланхолия. Сочинение женщины, которая никогда не бывала в меланхолии» (1808), продолжающем мотивы Карамзина и словно предупреждающем мотивы пушкинского стихотворения. Переводной характер текста, как это нередко бывало у Жуковского, не исключал его программности, и не случайно сформулированная здесь программа понимания «внутреннего человека» имела множество соответствий, путей развития, вариаций в его поэтических произведениях, и переводных, и оригинальных.

Несколько поэтических иллюстраций.

Во гробе нам судьбой назначено свиданье!

Надежда сладкая! приятно ожиданье! —

С каким веселием я буду умирать!

(«На смерть А(ндрея Тургенева)», 1803; I, 59)

Но в самой скорби есть для сердца наслажденье.

(«К К. М. С(оковниной)», 1803; I, 59)

Сей трепет внутренний, сие души волненье

При виде милых строк знакомья руки,

Сие смешение восторга и тоски —

Не суть ли признаки любви непобеденной?¹¹²

(«Послание Элоизы к Абеляру», 1806; I, 69)

...Тогда б, мой друг, я рай в сем мире находил

И дня, как дара, ждал, к страданью пробуждаясь...

(«К Филалету», 1809; I, 140)

Радость за кручиной вслед,

Как за тенью ясный свет.

(«Ответы на вопросы в игру, называемую *секретарь*», 1814; I, 314)

Круг показательных примеров из лирики Жуковского может быть значительно расширен. Этот симбиоз положительных и отрицательных морально-психологических состояний, восходящий к философии меланхолии и ее литературным образам, находит место и в балладах поэта — в той жанровой форме, где осуществляет себя иная поэтика. Но в балладе «Алина и Альсим» (1814) он налицо:

Мила для взоров живость цвета,

Знак юных дней;

Но бледный цвет, тоски примета,

Еще милей.

(III, 59)

¹¹² Обращает на себя внимание, что это четверостишие представляет собой оригинальную вставку Жуковского в переводной текст. В. И. Резанов отмечал: «Жуковский для характеристики монастырской жизни Элоизы прибавил (...) *трепет внутренний, души волненье, смешение восторга и тоски...*». — Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. II. С. 329.

Исполненный «противочувствий» и антитез психологический рисунок меланхолии дает себя знать и в поэмах Жуковского. Им невозможно было пренебречь при изображении в поэме «Ундина» (1831—1836) такой непостижимой и «текучей» материи, как одушевленная вода, — а именно эту грань «чудесного» олицетворила здесь героиня поэтического повествования:

Словом, Ундина была несравненным, мучительно-милым,
Чудным созданием; и прелесть ее пронизала, томила
Душу Гульбранда, как прелесть весны, как волшебство
Звуков, когда мы так полны болезненно-сладкою думой.
(IV, 131)

В предпосланном поэме «Наль и Дамайнти» (1837—1841) посвящении великой княжне Александре Николаевне (1843) частица «меланхолического» контекста играет роль позднего напоминания о былой поэзии, «друге минувших лет» и украшении «обвечеревшей жизни»:

...и сладкой
Моя душа наполнилася грустью.
(V, 96—97)

Формулы меланхолического лиризма проникают даже и в «Одиссею» (1842—1849), поэтический строй которой столь, казалось бы, далек от христианского, в чем была убеждена мадам де Сталь, существа меланхолического мирозерцания. Царь Лакедемона Менелай, оплакивая своего брата Агамемнона, погибшего по злому умыслу, а равно и воинов, кончивших жизнь под стенами Трои, возглашает (песнь IV):

«Часто, их всех поминая, об них сокрушаясь и плача,
Здесь я сию одиноко под кровлей домашней; порою
Горем о них услаждаю я сердце...»
(VI, 67)

Вернувшийся же на родину и обретший родных Одиссей тоже испытывает чувства, подобно меланхолическим, противоречащие одно другому (песнь XXII):

Он же дал волю слезам; он рыдал от веселья и скорби,
Всех при свидании милых домашних своих узнавая.
(VI, 323)

Прикосновение к этому материалу требует заметить, что, в отличие от мадам де Сталь, Жуковский не считал меланхолию преимущественной принадлежностью христианского мирозерцания. В написанной в период работы над переводом «Одиссеи» статье «О меланхолии в жизни и поэзии» (1846), эпистолярной по своему генезису, поэт, напротив, высказывал мысль о том, что меланхолия, причины которой суть «внешние, истекающие из всего того, что нас окружает» (XII, 385), — «грустная роскошь» человека античного мира, в то время как человеку, преобразованному христианским Откровением, дано другое состояние души — скорбь, источник которой заключен внутри ду-

шевной сферы. Различение меланхолии и христианской скорби приобретало у Жуковского характер этико-теософской концепции:

«До христианства душа, еще не воздвигнутая искуплением, была преисполнена темным чувством падения, тайною, часто неощутительным печалию (эта печаль относительно внешнего есть то, что я называю меланхолией). Христианство, победив смерть и ничтожество, изменило и характер этой внутренней, врожденной печали. Из *уныния*, в которое она повергла и которое или приводило к безнадежности, губящей всякую внутреннюю деятельность, или насильственно влекло душу в заглушавшую ее материальность и шум внешней жизни, оно образовало эту животворную *скорбь*, о которой я говорил выше и которая есть для души источник самобытной, победоносной деятельности» (XII, 388).

Подчеркивая в меланхолии и христианской скорби разную духовную природу, Жуковский не отрицал, что меланхолия нашла свое «выражение» не в античности, а «в поэзии по *распространении* христианства». «Этот феномен, — утверждал поэт, — изъяснить не трудно: христианство открыло нам глубину нашей души, увлекло нас в духовное созерцание, соединило с миром внешним мир таинственный, усилило в нас все душевное...» (XII, 389).

Статью Жуковского «О меланхолии в жизни и поэзии» во многих отношениях затруднительно рассматривать как теоретическое обобщение его поэтического опыта, тем более раннего. Она ближе стоит к его поздним религиозным воззрениям. Однако, помимо признания меланхолической поэзии поэзией душевности во всей широте этого понятия, признания для характеристики Жуковского чрезвычайно важного, этот критический этюд несет в себе отражение неизменной мыслительной логики поэта: отрицательное душевное состояние создает повод для его преодоления, в нем самом скрыта его противоположность. «Как поэтическая краска, меланхолия из всех поэтических красок самая сильная; поэзия живет контрастами» (XII, 389—390).

Те представления об индивидуальной психологической жизни, которые предполагали ее составленность из разнородных и противоположных начал, допускали в бытии этих начал слитность и нерасторжимость и которые в поэзии Жуковского выразились в поэтических образах меланхолии, означали, что в литературе появился небывалый по «разрешающей способности» взгляд на человека. Не случайно меланхолия — философская тема, образный мир, психологическая и даже мелодическая тональность творчества Жуковского — многократно отзовется в позднейшей русской литературе, в первую очередь, конечно, в лирической поэзии.

Мысль о благодатной духовно-творческой роли отрицательного чувственного состояния положена в основу элегии П. А. Вяземского «Уныние» (1819):

Уныние! вернейший друг души!
С которым я делю печаль и радость,

Ты легким сумраком мою одело младость,
И расцвела весна моя в тиши.¹¹³

Молодой А. С. Пушкин оказывается склонен к своеобразной переоценке меланхолической чувствительности, противопоставляя ей более неукротимую стихийность, «безумие» романтических страстей («Мечтателю», 1818):

Ты в страсти горестной находишь наслажденье;
Тебе приятно слезы лить,
Напрасным пламенем томить воображенье
И в сердце тихое уныние таить.
Поверь, не любишь ты, неопытный мечтатель.
О если бы тебя, унылых чувств искатель,
Постигло страшное безумие любви...

⟨...⟩

Поверь, тогда б ты не питал
Неблагодарного мечтанья!¹¹⁴

В поздней же пушкинской лирике поэтические приемы «меланхолического текста» (если воспользоваться терминологической моделью В. Н. Топорова) становятся необходимым художественным оснащением, без которого нельзя обойтись в стихотворении на традиционную тему, с каноническими топикой и заглавием, — таким, к примеру, стихотворении, как «Осень» (1833):

Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса.¹¹⁵

В этих хрестоматийных строках типической характерностью для меланхолической традиции отличаются мотивы наслаждения увяданием, не раз встречаемые у Жуковского. Другая же строфа пушкинской «Осени» содержит в себе отдаленный отзвук первообразов меланхолической традиции — поэмы Дж. Мильтона «Il Penseroso» и опозитизированных в ней ночных бледной души и мысли.

У Мильтона:

Порой сажу у ночника
В старинной башне я, пока
Горит Медведица Большая,
И дух Платона возвращаю
В наш мир с заоблачных высот,
Где он с бессмертными живет...¹¹⁶

¹¹³ *Вяземский П. А.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 105.

¹¹⁴ *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. 2, кн. 1. С. 64.

¹¹⁵ Там же. Т. 3, кн. 1. С. 320.

¹¹⁶ *Мильтон Дж.* Il Penseroso. С. 400.

У Пушкина:

Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять горит — то яркий свет лиет,
То тлеет медленно — а я пред ним читаю
Иль думы долгие в душе моей питаю.¹¹⁷

Пушкинская поэтическая формула «печаль моя светла» («На холмах Грузии лежит ночная мгла...», 1829), в которой русская философская критика усматривала одно из самоопределений «духа Пушкина», также восходила к психологическим антитезам меланхолической традиции. Характерно, что в очерке С. Л. Франка «Светлая печаль» (1949) с языком этой традиции сближается язык философского анализа поэзии Пушкина: «Художественное выражение грусти, скорби, трагизма настолько пронизано светом какой-то тихой, неземной, ангельской примиренности и просветленности, что само содержание его кажется радостным».¹¹⁸

Философско-метафизический акцент вносил в меланхолическое восприятие осени Ф. И. Тютчев, но наслаждение увяданием — и его пейзажная тема («Обвеян вещею дремотой...», 1850):

Как увядающее мило!
Какая прелесть в нем для нас,
Когда, что так цвело и жило,
Теперь, так немощно и хило,
В последний улыбнется раз!..¹¹⁹

Приметы элегической традиции и «меланхолического текста» — и более всего образы вечерней природы и осеннего северного ненастья как неповторимого стимула для вдохновения поэта — не редкость в поздней лирике Н. А. Некрасова, в частности в его «большом стихотворении» «Уныние» (1874), заглавие которого повторяет заглавие элегии П. А. Вяземского и вообще сентиментально-романтическое слово-образ:

День свечерел. Томим тоскою вялой,
То по лесам, то по лугу брожу.
Уныние в душе моей усталой,
Уныние — куда ни погляжу.

⟨...⟩

Упала ночь, зажглись в лугах костры,
Иду домой, тоскуя и волнуясь,
Беру перо, привычке повинуюсь,
Пишу стихи и, — недовольный, жгу.

¹¹⁷ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3, кн. 1. С. 320. — Ср. также цитированные строки из «Послания к Плещееву» Жуковского: «И камелек, откуда легкий жар / На нас лиет трескучая береза...».

¹¹⁸ Франк С. Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 301.

¹¹⁹ Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. М., 2003. Т. 2. С. 24.

Мой стих уныл, как ропот на несчастье,
Как плеск волны в осеннее ненастье
На северном пустынном берегу...¹²⁰

Нет неожиданности и в том, что мотивы психологической рефлексии, порожденной меланхолической культурой, зазвучали и в русском романе XIX века, жанре, для которого задачи психологического познания личности имели первенствующее значение. В романе И. А. Гончарова «Обломов» (1849—1858) читатель встречает знакомую ему из произведений Жуковского диалектику радости и грусти, одновременного проживания чувства смерти и чувства жизни — при описании музицирования Ольги Ильинской (ч. II, гл. V), в связи с романтическими линиями сюжета, в эмоциональной ауре вечернего сумрака и подобного лунному свету: «Между тем наступил вечер. Засветили лампу, которая, как луна, сквозила в трельяже с плющом. Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флёрное покрывало... (...) Она пела много арий и романсов, по указанию Штольца; в одних выражалось страдание с неясным предчувствием счастья, в других радость, но в звуках этих таился уже зародыш грусти. (...) В один и тот же момент хотелось умереть, не пробуждаться от звуков, и сейчас же опять сердце жаждало жизни...».¹²¹

Интеллектуальное и имажинативное наследие поэзии и романа XIX века приняла в начале XX века и русская философская мысль. «...Грусть выше радости, идеальнее, — заметит В. В. Розанов. — Трагедия выше комедии. (...) Одна из великих загадок мира заключается в том, что страдание идеальнее, эстетичнее счастья — грустнее, величественнее. Мы к грустному невероятно влечемся».¹²² Суждение это могло родиться не исключительно над страницами Евангелия, но и, как указывают упоминания драматических жанров, на основании опыта литературной классики. Необходимо прибавить: работа «О сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира» (1907—1908), которая содержит в себе эти строки, была включена автором в его книгу «В темных религиозных лучах», напечатанную в 1910 г. и не дошедшую до читателя по цензурным причинам. Останавливает внимание тот факт, что парадоксальный образ, определивший заглавие этой книги, находит соответствие и, возможно, исток в стихе из поэмы Джона Мильтона «II Penseroso»: «Casting a dim religious light»¹²³ — «Проливая тусклый (темный) религиозный свет».

Заклучим наш экскурс отзывом С. Н. Булгакова о символистских изваяниях А. С. Голубкиной: «...Если проблески уныния и изнеможения и мелькают порою в скульптуре Голубкиной, — конечно, не из них ее творчество рождается. Оно исполнено той высшей, правой тоски, которая есть всегда

¹²⁰ Некрасов И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1982. Т. 3. С. 137.

¹²¹ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1998. Т. 4. С. 196.

¹²² Розанов В. В. О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира // Розанов В. В. Собр. соч.: [В 30 т.]. М., 1994. [Т. 3]: «В темных религиозных лучах». С. 425.

¹²³ The poetical works of John Milton. Vol. the fifth. P. 130.

преодолеваемая основа радости, как побеждаемая ночь есть незримая, темная основа дня: существует таинственная связь между блаженством и мукой, радостью и просветленной скорбью». ¹²⁴ Здесь еще раз встретились открытия английского сенсуализма и искания русского идеализма.

Меланхолия сыграла в русской литературе роль одного из проблемно-тематических «узлов», в содержании которого оказались заложены возможности многообразного художественного развития и, прежде всего, имевший фундаментальное значение идейный интерес к внутреннему миру личности. Меланхолия явилась этико-психологической репрезентацией человека Нового времени, совокупностью душевных свойств, отличающих его от человека более ранних исторических эпох, знаменательной философско-поэтической темой романтической в широком смысле культуры, гносеологически насыщенным опытом, проливающим свет на природу объективного и субъективного бытия. Меланхолическое мирозерцание позволяло осознавать бытие как неразрешенное и принципиально неразрешимое, диалектически открытое противоречие.

Психологическое пространство меланхолии было ограничено противоположностями положительных и отрицательных душевных переживаний. Это означало, что меланхолия могла вмещать в свой смысловой объем, в пространство между полюсами, всю психологическую гамму человеческой жизни, коль скоро от полюса до полюса простирается мир. Принимая во внимание антиномии психологической действительности, меланхолия стремилась к интеграции целого и одновременно отражала по-новому дифференцированную картину мира, давая понять, что сущность человека образуют не только тона, но и оттенки, переходы одного в другое, столкновения и сочетания контрастов, связанность и совместность разнородного. В этом смысле меланхолическая традиция сентиментальной и романтической культуры была незаменимой школой и первоисточником художественного психологизма, той «диалектики души», которая станет основой своеобразия не одного Л. Н. Толстого, но и всей классической русской литературы.

¹²⁴ Булгаков С. Н. Тоска. На выставке А. С. Голубкиной [1915] // Булгаков С. Н. Тихие думы. М., 1996. С. 42.

«Литературный язык получит помазание...» В. А. Жуковский над переводом Священного Писания

Среди творческих работ и замыслов последнего периода жизни В. А. Жуковского, 1840 — начала 1850-х годов, особое место занимают его философско-публицистические статьи на религиозные темы («О внутренней христианской жизни», 1846; «О смерти», 1847; «О молитве», 1847; «Нечто о привидениях», 1848; и др.), поэтические переложения христианских мифов и священных текстов («Странствующий жид», 1851; «Из Апокалипсиса», 1851), а также предпринятый им в 1844—1846 гг. перевод с церковнославянского на русский язык Нового Завета и некоторых фрагментов Ветхого Завета. Все эти произведения образуют в позднем творчестве Жуковского своего рода христианский цикл, менее «знаменитый», чем создававшийся почти одновременно цикл античный («Одиссея», 1842—1849; «Илиада», 1849—1850), хотя с точки зрения внутренней духовной и нравственной эволюции автора, может быть, более закономерный. Религиозное чувство, укрепляемое чтением Священного Писания, было тем единственным, что вносило дух примирения в поздние умонастроения Жуковского, потревоженные европейскими историческими потрясениями, в «обвечеревшую», если вспомнить его поэтический неологизм, жизнь поэта: «...Когда обратиться к живому и животворящему учителю, то вдруг все изменяется: на сердце пластырь, над гробом веет жизнь, а себя чувствуешь согретым на груди отца, который уже одним своим присутствием за все вознаграждает».¹

Серия размышлений Жуковского над вопросами христианского мирозерцания и тем более прямое его обращение к творческой работе над образами и самим текстом Священного Писания обозначили в его биографии завершающий духовный перелом. Если до 1840-х годов для Жуковского было в высшей степени характерно то, что на языке русской философии называлось «усвоением религиозного смысла искусству»,² то в это последнее десятилетие его жизни и творчества искусство, поэзия перестают быть для него художественным претворением и даже более или менее тождественным замещением религии («...Поэзия небесной / Религии сестра земная...», — сказано в его драматической поэме «Камознс», 1839), поскольку он открывает в себе ранее небывалые возможности непосредственной религиозной жизни. «В поэтической жизни, — сошлемся на эпистолярное признание Жуковского П. А. Плетневу (от 6/18 марта 1850 г.), — сколь бы она ни имела

¹ Сочинения В. А. Жуковского. Изд. 7-е. СПб., 1878. Т. 6. С. 577 (письмо к А. Я. Булгакову от 15/27 октября 1847 г.).

² *Зеньковский В. В., прот.* История русской философии. Изд. 2-е. Париж, 1989. Т. 1. С. 138.

блестящего, именно поэтому много лжи (которая все ложь, хотя по большей части произвольная), и эта ложь теряет весь свой мишурный блеск, когда поднесешь к ней (рано или поздно) лампаду христианства».³ Памятником этих новых для Жуковского духовных состояний и стали произведения его христианского творческого цикла.

О переводе Священного Писания, выполненном Жуковским, впервые стало известно уже после смерти писателя, в частности из воспоминаний близкого к нему в последние годы священника Иоанна Базарова. В 1885 г. не вполне уверенные сообщения этого мемуариста («Говорят даже, но не смею верить, что он перевел для себя весь Новый Завет с нашего славянского перевода»⁴) были подтверждены и уточнены публикацией уже цитированного письма Жуковского к Плетневу, которое содержало в себе, наряду с прочим, и важные в данном отношении фактические сведения: «...я перевел с славянского весь *Новый Завет*, т. е. все 4 Евангелия, Деяния апостолов, все послания и Апокалипсис. Этот перевод кончен был в самый день нового года, когда исполнился один год моему Павлу; он и подарен ему в день рождения. Теперь мало-помалу его начну переписывать и, переписывая, поправлять. Прошу об этом переводе не говорить никому: могут подумать, что я затеиваю его напечатать; а я просто перевел С(вященное) П(исание) для себя, чтобы занять себя главным предметом жизни и чтобы оставить по себе добрый памятник моим детям».⁵

В том же марте 1850 года, когда писалось это письмо, Жуковский сообщал, в достаточно близких выражениях, о своих трудах над переводом Нового Завета в письме к своему давнему знакомому, религиозному писателю А. С. Стурдзе. Письмо к Стурдзе, впрочем, увидело свет значительно позднее.⁶

Между тем уже в 1889 г. рукопись перевода Жуковского была описана историком и публицистом М. П. Соловьевым, посвятившим ей краткую журнальную заметку.⁷ В 1895 г., при содействии К. П. Победоносцева, в берлинской типографии П. Станкевича этот перевод был издан, видимо, достаточно ограниченным тиражом.⁸ В 1902 г., к пятидесятилетию со дня смерти Жуковского, отрывки из Евангелия в его переводе опубликовал по берлинскому изданию (с параллельными местами из синодального перевода 1876 г.)

³ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 668.

⁴ Письмо священника Иоанна Базарова к редактору «Журнала Министерства народного просвещения» К. К. Сербиновичу из Стутгарда от 17/29 апреля 1852 г. // Жуковский В. А. Собр. соч.: [В 6 т.]. Изд. 6-е. СПб., 1869. Т. 6. С. 805.

⁵ Сочинения и переписка П. А. Плетнева: [В 3 т.]. СПб., 1885. Т. III. С. 649; также: Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 670—671.

⁶ См.: Русская старина. 1902. Т. 110. № 6. С. 579—584.

⁷ См.: Соловьев М. П. Новый Завет в переводе В. А. Жуковского // Русский вестник. 1889. Т. 203. № 7. С. 358—362.

⁸ См.: Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа / Пер. В. А. Жуковского. Берлин, 1895.

журнал «Странник».⁹ Этими публикациями ограничивалась до последнего времени история упоминаний в печати и печатная судьба переводов Жуковского из Библии.¹⁰

В Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге хранится ряд рукописных материалов Жуковского, имеющих прямое отношение к упомянутым его работам по переводу Священного Писания. Один из таких материалов — папка большого формата («в лист») с писарской, предположительно, надписью на обложке: «Манускрипты свои» (ф. 286, оп. 1, № 57, л. 1—27 об.); не исключено, впрочем, что надпись сделана рукой Василия Кальянова — камердинера и секретаря Жуковского в 1847—1852 годах. Эта папка включает в себе черновики переводов Жуковского из Нового Завета (восемь глав из Евангелия от Матфея) и Ветхого Завета (восемь псалмов из Псалтыри).¹¹ Переводы псалмов, сделанные Жуковским, в печати известны не были. Что же касается перевода Евангелия от Матфея, то уже беглое сопоставление текста рукописи с текстом печатного издания (берлинского) показывает, что перед нами какая-то иная и, по всей вероятности, гораздо более ранняя редакция перевода, чем та, которая появилась в печати. Этот рукописный вариант перевода первых восьми глав Евангелия от Матфея, сравнительно с печатной редакцией, гораздо более зависим от своего церковнославянского «оригинала», более архаичен по языку и стилю и порой даже расходится с правилами русского языка Нового времени, обнаруживая стремление переводчика во что бы то ни стало сохранить в русском тексте Евангелия стилистический колорит славянской древности, признаки «вечности» словесной формы Священного Писания. Примеры, лексические и грамматические, могут быть достаточно многочисленны: «И постившись дней четьредесять и ночей четьредесять...»; «...об он пол Иордана...»; «...взошел на гору и, севшу Ему, приступили к Нему ученики Его»; «Если и свет, который в тебе, тьма есть, то тьма колыми паче?»; «Господи, не емь достоин, да внидешь под кров мой...» и др.

«Верным инстинктом Жуковский понял, — отмечал М. П. Соловьев, — что необходимо обновление текста и в некоторых случаях исправление неточностей, а не новый, самостоятельный перевод; что необходимо облегчить понимание того языка, на котором церковь предлагает Евангелие, а не особая книга, по языку и происхождению отделившаяся от богослужбной речи.

⁹ См.: Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа в переводе В. А. Жуковского // Странник. 1902. Т. 1, ч. 2. С. 621—635.

¹⁰ Первым научной и наиболее полной публикацией рассматриваемого памятника словесной культуры явилось издание, подготовленное и прокомментированное учеными томской филологической школы: Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа. Перевод В. А. Жуковского / Под. ред. Ф. З. Кануновой, И. А. Айзиковой, священника Д. Долгушина. СПб., 2008.

¹¹ Краткое описание рукописи см. в составе публикации: Бумаги В. А. Жуковского / Разобраны и описаны Иваном Бычковым // Отчет имп. Публичной библиотеки за 1884 г. СПб., 1887. С. 126—127.

Славянизм, не представляющий ничего непонятного и темного, не должен быть устранен из Священного Писания. Он представляет собой вековую связь с первыми веками русского христианства; он сам по себе силен, красив и повышает тон слога, звуча в частном, домашнем чтении торжественными звуками храма. (...) Руководимый мыслью не обособлять русского Нового Завета от церковнославянского, Жуковский сохраняет в своем переложении те выражения, которые, выйдя из разговорной речи, остались понятными; он сохраняет даже строй церковнославянской фразы.¹²

Это сказано об окончательной редакции перевода Нового Завета, если можно считать окончательным, вполне завершенным «неканонический» текст, действительно созданный Жуковским для домашнего чтения, для мирских занятий и воспитания детей. В еще большей степени это относится к той редакции перевода, о которой здесь идет речь.¹³

Языковая проблема, стоявшая перед Жуковским в данной работе (даже при том, что он не предназначал перевод к печати), была унаследована им от споров вокруг «русской Библии», ухидивших корнями еще в XVIII в. и особенно обострившихся уже на памяти Жуковского, в первой половине 1820-х гг. Именно в эти последние годы александровского царствования Российское Библейское общество при поддержке таких видных церковных иерархов, как архиепископ, позднее митрополит московский Филарет, выпускает в свет первые издания Нового Завета (1820) и Псалтыри (1822) на русском языке и готовит русские переводы некоторых других книг Ветхого Завета. Начинаниям Библейского общества не суждено было, однако, получить тогда завершения: противники «русской Библии», составившие консервативное крыло Синода и правительственной администрации, добились закрытия общества и прекращения работ по переводу Священного Писания на русский язык.¹⁴ А. С. Шишков, занимавший с 1824 г. должность министра народного просвещения и создавший идеологические обоснования этих запретов, с настойчивостью высказывал убеждение, что различия между церковнославянским и русским языком носят не более чем стилистический характер: «Язык у нас славенский и русский один и тот же. Он различается только (больше, нежели всякий другой язык) на высокий и простой. Высоким написаны священные книги, простым мы говорим между собою и

¹² Соловьев М. П. Новый Завет в переводе В. А. Жуковского. С. 361.

¹³ См. нашу публикацию этой редакции: Из рукописного наследия В. А. Жуковского: переводы фрагментов Священного Писания // Христианство и русская литература: Сб. ст. СПб., 1994. С. 128—156.

¹⁴ См.: Астафьев Н. Опыт истории Библии в России в связи с просвещением и нравами. СПб., 1892. С. 124—160; Чистович И. А. История перевода Библии на русский язык. 2-е изд. СПб., 1899. С. 16—109; Пытин А. Н. Исследования и статьи по эпохе Александра I: В 3 т. Пг., 1916. Т. 1. Религиозные движения при Александре I. С. 3—278; Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 147—166; Рижский М. И. История переводов Библии в России. Новосибирск, 1978. С. 130—139.

пишем светские сочинения, комедии, романы и проч.»¹⁵ Филологическая теза, даже столь произвольная, не раз становилась у Шишкова предпосылкой политического обвинения оппонентов. Так было в 1800-е годы в полемике Шишкова с карамзинистами о литературном языке, так произошло и в 1820-е гг. в его прениях с ревнителями русского перевода Библии, которых Шишков обвинил в намерении подорвать авторитет Священного Писания и православной церкви посредством снижения и дискредитации словесной формы церковных книг и церковной службы: «Трудно доказать надобность, но не трудно сыскать причину сих переводов, очевидно состоящую в том, чтобы согласно с намерением библейских обществ исказить и привести в неуважение священные книги, изменя в них язык церкви в язык театра».¹⁶

Когда Жуковский работал над переводом священных текстов, аргументация Шишкова еще не была отменена историей. «Русской Библии» по-прежнему не существовало, и попытки ее создания встречали осуждение и церковных, и в отдельных случаях государственных властей как своего рода ересь или по крайней мере непозволительное дерзание. Переводы Ветхого Завета с древнееврейских подлинников на русский язык, выполненные в конце 1830 — начале 1840-х гг. протоиереем Г. П. Павским и архимандритом Макарием (Глухаревым), должны были подлежать не филологическому и не богословскому, но церковно-административному суду. Весьма вероятно, что и эти исторические обстоятельства, а не одни только «литературные» соображения, заставляли Жуковского блюсти в русском переводе Псалтыри и Евангелия известную стилистическую осмотрительность: он не столько русифицировал и модернизировал славянский текст (это создавало бы почву для его спорных толкований), сколько усваивал славянскую Библию языковому сознанию современного ему русского человека. И тем не менее это был перевод, пересоздание словесного памятника на ином языке. Более того, на таком языке, который еще недавно вызывал сомнения относительно своей самостоятельности и в этой связи как бы лишался прав на то, чтобы воплощать Священное Писание в своих формах. Переводить Библию на русский язык, из житейского ли побуждения сделать ее доступной пониманию своих детей, или в видах более далеких, значило поэтому прежде всего разрушать последние остатки недоверия к русскому языку, того недоверия, которое задержалось в национальном сознании как нестертый еще след XVIII века, эпохи языкового становления, и выразителем которого оказался, между прочим, Шишков. С этим недоверием вполне и неоспоримо покончили Пушкин и писатели его времени и круга, но возникшее на исходе пушкинской эпохи здание русской словесной культуры очень нуждалось в завершающем ярусе, в каком-то даже и символическом увенчании. На роль такого рода вершины примеривались как русское воплощение общемирового достояния

¹⁵ Записки, мнения и переписка адмирала А. С. Шишкова: В 2 т. Берлин, 1870. Т. 2. С. 215.

¹⁶ Там же. С. 217.

переводы гомеровского эпоса, и отчасти этим объясняется то значение, которое получали в русской литературе или на которое рассчитывали «Илиада» в переводе Гнедича и «Одиссея» в переводе Жуковского. Вместе с тем едва ли не единственным, что могло бы выполнить эту роль, была «русская Библия». Жуковский это почувствовал, когда, откладывая в сторону «Одиссею», стал переводить, пусть не с подлинника и лишь для частного употребления, Священное Писание.

Существуют достоверные свидетельства того, что те из современников поэта, которых при всех мыслительных различиях можно было бы отнести к кругу его единомышленников, оценивали осуществленный им перевод Священного Писания как национально-историческую и вероисповедную миссию, как окончательное узаконение культурного и религиозного достоинства русского языка. Именно так понимал дело И. В. Киреевский.¹⁷ «...Вы перевели Евангелие на русский язык, — писал он Жуковскому в январе 1850 г. — Это великий подвиг, который может дать нашему языку то освещение, которого ему еще недостает, потому что перевод Библейского общества неудовлетворителен. Это не беда, что вы переводили с словенского: словенский перевод верен до буквальной близости. Только бы смысл везде был сохранен, был настоящий православный, именно тот, какой в словенском переводе, а не тот, какой в некоторых словах или в некоторых оттенках слов дают многие переводы иностранные, стараясь не понятие человека возвысить до Откровения, но Откровение понизить до обыкновенного понятия, отрезывая тем у божественного Слова именно то крыло, которое подымает мысль человека выше ее обыкновенного стояния. (...)...Литературный язык получит от достойного русского перевода то помазание, которого он еще вполне не имеет».¹⁸

Нужда в Библии на русском языке, которую испытывала утверждавшаяся русская культура, была в значительной степени и нуждой самого православия. Из «русской Библии» следовало не неуважение к церкви и к церковным традициям, но нечто совсем другое: живые, оживавшие отношения к церкви и вере. Живая вера — это и существо религиозных переживаний Жуковского, и своеобразная цель его религиозных чаяний. «Самое необходимое для сохранения нашего чистого православия, — писал Жуковский священнику Иоанну Базарову (20 декабря 1848 / 1 января 1849 года), — состоит в том, чтобы не вводить никаких самотолкований в учение нашей церкви: авторитет ее должен быть без апелляции. В этом отношении должна действовать одна вера, покоряющая разум. С другой стороны, этот покорный разум должен вводить веру в практическое употребление жизни; без этого введения веры в жизнь не будет живой веры. (...) Мы видим, что здесь, в Германии, от дерзкого самотолкования произошло безверие, но от нетолкования про-

¹⁷ См.: Долгушин Д., свящ. В. А. Жуковский и И. В. Киреевский. Из истории религиозных исканий русского романтизма. М., 2009. С. 257—262.

¹⁸ Русский архив. 1870. № 4—5. Стлб. 960—961.

исходит мертвая вера — почти то же, что безверие; и едва ли мертвая вера не хуже самого безверия! Безверие есть бешеный, живой враг: он дерется; но его можно одолеть и победить убеждением. Мертвая вера есть труп: что можно сделать из трупа?»¹⁹

Религиозное самоопределение Жуковского очевидным образом расходилось с теми секуляризованными культурными обычаями, которыми была отмечена предшествовавшая его последним годам пушкинская пора. Не вызывает сомнений, что культурный человек этого времени (которого, конечно, никак нельзя отождествлять с Пушкиным), не выпадая из круга традиционной, хотя и автоматизированной календарной и церковной обрядности, пребывал тем не менее — воспользуемся определениями известного историка отечественной культуры — «в плаценте религиозного и церковного равнодушия».²⁰ «Евгений Онегин в первой главе, — продолжим ссылки на эти многозначительные наблюдения, — гуляет в Летнем саду, учится, влюбляется, становится театральным завсегдатаем, ездит к Talon, танцует на балах, вообще делает разные разности, — но ни разу не заглядывает в церковь и лба не крестит. (...) Потом Онегиным овладела хандра, он заперся, но ему и в голову не пришло отправиться в Божий храм за духовным утешением, дабы избыть смертный грех отчаяния. (...) Когда Ленский думает о браке с Ольгой, он рисует „храм Киприды“, а не православный храм».²¹

Жуковский смотрел на вещи иначе. Подобно тому как его критико-эстетические сочинения и высказывания 1840-х годов предвосхищали будущие пути русской мысли, его поздние религиозные искания накапливали в себе потенциал русского религиозного возрождения.

¹⁹ Цит. по: *Базаров И.* Воспоминания о Василии Андреевиче Жуковском // Известия Второго Отделения имп. Академии наук. 1853. Т. II, вып. 4. С. 3—4 (отд. оттиск); также: Русский архив. 1869. № 1. Стлб. 84.

²⁰ *Панченко А. М.* Ранний Пушкин и русское православие // Панченко А. М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. Работы разных лет. СПб., 2005. С. 426.

²¹ Там же. С. 423—424.

Поэма А. С. Пушкина «Граф Нулин» Комментарий

Источники текста и хронология

Подготовительных материалов Пушкина к поэме «Граф Нулин» и ее черновых автографов не сохранилось. Весьма вероятно, что первоначальные наброски, а возможно, и черновик «Графа Нулина» включала в себя не дошедшая до нас рабочая тетрадь Пушкина (так наз. «михайловская»), которая была начата поэтом в ноябре 1824 г. и сделалась у него основной в период с середины 1825 г. до начала 1826 г. (см.: *Фомичев С. А.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835: (Из текстологических наблюдений) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1983. Т. XI. С. 29).

Наиболее ранний из доступных изучению этапов работы Пушкина над «Графом Нулиным» отражает первая беловая рукопись (автограф) — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН (далее ПД), ф. 244, оп. 1, № 74, л. 1—14 об. Рукопись представляет собой тетрадь в восьмую долю листа, сшитую из 7 сложенных вдвое «четверок» разной бумаги (бумага № 77, 80, 81 по каталогу Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского; см.: *Модзалевский Л. Б., Томашевский Б. В.* Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Научное описание. М.; Л., 1937. С. 310—311). Тетрадь частично расшилась. На первом (титulyном) листе карандашом, уже полустершимся, по вытисненному (по-видимому, ногтем) контуру, написано печатными буквами: «Новый Тарквиний», несколько ниже: «1825 Михайловское». Верхняя часть этой надписи (первоначальное заглавие поэмы) отделена от нижней (указания на год и место написания произведения) спиралевидной чертой, нижняя часть охвачена росчерком овальной формы, так что весь «титул» рукописи представляет собой одновременно и своеобразную виньетку. В правом углу л. 1 вертикально расположена карандашная запись Пушкина: «къ Дав. — къ Гал. Сув.» В этой записи поэт имеет в виду свои стихотворные послания «Давыдову» («Нельзя, мой толстый Аристипп...», 1824) и «Кн. М. А. Голицыной» («Давно об ней воспоминанье...», 1823; адресат послания — урожд. княжна Суворова-Рымникская; см.: *Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты.* М.; Л., 1935. С. 237); судя по этому, перед нами начатый или неоформившийся авторский перечень сочинений. Л. 2 об. целиком занят карандашным рисунком, изображающим охотничью сцену: скачущего на лошади всадника с бегущей впереди собакой. Тематика рисунка соответствует охотничьим мотивам в экспозиции произведения; Т. Г. Цявловская относила это изображение к «серии графических титульных листов», сопровождающих ряд автографов пушкинских произведений (см.: *Цявловская Т. Г.* Рисунки Пушкина. Изд. 4-е. М., 1986. С. 110). На л. 3 на-

чинается текст, написанный в основном чернилами, но с рядом карандашных исправлений: «[Туманный день —] Пора, пора! рога трубять...». В конце рукописи, на л. 13 об., после ст. 366 (по окончательному счету печатной редакции), теми же чернилами, которыми писался текст поэмы, поставлена Пушкиным дата: «1825 дек. 13». Внизу л. 13 об., ниже даты, чернилами сделана вставка четырех строк к заключительным стихам поэмы (ст. 361—364). На л. 14 карандашом написано ее последнее четверостишие, «мораль» (ст. 367—370). Под этим четверостишием — карандашные вычисления; цифра 380, подытоживающая эти вычисления, позволяет рассматривать их как счет стихов «Нового Тарквиния». (Всего же, считая все вставки, чернилами и карандашом, на боковых и нижних полях страниц, а также между строками, в данном автографе 384 стиха). На последней странице рукописи, л. 14 об., Пушкин карандашом записал вариант ст. 197—199, необходимость которого оказалась, по-видимому, вызвана отзывом Николая I о поэме (см. об этом ниже).

Основные стадии работы Пушкина над рукописью «Нового Тарквиния» описаны М. Л. Гофманом: «...Рукопись имеет три рода исправлений: 1) исправления, сделанные поэтом во время переписки, в самом творческом (sic) процессе переписки, сводки; 2) исправления, сделанные поэтом после переписки (не всегда можно точно разграничить эти два момента работы Пушкина), и, наконец, 3) более поздние поправки, сокращения и вставки, заносимые Пушкиным карандашом на свободных местах...». (Неизданный Пушкин. Собрание А. Ф. Онегина. Труды Пушкинского Дома при Российской Академии наук. М.; Пг., 1923. С. 60). Карандашные исправления и вставки, несомненно более позднего происхождения, нежели текст, написанный чернилами, М. Л. Гофман датировал, правда, без обоснований, 1826 г.

В пушкинской литературе конца XIX — начала XX вв. рукопись «Нового Тарквиния» нередко именуется «онегинской», по имени ее тогдашнего владельца (до 1928 г.) А. Ф. Онегина-Отто. Ему же принадлежит и первое печатное сообщение о рукописи, сопровождавшее первую публикацию ее фрагментов (см.: *Онегин А. Ф.* Заметка: Варианты и новые стихи в тексте «Графа Нулина» А. С. Пушкина // Вестник Европы. 1887. Т. I, кн. 2. С. 882—887). Вслед за А. Ф. Онегиным текст «Нового Тарквиния» был напечатан П. О. Морозовым (см.: *Морозов П. О.* Примечания // Сочинения Пушкина / Изд. имп. Академии наук. Пг., 1916. Т. IV. С. 214—227), однако эта публикация лишь в незначительной части отражала исправления, которые вносились Пушкиным в рукопись в процессе работы над нею. Более полное издание рукописи «Нового Тарквиния» как целостного текста было осуществлено М. Л. Гофманом (см.: «Новый Тарквиний» («Граф Нулин»). [Публикация и послесловие М. Л. Гофмана] // Неизданный Пушкин. Собрание А. Ф. Онегина. С. 42—62). Публикация М. Л. Гофмана не была, однако, лишена погрешностей и неточных прочтений. Исправления и дополнения к ней сделали Б. В. Томашевский в своей книге «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения» (Л., 1925. С. 128), а также Б. М. Эйхенбаум, готовивший основной текст и другие редакции «Графа Нулина» в изданном

АН СССР в 1937—1949 гг. Полном собрании сочинений Пушкина в 16 т. (см.: т. V, с. 165—174); далее сочинения и письма Пушкина цитируются по этому изданию с указанием в тексте номера тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими цифрами).

Краткое описание рукописи «Нового Тарквиния», помимо А. Ф. Онегина и М. Л. Гофмана, составил Б. Л. Модзалевский (см.: *Модзалевский Б.* Описание рукописей Пушкина, находящихся в музее А. Ф. Онегина в Париже // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. СПб., 1909. Вып. XII. С. 24). Более подробное описание рукописи дано в кн.: *Модзалевский Л. Б., Томашевский Б. В.* Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме. Научное описание. С. 31—32.

Следующий этап работы Пушкина над поэмой «Граф Нулин» позволяет представить вторая беловая рукопись (автограф) — ПД, ф. 244, оп. 1, № 893, л. 1—10 об. Эта рукопись, так же как и первая, шита в отдельную тетрадь, форматом в четверть листа, состоящую из 5 сложенных вдвое полулистов разной бумаги (бумага № 80, 81 по указанному каталогу Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского). Заглавного («титального») листа, как и заглавия, рукопись не имеет. На л. 1 начинается текст: «Пора, пора! рога трубять...». Рукопись написана чернилами, отдельные поправки, так же как и в автографе «Нового Тарквиния», позднейшие, Пушкин делал карандашом. Исправления чернилами вносились Пушкиным, судя по идентичности почерка, одновременно с переписыванием текста с предшествующего автографа. Текст поэмы при переписывании подвергся сокращениям, во второй беловой рукописи «Графа Нулина» 375 стихов. Рукопись не датирована. В позднейшем автокомментарии к поэме, за которым издательская традиция закрепила название «Заметка о „Графе Нулине“» (предположительно, 1827), Пушкин признавал, что «Гр[аф] Нулин писан [?] 13 и 14 дек.[абря]» (XI, 188), в 1825 г. Поскольку других данных для датировки поэмы нет, постольку общепринятая датировка «Графа Нулина» связывается именно с этими числами. С этими числами связывается в пушкиноведении и рукопись ПД № 893. Вместе с тем допустимо предположение, что дата 14 декабря 1825 г. (день восстания декабристов) в «Заметке о „Графе Нулине“» была поставлена Пушкиным не столько в качестве точного хронологического свидетельства, сколько в целях сознательного приурочивания поэмы и ее философско-исторического содержания к одному из центральных исторических событий своего времени. Слова «бывают странные сближения» (XI, 188), завершающие «Заметку о „Графе Нулине“» и указывающие на совпадение дня окончания поэмы в Михайловском с днем декабрьского восстания в Петербурге, могут быть прочитаны и как своего рода литературная мистификация, хотя и не лишенная реальных оснований. Работа же поэта над рукописью «Графа Нулина» и тем более ее редактирование могли продолжаться и позднее 14 декабря 1825 г.

В исследованиях начала XX в. вторая беловая рукопись «Графа Нулина» называется «шереметевской», по имени графа С. Д. Шереметева, владевше-

го Остафьевским архивом князей Вяземских, где она хранилась. Варианты стихов «Графа Нулина» по этой рукописи впервые опубликовал П. О. Морозов в кн.: Сочинения Пушкина / Изд. имп. Академии наук. Т. IV. С. 228—229. Наиболее полный свод вариантов по автографу ПД № 893 представлен Б. М. Эйхенбаумом (см.: V, 165—174). Краткую характеристику рукописи см. в справочнике: Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 г. Краткое описание. Составила О. С. Соловьева. М.; Л., 1964. С. 19.

Известно 6 упоминаний «Графа Нулина» в пушкинских планах изданий: ПД № 714 (отдельный лист, июнь 1829 г.); ПД № 839, л. 70 (рабочая тетрадь, 12 мая 1830 г.); ПД № 839. Л. 65 (рабочая тетрадь, два перечня произведений на одном листе: начало июня 1830 г. и сентябрь — октябрь 1831 г.); ПД № 715 (отдельный лист, ноябрь 1830 — июль 1831 гг.); ПД № 845, л. 23 (рабочая тетрадь, ноябрь 1833 — сентябрь 1834 гг.). Научная и комментированная публикация указанных планов изданий была осуществлена М. А. Цявловским в кн.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. С. 244, 246, 252, 254, 265.

В фондах ПД хранится ряд списков «Графа Нулина», сделанных современниками Пушкина в 1827 — 1830-х гг. и носящих по преимуществу любительский характер: ф. 244, оп. 5, № 63, л. 1—12 об.; ф. 244, оп. 5, № 71, л. 1—1 об. (отрывок); ф. 244, оп. 5, № 92, л. 1—11 («Принадлежит И. Н. Головину»); ф. 244, оп. 5, № 117, л. 1—11 об. («Списал в сельце Бахматове марта 19 дня 1828 года Григорий Текутеев»); ф. 244, оп. 8, № 17, л. 22—24 об. (неполный список в тетради из собрания Пушкинского лицейского музея); ф. 244, оп. 8, № 33, л. 41—49; ф. 244, оп. 8, № 69 (рукописный сборник из коллекции историка И. Е. Забелина), л. 49—50 (отрывок), л. 59 об. — 60 (отрывок), л. 94—102 об. («рукой подпоручика Егорина»); ф. 244, оп. 8, № 88, л. 52 об. — 58 (От безделья и скуки / Рукописный сборник. Вятка, 1828). Все указанные копии выполнены с печатных изданий, в отдельных случаях с искажениями печатного текста. Сообщение М. М. Копыленко о том, что список «Графа Нулина» в альбоме П. И. Река, заполнявшемся в 1820-е гг. и хранящемся ныне в Одесской государственной научной библиотеке им. А. М. Горького, делался с автографа (см.: *Копыленко М. М.* Одесские рукописные альбомы 20-х годов XIX в. с текстами произведений А. С. Пушкина // Пушкин на юге: Труды Пушкинских конференций Кишинева и Одессы. Кишинев, 1958. С. 260—262), рукописными материалами не подтверждается.

При жизни Пушкина поэма «Граф Нулин» была напечатана в следующих изданиях:

1. Отрывок из повести: Граф Нулин // Московский вестник. 1827. Ч. 1. № IV. С. 251. Без подписи.
2. Граф Нулин. Сочинение Александра Пушкина. СПб.: В типографии Департамента народного просвещения, 1827. 32 с.
3. Граф Нулин // Северные цветы на 1828 год. СПб., 1827. Отдел «Поэзия». С. 3—18. Подпись: А. Пушкин.

4. Две повести в стихах. СПб., 1828. 45 с.; 32 с. Первый титульный лист: Бал. Повесть, сочинение Евгения Баратынского. СПб.: В типографии Департамента народного просвещения, 1828. Второй титульный лист (после текста повести «Бал»): Граф Нулин. Сочинение Александра Пушкина. СПб.: В типографии Департамента народного просвещения, 1827.

5. Граф Нулин // Поэмы и повести Александра Пушкина. СПб.: Печатано в военной типографии, 1835. Часть вторая. С. 55—71.

В истории прижизненных печатных изданий поэмы заслуживают быть отмеченными несколько эпизодов, вызывавших разноречивые показания исследователей. После публикации фрагмента «Графа Нулина» (первые 30 строк) в одном из февральских номеров «Московского вестника» за 1827 г. Пушкин приступил к подготовке полного издания поэмы. 20 июля 1827 г. он обратился с письмом к гр. А. Х. Бенкендорфу, где просил засвидетельствовать для цензуры «снисходительное позволение» на публикацию его новых сочинений (см.: XIII, 333). Среди шести произведений, представленных на рассмотрение начальника III отделения собственной е. и. в. канцелярии, находилась и поэма «Граф Нулин». В ответном письме от 22 августа 1827 г., переданном Пушкину через П. А. Плетнева, Бенкендорф, среди прочего, писал: «...4. *Графа Нулина* государь император изволил прочесть с большим удовольствием и отметить своеручно два места, кои его величество желает видеть измененными, а именно следующие два стиха:

Порою с барином шалит,

и

Коснуться хочет одеяла,

впрочем прелестная пиеса сия позволяется напечатать» (XIII, 336).

Подчиняясь цензорским указаниям Николая I, Пушкин изменил первый из отмеченных стихов (ст. 197) на: «Порою барина смешит»; переделка второго стиха (ст. 283), измененного на: «Уже руки ее коснулся», потребовала, в связи с изменением рифмы, переделки и трех соседних стихов. Таким образом, упоминая нами карандашная запись на л. 14 сб. автографа ПД № 74:

Порою барина смешит,
Порой на барина кричит
И лжет... —

должна рассматриваться как набросок замены ст. 197 (вслед за ним были без изменений записаны ст. 198 в начало ст. 199) по цензурным мотивам.

С полным текстом «Графа Нулина» читатели впервые познакомились в конце 1827 г. по альманаху «Северные цветы» (цензурное разрешение от 3 декабря 1827 г.). В нашем перечне печатных изданий поэмы перед «Северными цветами» мы, однако, поместили отдельное издание «Графа Нулина», поскольку оно вышло из печати раньше: билеты на выпуск этого издания из типографии датированы 15 ноября 1827 г. (см.: Архив III отделения собственной е. и. в. канцелярии. СПб., [1906]. С. 62). К читателю это издание пришло, правда, позднее не только «Северных цветов», но и «Двух повестей

в стихах», выпущенных на исходе 1828 г. Пушкин сознательно задержал выход на книжный рынок отдельного издания «Графа Нулина». Вполне естественно, что им пропускалась вперед публикация в периодическом альманахе; если бы отдельное издание поэмы появилось раньше «Северных цветов», это обесмыслило бы ее публикацию в издании повременном. Вместе с тем появление «Графа Нулина» в альманахе создало препятствия для распространения отдельного издания. В поисках выхода из этой ситуации Пушкин и принимавший участие в его издательских делах А. А. Дельвиг решили выпустить поэму под одной обложкой с поэмой Е. А. Баратынского «Бал», фрагмент которой под названием «Бальный вечер» был напечатан в том же выпуске «Северных цветов», где увидел свет и «Граф Нулин».

«Технически это было сделать несложно, — писал об истории издания „Двух повестей в стихах“ Н. П. Смирнов-Сокольский. — Оба произведения печатались в одной типографии, в одном и том же формате, следовательно, их просто сброшюровали вместе, напечатали новую специальную обложку и шмуцтитул, и этот своеобразный конволют был готов. У каждого произведения сохранились и свой отдельный заглавный лист, и свое отдельное цензурное разрешение. Тираж этого объединенного вида издания был, по всей вероятности, 600 экземпляров. Я исхожу из соображения, что обе книги печаталась порознь обычным тиражом по 1200 экземпляров каждая.... Половину этого количества сброшюровали вместе и продавали как „Две повести в стихах“, а вторую половину продавали каждой поэмой в отдельности» (Смирнов-Сокольский Н. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962. С. 199).

«Две повести в стихах» поступили в продажу 15 дек. 1828 г. (извещение об этом см. в газете «Северная пчела». 1828. № 150. Декабря 15-го). Оставшаяся несброшюрованной с «Балом» часть тиража «Графа Нулина», хотя и вышла из печати в ноябре 1827 г., появилась в книжных лавках в качестве отдельного издания в 1829 г. (см.: Первое прибавление к Росписи российским книгам для чтения из библиотеки А. Смирдина. СПб., 1829. С. 53. № 10494). На основании сведений, содержащихся в этом первом прибавлении к «Росписи» библиотеки А. Ф. Смирдина, следует считать ошибочными (установлено в кн.: Смирнов-Сокольский Н. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. С. 193, 199—200) встречающиеся в пушкинской литературе указания на то, что отдельное издание поэмы 1827 г. поступило в продажу только в 1832 г. (см., напр.: Синаевский Н., Цявловский М. Пушкин в печати. 1814—1837. Изд. 2-е. М., 1938. С. 100—101. № 908; также: V, 509 [комментарий]). В 1918 г. было выпущено репринтное воспроизведение данного издания: Пушкин А. С. Граф Нулин. Снимок с издания 1827 г., редактированного самим А. С. Пушкиным. С приложением статьи М. О. Гершензона. М.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1918.

Последнее из прижизненных изданий «Графа Нулина» было осуществлено Пушкиным в составе второй части «Поэм и повестей» (цензурное разрешение от 29 апр. 1835 г., выход в свет — 27 авг. 1835 г.; см.: Северная пчел-

ла. 1835. № 191. Августа 27-го. С. 759). Разночтения в тексте этого издания сравнительно с предшествующими касаются по преимуществу орфографии и пунктуации.

Литературные традиции

В письме к П. А. Плетневу от 7(?) марта 1826 г., упоминая о своем намерении издать книгу поэм, Пушкин впервые, хотя и без сообщения названия, объявил о существовании поэмы «Граф Нулин»: «...В собрании же моих поэм для новинки поместим мы другую повесть в роде В е р р о, которая у меня в запасе» (XIII, 266). Пушкинское признание содержит в себе одновременно и указание на один из литературных источников его «повести» — «венецианскую повесть» Д.-Г. Байрона «Беппо» («Верро, a Venetian story», 1817—1818). По отношению к «Графу Нулину» поэма «Беппо», «комическая поэма», явившаяся своеобразной альтернативой лирической патетике «восточных поэм» Байрона (см.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы // *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 216—220), была источником далеко не единственным и не прямым. Тем не менее в творческой биографии Пушкина, написавшего «Графа Нулина» как своего рода противоположность исчерпанным формам своих «южных поэм», это произведение занимает такое эволюционное место, которое в значительной мере аналогично месту «Беппо» в творческой биографии Байрона. В «Графе Нулине» есть и сюжетные переклички с «Беппо»: здесь и там сказывается предуготовленной, но не осуществленной событийная ситуация «любовного треугольника» с традиционным для этой коллизии условием развязки — «возвращением мужа». «Как и „Беппо“, „Граф Нулин“ — это рассказ о несостоявшемся событии, сюжет развивается так, чтобы создать впечатление обманутого ожидания: ни адюльтера Натальи Павловны с Нулиным, ни ссоры графа с Беппо, которых можно было ожидать, не происходит. Обе поэмы в основе сюжета содержат некое происшествие в отсутствие мужа: у Байрона он отправляется в плавание, у Пушкина — на охоту» (*Кибальник С. А.* Художественная философия Пушкина. СПб., 1998. С. 123—124).

Помимо сюжетных соответствий, «Беппо» и «Граф Нулин» отмечены некоторыми общими особенностями лиро-эпического повествования. Это прежде всего сочетание объективного фабульного плана с планом субъективного авторского сознания, выражаемого не только в так наз. отступлениях, но и в самом тоне, в интонационной и синтаксической организации безыскусно-непосредственного и в этом смысле лиризованного рассказа, в «воссоздании иллюзии разговорных интонаций» (*Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб., 1997. С. 429). И у Байрона, и у Пушкина можно наблюдать известный перевес субъекта повествования над его объектом: важен не столько событийно-характерологический материал, на основе которого развертывается поэтический рассказ, сколько авторский способ его

развертывания, предполагающий в данном случае обилие попутных и порой посторонних для сюжетного движения замечаний и рассуждений поэта, обширные и детализированные изобразительно-описательные фрагменты. В «Беппо» «сюжет... нарочито, подчеркнуто ничтожен, поэт строит целый поэтический мир из *ничего*, чтобы продемонстрировать читателю богатство и прихотливость своего поэтического воображения, его мощь и неисчерпаемость» (*Фридлендер Г. М.* Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе: (К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974. Т. VII. С. 117). В «Графе Нулине» также есть эта преднамеренная незначительность объекта повествования, его внешняя ничтожность. Еще Н. И. Надеждиным, правда, неодобрительно, было замечено, что Пушкин «*сотворил* чисто из *ничего* сию поэму. (...) *Граф Нулин* есть *нуль*, во всей мафематической полноте значения сего слова» ([*Надеждин Н. И.*]. Две повести в стихах: «Бал» и «Граф Нулин» // Вестник Европы. 1829. Ч. 163. № 3. С. 217—218). Однако и Н. И. Надеждин должен был признать, что «нульность» сюжетного состава и персонажа пушкинской поэмы не исчерпывает ее содержания, что в ней и при этом остается эстетически значимая сфера — «поэтическая живопись» (там же. С. 220), хотя бы критика и не устраивала «фламандская» природа живописности «Графа Нулина». Что же касается особого повествовательного тона, выработанного здесь Пушкиным в развитие байроновских поэтических принципов, то этот «непринужденный разговорный тон, окрашенный свободным ироническим отношением к героям и к самой теме рассказа» (*Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. С. 217), еще долго не был оценен критической мыслью. Между тем, сравнивая своего «Графа Нулина» с «Беппо», Пушкин скорее всего имел в виду подобие именно не фабульное, но словесно-стилистическое и интонационное. Очевидно, в частности, что фабула никак не связывает «Графа Нулина» с первой главой «Евгения Онегина», которая увидела свет в том же 1825 г., однако в предисловии к отдельному изданию главы Пушкин также заметил, что она «напоминает Беппо, шуточное произведение мрачного Байрона» (VI, 638). Преимущественное внимание Пушкина к повествовательному стилю Байрона, к поэтическому тону его поэм может быть косвенно подтверждено и позднейшим отзывом Пушкина о поэтической сказке А. Мюссе «Мардош» («*Mardoche*», 1830), написанной под влиянием «комических поэм» Байрона, и тем более всего, что именно отметил Пушкин во влиянии английского поэта на французского: «А в повести *Mardoche Musset* первый из фр.[анцузских] поэтов умел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка» («Об Альфреде Мюссе», 1830; XI, 176).

Размышляя о поэмах Байрона, и не только «комических», а также и о новых формах поэтического эпоса в целом, Пушкин вообще склонен был смотреть на повествовательную, сюжетообразующую основу произведений этого рода — «план» — как на некоторую художественную условность, создающую главным образом повод для развертывания собственно поэтического

содержания. Ср. суждения Пушкина в заметке «О трагедии Олина „Корсер“» (1828): «Что же мы подумаем о писателе, который из поэмы Корсар выберет один токмо план, достойный нелепой испанской [?] повест. [и] — и по сему детскому плану составит драм. [атическую] трилогию, заменив очаровательную глубокую поэзию Байрона прозой надутой и уродливой, достойной наших несчастных подражателей покойного Коцебу? — вот что сделал г-н Олин, написав свою романт. [ическую] трагедию Корс[ер] — подражание [Байрону]. Спрашивается: что же в байроновой ⟨поэме⟩ его поразило — неужели план? о *miratores!*..¹» (XI, 64—65). Характерны в этом смысле и пушкинские отзывы о поэмах Е. А. Баратынского, в исканиях которого в области лиро-эпики поэт ощущал творческую родственность. В поэме «Бал», соединенной с «Графом Нулиным» общей издательской судьбой, внимание Пушкина оказалось обращено опять-таки на поэтический стиль как существо ее «прелести необыкновенной»: «Поэт с удивительным искусством соединил в быстром рассказе тон шуточный и страстный, метафизику и поэзию» («„Бал“ Баратынского», 1828; XI, 75). Оценивая поэму Баратынского «Эда», Пушкин лишний раз подчеркнет, что критические попытки сделать сюжет мерой достоинства поэтического повествования и прежде всего поэмы свидетельствуют не более чем об эстетической наивности: «Перечтите его Эду (которую критики наши нашли *ничтожной*; ибо, как дети, от поэмы требуют они происшествий)...» («Баратынский», 1830; XI, 186).

Предпочтение «поэзии» «плану» вместе с тем не означало у Пушкина небрежения действием и событием в поэме. Сюжет поэмы и вообще сфера объекта переставали быть у него исключительными и единственными носителями художественного содержания, в равноправные и даже соперничающие отношения с миром объекта становился и мир субъекта поэтического повествования, но объект при этом все же сохранял свою эпическую выраженность и не рассеивался в лирической бессюжетности. Внешние формы, в которых он обнаруживал себя в «Графе Нулине», были подсказаны Пушкину традициями западноевропейской новеллы и в особенности новеллы в стихах, именовавшейся в России XVIII—XIX вв. сказкой, — термин, восходящий к «Эпистоле о стихотворстве» (1748) А. П. Сумарокова и не вполне точно соответствующий французскому жанровому определению «conte» (см.: *Сokolov A. N. Жанровый генезис шуточных поэм Пушкина // От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л., 1969. С. 70—78*). Пушкин называет свое произведение сказкой — безусловно, в том смысле, который был заключен в понятии «conte», и в самом его тексте: «...Тем и сказка / Могла бы кончиться, друзья...» (ст. 349—350), и в автокомментариях к нему: «Кстати о моей бедной сказке...» («Опровержение на критики», 1830; XI, 156). В жанровом контексте новеллы-сказки воспринимали поэму и литераторы пушкинского круга. «„Граф Нулин“ — сказка Боккачио XIX века», — заметил П. А. Вяземский (*Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848). М., 1963. С. 72; запись*

¹ О поклонники!.. (*лат.*)

не ранее сентября 1826 г.). Родоначальником новеллистической стихотворной сказки в европейской литературе по праву считался Ж. де Лафонтен, автор вышедших в 1665—1685 гг. пяти книг «Сказок и новелл в стихах» («Contes et nouvelles en vers»), интерпретировавший в них в поэтической форме многие сюжеты античности и Возрождения, в том числе сюжеты ренессансной новеллистики и Боккаччо. «Графа Нулина» связывали с традициями этого жанра такие особенности поэтики, как ограничение сюжетного состава единичным событием, наличие в этом событии признаков анекдотического случая, неожиданный смысловой поворот на острие сюжетной концовки («pointe»), эротический характер темы. Некоторые из традиционных структурных элементов сказки оказались у Пушкина переосмыслены: например, нравоучительное авторское заключение, присутствующее в «Графе Нулине» на обычном композиционном месте, но по своей содержательной функции пародийно-ироническое и, следовательно, фиктивное. Примечательно, что использование Пушкиным пародийной параллели между персонажами его поэмы и героями древнеримского предания — Лукрецией и Тарквинием — находит соответствие в одной из наиболее популярных поэтических сказок русской литературы XVIII в. — «Модной жене» (1791) И. И. Дмитриева. Типологически в известном смысле предшествующая пушкинской Наталье Павловне героиня «Модной жены», изменяющая своему мужу, также (хотя по отношению к добродетельной героине исторической легенды это едва ли справедливо) именуется в одном из эпизодов Лукрецией: «— Прелестная мечта! — Лукреция вскричала» (Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 176. (Библиотека поэта. Больш. сер. Изд. 2-е)).

Создавая свою «комическую поэму», Пушкин отразил в ней не только воздействия более или менее непосредственно подготовивших ее произведений и художественных форм, но и творческий опыт самых разнообразных традиций комической и сатирической литературы. Образ горничной Параша, например, занимающей заметное место среди немногочисленных действующих лиц «Графа Нулина», генетически связан с характерным для французской комедии XVIII в. амплу служанки — «субретки» (см.: *Вольперт Л. И.* Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. IX. С. 177—179, 181). Русская литература в 1820-е гг. предпринимала попытки придать этому типически французскому лицу русские черты (ср. образ Лизы в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», 1821—1824), превращая комедийную «субретку» в служанку-наперсницу или в дворовую девушку; в Параше из «Графа Нулина» проступает облик и того, и другого литературного типа. С устойчивыми амплу комедийного театра эпохи Просвещения могут быть соотнесены и все другие персонажи поэмы, среди которых под определенным углом зрения узнаваемы и неверная (или же подозреваемая в неверности) жена, и «комический муж», и ветреный «любовник». Исследователями отмечалось сходство между Нулиным и светскими «говорунками» из комедий-водевилей Н. И. Хмельницкого (см.: *Литвиненко Н.* Пушкин и театр: Формирование театральных воззрений. М., 1974. С. 221—226). Харак-

терно, что одна из финальных сцен поэмы, развернутая как диалог между героями (ст. 326—340), во второй белой рукописи была записана Пушкиным в драматической форме (ПД № 893. Л. 9 об.—10). Отказавшись от драматизации этого эпизода в печатной редакции, поэт убрал вышедшие на поверхность текста «корни» комедийной генеалогии «Графа Нулина».

«Генетическая память» пушкинской поэмы включала в себя, среди прочего, и наследие русского и европейского ирои-комического эпоса. Г. Л. Гуменная, исследовавшая отражение традиций ирои-комической поэмы в «Графе Нулине», отмечала, что с этим распространенным в XVIII в. жанром комической литературы поэму Пушкина связывали и тип первоначального заглавия («Новый Тарквиний»), и сниженная бытовая детализация, и приемы окрашивания бытового материала «в тона высокого стиля» (открывающие поэму охотничьи сцены), и элементы травестийности, особенно заметные там, где поэт присваивает своим героям имена Лукреции и Тарквиния и осуществляет тем самым комическую перелицовку античного предания (см.: *Гуменная Г. Л. «Граф Нулин» и традиция ирои-комической поэмы // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 94—101*).

Не лишено значения, что уже у первых читателей «Граф Нулин» вызвал ассоциации с юмором Вольтера и более всего, по-видимому, с его ирои-комической поэмой «Орлеанская девственница» («La Pucelle d'Orleans», 1735): «Если бы в наше время жил еще *старичок Вольтер*, то верно он не отрекся бы подписать имя свое под повестью *Граф Нулин — Пушкина молодого*» (Новые книги. Граф Нулин. *Повесть* (в стихах) *Александра Пушкина...* // Бабочка: Дневник новостей, относящихся до просвещения и общежития. 1829. Января 19. № 6. С. 23). Едва ли, правда, анонимный обозреватель «Бабочки», сопоставив Вольтера и Пушкина, имел в виду что-либо большее, чем фривольность комических ситуаций, в равной мере характерную для «Орлеанской девственницы» и для «Графа Нулина». Общность этих двух произведений, между тем, не исчерпывается только лишь внешними подобиями и распространяется на более глубокие сферы их художественного своеобразия. П. О. Морозов находил соответствие между средствами метафорической образительности, использованными в поэмах Вольтера и Пушкина: выделенное Пушкиным в отдельную от окружающего текста восьмистроичную тираду уподобление графа Нулина, пробирающегося в спальню к Наталье Павловне, коту, крадущемуся за мышью (ст. 250—257), напомнило исследователю столь же обособленное развернутое сравнение из вольтеровской «Орлеанской девственницы» (песнь X, ст. 144—166), представляющее похитителя женской чести в образе волка, нападающего на овцу (см.: [Морозов П. О.] Примечания // Сочинения Пушкина / Изд. имп. Академии наук. Т. IV. С. 233—234). На цитирование Пушкиным в этом месте Вольтера указывал позднее и П. М. Бизилли (см.: *Bizilli P. Quelques échos étrangers chez Puškin // Revue des études slaves. Paris, 1937. P. 253*).

Поскольку речь в данном случае должна идти не об одном предметно-образном сходстве данных сравнительных пассажей, но и о сходных способах

их композиционного введения в повествование, постольку следует обратить внимание и на то, что повествовательная техника Пушкина в «Графе Нулине» целым рядом своих признаков обязана вольтеровской системе шутивого поэтического рассказа, сложившейся в «Орлеанской девственнице». Помимо зоологических иллюстраций к поведению героев, распространенных комических аналогий, нередко превращавшихся у Вольтера в отступления от фабульного движения или же в живописные вставные «клейма», Пушкин воспроизвел в своей поэме и некоторые другие особенности вольтеровской композиции. Среди них — параллелизм сюжетных эпизодов, подчеркиваемый последовательным изложением разобщенных, но синхронных событий и ситуаций (ст. 191—207 и 208—225, в которых изображены сменяющие одна другую сцены одновременных приготовлений ко сну Натальи Павловны и Нулина; ср. достаточно систематические чередования сюжетных мотивов при помощи стилистических переходов типа «Tandis qu'ainsi...» («В то время как...») или «En ce même moment...» («В этот самый момент...») в «Орлеанской девственнице»). И для Вольтера, и для Пушкина характерна, кроме того, особая свобода повествователя в отношении к своей повествовательной материи, позволяющая ему не только обозначить свое присутствие в рассказе и постоянно об этом присутствии напоминать, но и вводить умолчания, обращения к читателю, прерывать развитие действия по собственному усмотрению. Такого рода сюжетная остановка дает максимальный художественный эффект в кульминационных пунктах повествования. В «Орлеанской девственнице» Вольтер не раз прибегает к этому приему; один из наиболее показательных случаев его применения можно наблюдать, к примеру, в песни VI, в том ее эпизоде, где духовник Шандоса проникает в покои Агнесы Сорель. Эта ситуация получит разрешение только в песни X, в момент же критического столкновения персонажей автор внезапно «уходит в сторону», переключая внимание читателя на другие сюжетные обстоятельства:

Mais, cher lecteur, il convient de te dire

Ce que fesai en ce même moment

Le grand Dunois sur son âne volant.²

(Oeuvres complètes de Voltaire. Nouvelle édition.

Paris, MDCCCXVII. T. VIII. P. 106).

Подобное обрывание повествовательной нити по воле повествователя (здесь она соединяется у Вольтера с приемом параллельного развертывания

² *Перевод:* «Но, дорогой читатель, надлежит сказать тебе, что делал в этот самый момент великий Дюнуа на своем летучем осле» (*фр.*).

Ср. поэтический перевод Г. В. Иванова:

Но поглядим, читатель мой, теперь,

Куда умчался наш осел летучий,

Прекрасный Дюнуа, где ныне он?

(*Вольтер.* Орлеанская девственница: Поэма в двадцати одной песни: В 2 т. / Пер. Г. Адамовича, Н. Гумилёва, Г. Иванова / Под ред. М. Лозинского. Л., МСМXXIV. Т. 1. С. 98).

двух сюжетных линий), причем в сходной по своему событийному рисунку сцене любовного приключения, разыгрывающейся опять-таки в спальне героини, входит и в композиционный состав «Графа Нулина». Это ст. 300—303, в которых автор предоставляет читателям домыслить ближайшие последствия ночного визита Нулина в комнату Натальи Павловны:

Как он, хозяйка и Параша
Проводят остальную ночь,
Вообразайте. Воля ваша,
Я не намерен вам помочь.

Высказывалось предположение, согласно которому и сюжетные отношения между героями «Графа Нулина» скрывают в себе реминисценции из «Орлеанской девственницы»: эпизод с пощечиной, пресекающей нескромные искания героя в «Графе Нулине», ставился в параллель с той сценой из песни IV вольтеровской поэмы, где Иоанна, главная героиня повествования, посредством «могучей затрешины» посрамляет стремившегося овладеть ею оборотня Гермафродита (см.: *Вершинина Н. Л.* К вопросу об источниках поэмы «Граф Нулин» // Проблемы современного пушкиноведения: Межвуз. сб. науч. трудов. Л., 1981. С. 98). О сюжетных отражениях поэмы Вольтера в поэме Пушкина едва ли, впрочем, можно говорить как об установленном факте. В мотиве пощечины как способа разрешения конфликта между персонажами нет ярко выраженного вольтеровского своеобразия, он соединяет «Графа Нулина» с более общими сюжетными канонами ирои-комических поэм, и в его истолковании несколько ближе к истине стоит Г. Л. Гуменная: «...Пощечина, остановившая предприимчивость „нового Тарквиния“, может быть воспринята как своего рода редуцированная драка, то есть как трансформация обязательного элемента и традиционного мотива ирои-комической поэмы» (*Гуменная Г. Л.* «Граф Нулин» и традиция ирои-комической поэмы. С. 100). Вместе с тем наличие в тексте «Графа Нулина» достаточно систематического ряда таких образов, повествовательных приемов, сюжетных мотивов, которые находят соответствие в «Орлеанской девственнице», позволяет включить вольтеровское произведение в круг литературных источников поэмы Пушкина.

Обращение к Вольтеру и к традициям «Орлеанской девственницы» не было в «Графе Нулине» случайным и эпизодическим творческим побуждением Пушкина. Через весь 1825 г., прожитый Пушкиным во многом «под знаком» Шекспира, проходят в его творчестве размышления и на вольтеровские темы, причем более всего в это время занимает Пушкина в Вольтере именно его значение как классика комических поэтических жанров. Характерно, что в 1824 г. Пушкин пробует переводить «Орлеанскую девственницу» и переводит первые 26 стихов (25-ю стихами) вольтеровской поэмы («Начало I песни „Девственницы“»; см.: II, I, 451), а также делает наброски перевода сказки Вольтера «Что нравится дамам» («Короче дни, а ночи доле...»; см.: II, I, 445). Во второй половине 1825 г. Пушкин пишет теоретико-литературную

статью «О поэзии классической и романтической», в которой отводит «Орлеанской девственнице» и сказкам Вольтера, наряду со сказками Лафонтена, одно из наиболее выдающихся мест во французской, в остальном по преимуществу «лжеклассической», поэзии XVII—XVIII вв.: «Не должно думать однако ж, чтоб и во Франции не осталось никаких памятников чистой ром. (античной) поэзии. Сказки Лафонтена и Вольтера и Дева сего последнего носят на себе ее клеймо» (XI, 38).

Акцентирование имен Вольтера и Лафонтена в *post-scriptum*'е этой статьи было вызвано у Пушкина, по всей вероятности, еще и полемическими видами. Еще в начале 1825 г., 25 января, поэт счел необходимым высказать в письме к К. Ф. Рылееву свое несогласие с теми из программных литературных установок декабристского круга, которые находили выражение в критике А. А. Бестужева и в известной мере ограничивали предметы поэзии сферой «важного» и «серьезного». «...Ужели хочет он [Бестужев. — Ю. П.] изгнать все легкое и веселое из области поэзии? — писал здесь Пушкин. — Куда же денутся сатиры и комедии? следственно должно будет уничтожить и *Oglando fugioso*, и *Гудибраса*, и *Rucelle*, и *Вер-Вера*, и *Ренике-фукс*, и лучшую часть *Душеньки*, и сказки *Лафонтена*, и басни *Крылова* etc. etc. etc. etc. etc... Это немного строго» (XIII, 134). В 1830 г., отвечая на журнальные суждения о «неблагопристойности» «Графа Нулина» в «Опровержении на критики», Пушкин вновь, и в сходном логическом и интонационном ключе, выстроил «оправдательный» ряд классических для шутливой и эротической литературы имен, частично повторив уже названные или подразумеваемые в письме к К. Ф. Рылееву имена и дополнив список именами новыми: «Верю стыдливости моих критиков; верю, что *Гр.[аф] Нулин* точно кажется им предосудительным. Но как же упоминать о древних, когда дело идет о благопристойности? Ужели творцы шутливых повестей, *Ариост*, *Бокачио*, *Лафонтен*, *Касти*, *Спенсер*, *Чаусер*, *Виланд*, *Байрон* известны им по одним лишь именам? Ужели, по крайней мере, не читали они *Богдановича* и *Дмитриева*? Какой несчастный педант осмелился укорить *Душеньку* в безнравственности и неблагопристойности? Какой угрюмый дурак станет важно осуждать *Модную жену*, сей прелестный образец легкого и шутливого рассказа? А эрот.(ические) стихотворения *Державина*, невинного, великого *Державина*?» (XI, 156).

Переключки между двумя историко-литературными экскурсами Пушкина и общий для его эпистолярных рассуждений 1825 г. и антикритики 1830 г. пафос апологии поэтической «вольности» и поэтического юмора позволяют заключить, что в этих двух документах, если суммировать отраженные в них факты, даны основные авторские свидетельства об историко-литературной родословной (с более прямыми и более косвенными предшественниками) поэмы «Граф Нулин».

Что же касается полемического по отношению к декабристской эстетике звучания этих пушкинских ссылок на классические образцы, то оно служит доказательством того историко-литературного факта, что художественное мышление, на основе которого сложилась поэтическая концепция «Графа

Нулина», являло собой видимую противоположность идеологии декабризма. Представление об отсутствии в этом произведении литературно-полюемического содержания, о том, что «„Граф Нулин“ — единственная из четырех шуточных поэм Пушкина, в которой шутка, легкомысленный сюжет не являются оружием в литературной борьбе» (*Бонди С. М. Поэмы Пушкина // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 3. С. 507*), не отражает смысловой полноты «Графа Нулина». Прямое отношение к литературным и — шире — идеологическим противостояниям 1820-х гг. имеет и художественная философия пушкинской поэмы, и развернутая в ней философия истории.

«Мысль пародировать историю и Шекспира»

Наиболее важным документом творческой истории «Графа Нулина», обнаружившим в свое время, с некоторой долей неожиданности, происхождение замысла и сложность содержания поэмы, является упомянутый уже пушкинский набросок-автокомментарий «Заметка о „Графе Нулине“». Несмотря на существовавшую в исследовательской литературе тенденцию не придавать определяющего значения этому документу или во всяком случае этого значения не «преувеличивать» (см., например: *Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950. С. 494—495; Бонди С. М. Поэмы Пушкина // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. С. 508—509; Сандомирская В. Б. Поэмы // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 384*), нет никаких оснований не доверять здесь пояснениям самого Пушкина и отвергать возможность приобрести в них основу для научных представлений о поэме «Граф Нулин». Приводим текст «Заметки о „Графе Нулине“» в редакции Б. М. Эйхенбаума:

«В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая Лукрецию, довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреция пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? — Лукреция б не зарезалась. Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те.

Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде.

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть.

Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. Гр. Нулин писан [?] 13 и 14 дек.[абря]. — Бывают странные сближения» (XI, 188).

Помимо того что данная запись (предположительно, черновой набросок предисловия к отдельному изданию поэмы) содержит авторские указания на место и время написания «Графа Нулина», важность ее состоит и в том, что здесь названо литературное произведение, послужившее своего рода отправным пунктом пушкинского замысла, — поэма В. Шекспира «Лукреция» («The rape of Lucrece», 1594). Соотнесенность поэмы Пушкина с поэмой Шекспира

позволяет считать, что по своим внутренним, скрытым под сюжетной поверхностью мотивам «Граф Нулин» принадлежит не столько к так называемому «онегинскому кругу» произведений Пушкина, как ни родственны этому творческому ряду существенные черты его поэтики (см., например: *Сидяков Л. С.* «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин»: (К эволюции пушкинского стихотворного повествования) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. VIII. С. 5—21; *Хаев Е. С.* Особенности стилового диалога в «онегинском круге» произведений Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 95—109), сколько к «годуновскому». Созданная через месяц после завершения трагедии «Борис Годунов», поэма «Граф Нулин» была своеобразным малым ответвлением от этого большого творческого труда и, далеко отстоя от использованных в «Борисе Годунове» шекспировских художественных традиций, тем не менее продолжала и развивала именно ту — философско-историческую — проблематику, которую Пушкин разрабатывал в «Борисе Годунове» и которая была отмечена в его творчестве признаками шекспировского воздействия, «шекспиризма» (см.: *Покровский М. М.* Шекспиризм Пушкина // Пушкин. СПб., 1910. Т. IV. С. 1—20; *Алексеев М. П.* Пушкин и Шекспир // Алексеев М. П. Избранные труды: Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 253—292; *Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 32—63).

Поэма Шекспира «Лукреция» была написана на распространенный в европейских литературах разных эпох сюжет из истории Древнего Рима (см.: *Galinsky Hans.* Der Lucretia Stoff in der Weltliteratur. Breslau, 1932). Основными первоисточниками сюжета, в которых он излагался наиболее обстоятельно, были — среди сочинений римских историков — «История Рима от основания города» («Ab urbe condita», 30-е гг. до н. э. — 10-е гг. н. э.) Тита Ливия (кн. I, гл. 57—60) и — среди художественных памятников Рима — «Фасты» («Fasti», ок. 1—8 гг. н. э.) Публия Овидия Назона (кн. II, ст. 685—852). Косвенные упоминания о событиях, составляющих основу сюжета о Лукреции, содержатся также в «Сравнительных жизнеописаниях» («Βίοι Παράλληλοι», 90—110-е гг. н. э.) греческого исторического писателя Плутарха («Попликола», гл. 1).

Полулегендарные исторические события, получившие поэтическую интерпретацию в «Лукреции» Шекспира, были увековечены античной исторической традицией в качестве повода, побудившего римлян к изгнанию царей (510 г. до н. э.) и установлению республики в Риме (509 г. до н. э.). Упомянутые источники, следуя во многом один другому, сохранили следующую версию этого эпизода римской истории. Сын римского царя-тирана Луция Тарквиния Гордого — Секст Тарквиний, находясь в военном лагере римлян под Ардеей и будучи возбужден рассказами своего родственника Луция Тарквиния Коллатина о красоте и добродетелях его жены Лукреции, решился осуществить злодейский умысел. Пользуясь отсутствием Коллатина в родовом поместье, Секст Тарквиний приехал на правах гостя в его дом в Коллатии и ночью, действуя угрозами, совершил насилие над Лукрецией. По зову

вестника Лукреции в Коллацию прибыли ее отец Спурий Лукреций со своим другом Публием Валерием и ее муж с Луцием Юнием Брутом. Объявив отцу и мужу о своем бесчестии, Лукреция на глазах у них закололась кинжалом. Смерть Лукреции возбудила в Риме общее негодование против Тарквиниев, народ, воодушевленный и возглавленный Брутом, изгнал их из города, власть в Риме перешла к консулату, и первыми консулами были избраны Брут и Коллатин. Вскоре, однако, несмотря на свое положение пострадавшего, Коллатин сложил с себя консульские обязанности по причине родства с царским семейством и на его место был выбран сподвижник Брута, деятельно участвовавший в борьбе с Тарквиниями, Публий Валерий, заслуживший позднее от римлян прозвище «Публикола» («друг народа»).

Обстоятельства политического возвышения Публиколы, изложенные в «Истории» Тита Ливия (кн. II, гл. 2 и сл.), существенны в том отношении, что никак не согласуются с распространенным в литературе о Пушкине мнением, согласно которому Пушкин в «Заметке о „Графе Нулине“» ошибся, назвав в числе лиц, вовлеченных в события вокруг гибели Лукреции, Публиколу («Публикола не взбесился бы...») вместо мужа Лукреции Коллатина. Восходящее к статье П. О. Морозова «Граф Нулин» (см.: Пушкин. Т. II. С. 387) и многократно повторенное другими исследователями, это утверждение подкрепляется только ссылкой на отсутствие Публиколы среди персонажей шекспировской «Лукреции». Между тем не подлежит сомнению, что с римской историей Пушкин знакомился не по Шекспиру, а по первоисточникам, входившим в круг его чтения еще в Лицее; сочинения исторических писателей Рима продолжали привлекать внимание Пушкина и много позднее (см.: *Покровский М.* Пушкин и римские историки // Сб. статей, посвященных В. О. Ключевскому. М., 1909. С. 478—486; *Покровский М. М.* Пушкин и античность // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4—5. С. 27—56; *Якубович Д. П.* Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Вып. 6. С. 92—159; *Амусин И. Д.* Пушкин и Тацит // Там же. С. 160—180). Нельзя исключать, что Пушкин знал римских авторов и в русских переводах, которые в достаточно большом количестве появлялись в печати 1-й четверти XIX в. и среди которых имелся и важный в данном случае перевод фрагмента «Истории» Тита Ливия, озаглавленный «Смерть Лукреции» (см.: *Белюстин Н.* Смерть Лукреции: (Отрывок из Римской истории Тита Ливия, книги I) // Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. Ч. IX. № 2. С. 165—175). Сюжет и персонажи поэмы Шекспира, безусловно, воспринимались Пушкиным как художественная переработка давно известного ему исторического материала и свободно соотносились в его сознании с более широким контекстом римской истории, чем тот, который нашел отражение в ограниченном фабульном пространстве шекспировской «Лукреции». Именно поэтому в заметке Пушкина оказался упомянут Публикола как лицо, хотя и не имеющее места в поэме Шекспира, но, согласно античному историческому преданию, ближайшим образом причастное к последним минутам жизни Лукреции, и к изгнанию

царей из Рима, и к гражданским подвигам Брута. С точки зрения философско-исторического содержания «Графа Нулина» появление имени Публиколы в пушкинском автокомментарии к поэме было даже и более оправданным, чем упоминание Коллатина, поскольку не Коллатину, а Публиколе выпало играть историческую роль в республиканском Риме.

Учитывая широкую осведомленность Пушкина в истории древнего Рима, невозможно вместе с тем сомневаться в том, что непосредственным импульсом к созданию «Графа Нулина» послужило для Пушкина все-таки чтение «Лукреции» Шекспира. Это подтверждается не только внетекстовыми материалами творческой истории пушкинской поэмы, но и фактами самого ее текста.

Повествовательная основа «Лукреции» была заимствована Шекспиром, как показал еще Ф. Ф. Зелинский, из «Фастов» Овидия (см.: *Зелинский Ф. Ф. Шекспир // Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. Т. IV: Возрожденцы. Пб., 1922. Вып. 2. С. 99—105*). Руководясь рассказом Овидия, Шекспир сосредоточил действие своей поэмы не на историко-политических процессах, на фоне которых приобрели трагический смысл преступление Секста Тарквиния и гибель Лукреции, а на обстоятельствах самого этого происшествия и его ближайших следствиях. За счет сужения сюжетных рамок, и сужения даже гораздо большего, чем в поэтическом «месяцеслове» Овидия, короткий эпизод римской хроники оказался изображен у Шекспира крупным планом, укрупнение же масштаба картины повлекло за собой ее домысливание, обогащение событийной канвы многочисленными подробностями, предметными, психологическими, мифологическими. В художественный состав обширной шекспировской поэмы (264 семистрочные строфы, 1848 стихов) вошли также развернутые риторические «прения» персонажей и их внутренние монологи.

«Со свойственным ему лаконизмом Пушкин воспроизводит ход и метафизику „Лукреции“, некоторые характерные детали ее. Композиционно поэмы во многом совпадают. Вот общие места „плана“ poem: приезд гостя; впечатление от красоты хозяйки; разговор героев; расставание на ночь; ночные колебания героя; путешествие в потемках по дому; борьба с вещами или отмеченное отсутствие ее (...); созерцание спящей хозяйки при свете ночника (факела); „речи выписные“ героя (эта характеристика Нулина пародийно освещает длинные „ученые“ речи Тарквиния) и ответы (у Пушкина — действием) героини; решительный жест героя (...); победа (антипобеда, посрамление) героя; бегство и проклятия его; описание того, как герои и служанка-наперсница „проводят оставшую ночь“ (у Пушкина — нулевое: «вообразайте, воля ваша, Я не намерен вам помочь»); утро, прибытие мужа; рассказ героини „всему соседству“ о ночном происшествии; поведение мужа: у Пушкина оно дано как параллель к поведению Брута, с той разницей, что муж Натальи Павловны намеревается совершить поступок (...), но не совершает его: речи „трибуна“ охоты остаются без последствий; заключает обе поэмы мораль...» (*Худошина Э. И. О сюжете в стихотворных повестях Пушкина:*

(«Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник») // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 39—40; см. также: *Худошина Э. И.* Жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина. («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»). Новосибирск, 1987. С. 48—49).

Наряду с параллелизмом элементов, образующих сюжетно-композиционную структуру «Лукреции» и «Графа Нулина», исследователями был отмечен в поэмах Шекспира и Пушкина и ряд совпадающих особенностей описательно-повествовательной детализации и образной аранжировки. «Так, Лукреция Шекспира, прощаясь с Тарквинием, подает ему руку, и потом он, вспоминая это пожатие, толкует его как намек (см. строфы XXXVII, XXXVIII). И о Нулине говорится:

Он помнит: точно, точно так!
Она ему рукой небрежной
Пожала руку...
(V, 9—10)

В описании ночного шествия обоих героев имеется несколько совпадений: Тарквиний, встав, перебрасывает через плечо плащ (строфа XXV), Нулин накидывает халат; их продвижение сопровождается скрипом половиц; у Шекспира каждая дверь с неохотой уступает путь Тарквинию (строфа XLV), и у Пушкина „дверь тихо, тихо уступает“ Нулину (V, 10). Наконец, оба героя сравниваются с котом, кидающимся на мышь (строфа LXXX — V, 10)» (*Левин Ю. Д.* Шекспир в русской литературе XIX века. С. 50).

Травестирование художественных мотивов шекспировской «Лукреции», превращение классической легенды в бытовой анекдот не было у Пушкина только лишь поэтической игрой, демонстрирующей глубину различий между историей и современностью, вымыслом художника и фактом действительности, между искусством и жизнью. Пародируя «Лукрецию», автор «Графа Нулина» ставил перед собой прежде всего задачу художественного опровержения той философии истории, которую иллюстрировал Шекспир своей поэмой и которая в пушкинскую эпоху была актуализирована распространявшейся культурой романтического индивидуализма (о «Графе Нулине» в связи с романтическим восприятием Шекспира в русской литературе 1820-х гг. см.: *Эйхенбаум Б. М.* О замысле «Графа Нулина» // *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 169—180). Существо этих философско-исторических понятий состояло в том, что направленность исторического процесса ставилась в зависимости от личной воли его участников и общие закономерности истории мыслились как производное от ее частных случаев. Именно такого рода истолкование хода истории обратило на себя полемическое внимание Пушкина в шекспировской «Лукреции», о чем свидетельствуют несколько зачеркнутых, но читаемых строк в рукописи «Заметки о „Графе Нулине“»: «...я подумал о том, как могут мелкие причины произвести великие...»; «...я внутренне повторил пошлое замечание о мелких причинах великих [пр(оисшествий?)] последствий...» (XI, 431).

Известно, что с произведениями Шекспира Пушкин первоначально знакомился по французским прозаическим переводам П. Летуэрнера, отредактированным Ф. Гизо и А. Пишо для тринадцатитомного издания: *Oeuvres complètes de Shakespeare traduites de l'anglaise de Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guisot et A. P. [Amedée Pichot] traducteur du Lord Byron; précédée d'une notice biographique et littéraire sur Shakespeare.* Paris, MDCXXXI. В исследовании М. П. Алексеева «Пушкин и Шекспир» приведен обширный материал, подтверждавший, что французское «Полное собрание сочинений» Шекспира 1821 г. было основным источником пушкинских знаний о Шекспире в 1823—1825 гг. (см.: *Алексеев М. П. Избранные труды: Пушкин. Сравнительно-исторические исследования.* С. 253—262). Пользуясь летуэрнеровским переводом «Лукреции» (он имел заглавие «La mort de Lucrèce» — «Смерть Лукреции»), помещенным в первом томе данного издания, отметим те места в тексте поэмы, в которых представления о логике бытия, вызвавшие у Пушкина философское отталкивание, нашли наиболее концентрированное и прямое выражение. Это строфы СХХV—СХХVI, заключающие в себе скорбные тирады обезцещенной героини относительно властвующего над миром метафизического зла и его вездесущего слуги, «спутника всех грехов», — Случая, и в особенности строфа СХХVI:

«Occasion! ton crime est grand, c'est toi qui exécutes la trahison du traître; tu livres l'agneu à la cruauté du loup; quelque complot qu'on medite c'est toi qui le favorises: c'ect toi qui foules au pied le droit, la justice et la raison; c'est toi qui dans ta sombre caverne, où personne ne peut te voir, postes le crime pour dévorer les âmes qui passent auprès»³ (*Oeuvres complètes de Shakespeare traduits de l'anglaise de Letourneur... Т. I. P. 104*).

Общая концепция шекспировской поэмы едва ли, правда, предполагала обнаружить именно злую природу Случая, как это предстало в монологе Лукреции, однако, бесспорно, следовала убеждению, что и частная жизнь, и история идут теми путями, какие преуказывает им Случай.

³ Перевод: «Случай! Твоя вина велика, именно ты приводишь в исполнение предательство предателя; ты отдаешь агнца кровожадности волка; кто бы ни замышлял заговор, ты ему благоволишь: именно ты попираешь право, справедливость и разум; именно ты в темном подвале, где никто не видит тебя, замышляешь преступление, чтобы поглотить души, которые оказываются рядом» (*фр.*).

Ср. поэтический перевод с шекспировского оригинала, выполненный Б. В. Томашевским:

О Случай, как тяжка твоя вина!
Предателя склоняешь ты к измене,
Тобою лань к волкам завлечена,
Ты предрешаешь миг для преступленья,
Закон и разум руша в ослепленье!
В пещере сумрачной, незрим для всех,
Таится, души уловляя, Грех!

(*Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 397*).

Закончив в ноябре 1825 г. «Бориса Годунова», трагедию, в которой было показано, что «„случайность“ личной воли не может определить хода истории» (Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 76), Пушкин продолжал оставаться в кругу этих идей. Размышления о диалектике общего и частного, о соотношениях необходимого и случайного в исторической жизни повлекли за собой у Пушкина и особый угол зрения при чтении «Лукреции», и замысел «Графа Нулина», поэмы, подтверждавшей «годуновскую» философию истории на новом и как будто бы постороннем для этой проблематики тематическом и сюжетном материале.

В «Графе Нулине» Пушкин стремился показать несовершенство шекспировской мысли о приоритетной роли случайности в судьбах человека и человечества и обосновать идею прямо противоположную — о господстве необходимости и закономерности над всем единичным и случайным, о зависимости случая от «общего хода вещей» (XI, 127), если воспользоваться формулой Пушкина из его позднейшей (1830) заметки о втором томе «Истории русского народа» Н. А. Полевого. «Случай — мощное, мгновенное орудие Провидения» (XI, 127), — сказано к тому же в этой заметке, и это определение, указывающее на подчиненное положение случая в иерархии движущих сил истории, вполне гармонирует с той философией первичности всеобщего исторического закона, которая развертывалась в «Графе Нулине». Поскольку, однако, пушкинская поэма носила пародийный характер, постольку и тот закон, непреложность, неотменимость которого поэт брался продемонстрировать, оказался здесь скорее не законом, а пародией на закон. Этот пародийный, взятый как допущение, иронически мнимый закон, действие которого испытывалось в «Графе Нулине», — супружеская неверность. Прежде всего на эту «необходимость» возложил свои надежды главный герой поэмы, когда решился совершить ночной поход в спальню Натальи Павловны. Пошечина, полученная «новым Тарквинием» от Лукреции «Новоржевского уезда», казалось бы, опровергает ожидаемую им законосообразность поведения героини. При этом случайностью, нарушающей законосообразный миропорядок и вносящей в него непонятную хаотичность и непредсказуемость, поступок Натальи Павловны может представляться только лишь до тех пор, пока не проясняется его место во всей цепи причинно-следственных связей, в которую он входит как частное звено. Нулин так и уезжает из усадьбы, где, с его точки зрения, отменено действие общего «закона», в смущении от странности случая. Но читатель получает здесь возможность узнать больше, автор дает ему понять, что пошечина, посредством которой Наталья Павловна отразила посягательство Нулина, имела причиной вовсе не ее верность мужу, но ее верность любовнику, соседнему помещику Лидину, появляющемуся в новеллистической концовке поэмы. «Здесь присказка больше сказки, — заметил Ю. Айхенвальд. — Эти роковые „два слова“ — самые главные...» (Айхенвальд Ю. Пушкин. Изд. 2-е. М., 1916. С. 137).

Роль Лидина в сюжете «Графа Нулина» обозначена без точек над «i», с этикетной недоговоренностью. Вместе с тем недосказанность здесь не оставляет

места двусмысленности, и это было отмечено в одной из самых ранних историко-литературных работ о «Графе Нулине»: «Окончание поэмы, в которой над Нулиным смеется с Натальей Павловной ее сосед Лидин — помещик 23-х лет, доказывает, что в свою очередь и Нулин мог бы посмеяться над Лидиным, если бы был понастойчивее» (*Зотов В.* «Граф Нулин» и юмористические поэмы Пушкина // „Северное сияние“: Русский художественный альбом. 1862. Т. I. Стлб. 293). Неожиданное вмешательство нового персонажа — Лидина — в уже почти исчерпанный конфликт сообщило завершенность сюжетному развитию поэмы и осветило его яркой смысловой вспышкой. Происшествие, только что казавшееся случайной неправильностью, на самом деле вовсе не расходилось с тем порядком вещей, при котором нарушение супружеского долга могло быть принято за одну из объективных закономерностей жизни. Напротив, это происшествие как раз и было проявлением данной закономерности, ее логическим следствием и воплощенным образом, и если до определенного момента оно производило впечатление вышедшего из-под власти закономерностей случая, то лишь постольку, поскольку не был ясен его истинный смысл, не раскрылась вся картина его жизненно-бытового окружения, вся полнота его контекста. Отмечая новеллистическую природу сюжетно-композиционного построения «Графа Нулина», необходимо подчеркнуть, что Пушкин здесь все же только лишь имитирует характерное для новеллы положение «разрыва в цепи социально-исторического и психологического детерминизма» (*Энштейн М. Н.* Новелла // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 248), на самом же деле эта цепь остается у него неразрывной.

Пolemичность «Графа Нулина» по отношению к шекспировской «Лукреции» состояла, следовательно, в том, что случайность, осмысленная Шекспиром как непознаваемая субстанция стихийного процесса жизни, Пушкиным осмыслялась как непознаваемое явление закономерной необходимости. Познавание отдельного жизненного факта, единичного события в его целостности, в исчерпывающей совокупности его взаимосвязей с действительностью отнимало у него облик случайности, разрушало эту иллюзию, — именно к такому идейному итогу вело сюжетное развитие «Графа Нулина». Поставленный в поэме Пушкина философский опыт, целью которого была демонстрация неподвластных личности и непобедимых сил объективной исторической необходимости, давал результаты, противоположные не только философии Шекспира, но, можно сказать, и философии исторического предания, ставившего общие судьбы Рима в слишком тесную связь с личной участью Лукреции и тем самым способствовавшего пониманию закономерного как случайного.

Пушкинское отношение к историческому материалу поэмы Шекспира, к его трактовкам и исторические идеи «Графа Нулина» могли быть подготовлены рядом научных и литературных источников. Некоторые из них, хотя и с известной долей гипотетичности, в пушкиноведении были названы. В близком соответствии с воззрениями Пушкина стоит сочинение французского

историка и философа XVIII в. Габриэля де Мабли «Об изучении истории», впервые в связи с Пушкиным обратившее на себя внимание Ю. М. Лотмана (см.: *Лотман Ю. М.* К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. III. С. 154). Размышляя о более объективных, нежели чем гибель Лукреции, причинах падения царской власти в Риме, Мабли, несомненно, предвдврял пушкинские представления о римской истории и законах исторического развития вообще. «Однако совсем не оскорбление, причиненное Лукреции молодым Тарквинием, вселило в римлян любовь к свободе, — писал Мабли. — Они уже давно были утомлены тиранией его отца; они краснели за себя, презирали свое терпение. Мера исполнилась. И без Лукреции и Тарквиния тирания была бы низвергнута и иное происшествие вызвало бы революцию» (*Mably. De l'étude de l'histoire. Collection complète des oeuvres. Paris, l'an III [1794 à 1795]. Т. XII. Р. 286*). В дополнение к наблюдениям Ю. М. Лотмана М. П. Алексеев указал еще и на возможность знакомства Пушкина с книгой итальянского писателя Франческо Альгаротти «Письма о России» (*Lettres du comte Algarotti sur la Russie. Londres, 1769*), из которой позднее Пушкиным были процитированы слова о Петербурге как «окне России в Европу» в первом примечании к «Медному всаднику» и в приложении к которой также трактовался вопрос об истоках римского консулата (см.: *Алексеев М. П.* Пушкин и Шекспир // Алексеев М. П. Избранные труды: Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 271). Альгаротти, правда, склонялся к мысли, что первопричиной «свободы Рима» был спор о достоинствах римских женщин между Секстом Тарквинием и Тарквинием Коллатином, и поэтому данный мотив его рассуждений мог вызвать у Пушкина полемическую реакцию.

Не лишено оснований также предположение, в соответствии с которым известную параллель с пушкинским восприятием поэмы Шекспира «Лукреция» образовывало и впечатление, произведенное на поэта в кишиневские годы (1821—1823) чтением незавершенной прозаической драмы Ж.-Ж. Руссо «Лукреция» («*Courts fragmentes de Lucrece...*», 1754). См.: *Гозун Л. А.* К проблеме «Пушкин и Ж.-Ж. Руссо». (Руссо и пародирование истории в «Графе Нулине») // Пушкин и его современники. СПб., 2002. Вып. 3 (42). С. 336—347.

Если о предвестиях и источниках пушкинской философии истории в том виде, в каком она складывалась в поэме «Граф Нулин», говорить более широко, не связывая их с обсуждением частного вопроса о причинах установления республики в Риме и с легендой о Лукреции, то нельзя обойти вниманием то воздействие, которое уже в 1825 г. начинала оказывать на Пушкина школа французской романтической историографии. Систематическая и во многом научная по своему характеру работа Пушкина по изучению трудов Тьерри, Баранта, Гизо, Минье, Тьера развернется несколько позднее, в конце 1820-х и в 1830-е гг. (см.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и история французской революции // Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 175—216; *Тойбин И. М.* Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820 и 1830 годов. Воронеж, 1980. С. 19—28), тогда же выйдут в свет и наибо-

лее фундаментальные из сочинений этих авторов, однако и в период создания «Графа Нулина» интерес Пушкина, например, к Гизо и к единомышленникам Гизо проявлялся достаточно определенно. Имя Франсуа Гизо (Guizot) попало в текст поэмы: Нулин едет из Парижа с модными новинками и, среди прочего, «с ужасной книжкой Гизота» (ст. 127). Установить с точностью, какую именно из книг Гизо везет с собой герою пушкинской поэмы, едва ли возможно. Время действия «Графа Нулина» тождественно времени его написания — 1825 г.; это может быть подтверждено тем сюжетным фактом, что Наталья Павловна одевается по модным картинкам журнала «Московский Телеграф» («Мы получаем Телеграф...», ст. 165), издание которого началось в январе 1825 г. В первой половине 1820-х гг. — а только к этому времени может относиться упоминаемая книга — Гизо выпустил несколько книг и брошюр, некоторые из них, как, например, «О правительстве Франции после Реставрации и о современном министерстве» (*Du gouvernement de la France depuis la Restauration, et du ministère actuel; par F. Guizot. Paris, MDCCCXX*), представляли собой антимонархические памфлеты и вполне могли быть названы, при использовании «чужого слова», «ужасными». Такого рода памфлет, вероятно, только и мог попасть к Нулину. Этому есть косвенные доказательства в творческой генеалогии 127-го стиха поэмы, облик которого сложился в ней не сразу и первоначально, в рукописи «Нового Тарквиния», варьировался: «С брошюрой Прадта и Гизота», «С листками Прадта и Гизота». (ПД № 74. Л. 6 об.). Соседство имени Гизо с именем Прадта в ранней редакции строки позволяет думать, что Гизо в «Графе Нулине» предстает по преимуществу как популярный публицист, автор злободневных политических комментариев, громкое имя либеральной прессы, то есть дублирует репутацию Доминика Прадта. Именно такое восприятие Гизо, и опять-таки в одном ряду с Прадтом, Пушкин обнаружил в письме к брату Льву Сергеевичу, написанном в конце января — начале февраля 1825 г. и содержащем в себе своего рода фразовую заготовку для будущего использования в работе над «Графом Нулиным»; порицая записки, изданные Наполеоном, Пушкин здесь пишет, что их автор «судит о таком-то не как Наполеон, а как парижский памфлетер, какой-нибудь Прадт или Гизо» (XIII, 143).

Поверхностному европеизму графа Нулина, его лобопытству по отношению к таким лишь художественным и интеллектуальным новостям Парижа, которые получали санкции массовой моды и делались предметом светской молвы, вполне соответствует легковесный интерес к Гизо-«памфлетеру». Вместе с тем Пушкину был известен и другой Гизо, историк и философ истории. Несмотря на то, что наибольшая слава Гизо и как исторического писателя, и как профессора Сорбонны, и как политического деятеля в 1825 г. была еще впереди, эта фигура для автора «Графа Нулина» значила, безусловно, уже немало. Пушкин не мог пройти мимо обширной статьи Гизо «Жизнь Шекспира» («*Vie de Shakespeare*»), помещенной в виде предисловия к тому французскому изданию Шекспира, по которому он знакомился в Михайловском с шекспировским творчеством, и в том же первом томе этого издания,

в состав которого входила «Лукреция» (см.: *Oeuvres complètes de Shakespeare traduits de l'anglaise de Letourneur...* Т. I. P. III—CLII). Не мог Пушкин не знать и содержания той политической книги Гизо, которую он «вручил» графу Нулину. Зная же эти сочинения Гизо, Пушкин имел возможность составить представление и о философии истории, создававшейся французскими историографами и в качестве ключа к познанию исторической эволюции выдвигавшей категории исторической закономерности и целесообразности. В 1830 г., откликаясь, по всей видимости, на «Историю цивилизации в Европе» (*Cours d'histoire moderne, par F. Guizot. Histoire generale de la civilization en Europe, depuis la chute de l'Empire Romain jusqu'à la Revolution Française. Paris, 1828*), один из основных трудов Гизо, Пушкин как «великое достоинство» отметит именно эти идеи: «Гизо объяснил одно из событий христианской истории: европейское просвещение. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие и, отклоняя все отдаленное, все постороннее, *случайное*, доводит его до нас сквозь темные, кровавые, мятежные и наконец [?] расцветающие века» (XI, 127).

Мысли о закономерно-целесообразной природе исторического развития доходили у Гизо, и особенно в его раннем творчестве, до тех логических пределов, где они становились обоснованием исторического фатализма. «В первых своих исторических трудах Гизо, по-видимому, склонен был акцентировать „фатум“, — очевидно, его побуждала к этому задача борьбы со старой историографией, видевшей во всем руку „государя“ и „предводителя“» (*Резилов Б. Г. Французская романтическая историография (1815—1830)*. Л., 1956. С. 199). «Опыты по истории Франции», выпущенные Гизо двумя изданиями в 1823 и 1824 гг., содержали в себе такого рода философско-исторические воззрения в наиболее оформившемся виде: «Причины революций всегда более общие, чем то предполагают; самого первоначального и обширного ума отнюдь не достанет, чтобы дойти до их первоисточника и объять их во всей величине. И я не говорю здесь о том необходимом сцеплении событий, благодаря которому они постоянно рождаются одно из другого, и о том, что первый день нес в себе все грядущее. Независимо от такой величины и всеобщей связи всех фактов, справедливо сказать, что эти великие потрясения человеческих обществ, которые мы называем революциями, — будет ли это перестановка общественных сил, изменение форм правления, падение династий — возникают намного раньше, чем нам сообщает об этом история, и вызываются причинами гораздо менее конкретными, нежели то, которыми она обычно их объясняет. Говоря другими словами, события более велики, чем это представляется людям, и даже те из них, которые кажутся порождением случая, личности, частных интересов или какого-нибудь внешнего обстоятельства, имеют более глубокие источники и несравненно большее значение» (*Essais sur l'histoire de France, par F. Guizot. Paris, MDCCCXXIII. P. 67—68*).

Сведения о том, читал ли Пушкин в период создания «Графа Нулина» «Опыты по истории Франции» Гизо, отсутствуют, во всяком случае следы знакомства с этой книгой ни в переписке, ни в публицистике Пушкина

не встречаются, нет ее и в пушкинской библиотеке. Б. В. Томашевский отмечал, правда, в кратком комментарии к поэме, что книга Гизо, попавшая в багаж пушкинского героя, — это, «вероятнее всего», «Опыты по истории Франции» (см.: *Томашевский Б. В. Примечания // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 2-е. М., 1957. Т. IV. С. 561*), никак, впрочем, не обосновывая это предположение. Оно, скорее всего, и не может быть обосновано, уже потому, что в большей своей части «Опыты по истории Франции» представляют собой научный экскурс в раннее Средневековье и лишены политической остроты, не содержат в себе ничего, что позволяло бы назвать эту книгу, чьими бы то ни было устами, «ужасной». И тем не менее отрицать знакомство Пушкина с теми взглядами Гизо, которые получили в этой работе концентрированное выражение, было бы не вполне оправданно — ведь они, в менее завершенных и прямых формах, были рассеяны и во многих других сочинениях французского историка. Трудно отрицать также и то, что философские мотивы исторической «доктрины» Гизо находили у Пушкина сочувственный отклик, поскольку предвосхищали собственные пути пушкинской мысли.

В свете философско-исторической логики пушкинской поэмы становится понятной символичность, заключенная в датах написания произведения и подчеркнутая самим Пушкиным в «Заметке о „Графе Нулине“» («Гр. Нулин писан [?] 13 и 14 дек. [абря]. — Бывают странные сближения»). Находясь в декабре 1825 г. в Михайловском и работая над «Графом Нулиным», Пушкин, разумеется, не мог знать, что поэма пишется им в тот самый день, когда в Петербурге происходит восстание декабристов. Однако совпадение работы над поэмой с днем этого исторического потрясения (даже если Пушкин и утрировал хронологические связи в «Заметке о „Графе Нулине“»), действительно, не лишено разительности, и более всего потому, что заложенная в идейных глубинах пушкинского произведения философия истории оказывалась, помимо своего общего и в известной мере отвлеченного смысла, еще и конкретным ответом Пушкина на деятельность тайных обществ дворянских революционеров, на ее важнейшие идеологические предпосылки. Из «Графа Нулина» следовало, что спорить с исторической необходимостью, в силу объективности ее природы, бессмысленно, что, какова бы она ни была, заслуживая или не заслуживая нравственного оправдания, совершать движение наперекор ей невозможно и не признавать ее власти над человеком и обществом безрассудно. Восстание декабристов, между тем, несло в себе попытку сопротивления вековому государственно-историческому порядку и, связанное самым родством с другой исторической необходимостью, противоположной, требующей развития и обновления, тем не менее обречено было на поражение по своему родству и с индивидуалистическим бунтарством. Поэма «Граф Нулин», таким образом, не только предсказывала исход одного из узловых политических конфликтов XIX в. в России, но и объясняла, исполненной наряду с прочим и переносных значений событийной картиной, неизбежность этого исхода и, более того, принципы действия

вступающих здесь в силу исторических законов. О безошибочности исторической интуиции Пушкина свидетельствовало, в частности, то, что в 1826 г., уже зная о восстании декабристов в подробностях, Пушкин мыслил о нем в тех же категориях и так же, как мыслил в гипотетических предугадываниях «Графа Нулина». «...Должно надеяться, — писал Пушкин в записке „О народном воспитании“ (датирована 15 ноября 1826 г.), — что люди, разделявшие образ мыслей заговорщиков, образумились; что, с одной стороны, они увидели ничтожность своих замыслов и средств, с другой — необъятную силу правительства, основанную на силе вещей. Вероятно, братья, друзья, товарищи погибших успокоятся временем и размышлением, поймут необходимость и простят оной в душе своей» (XI, 43).

Учитывая комплекс материалов, обладающих той или иной связью с «шекспировским», философско-историческим планом поэмы «Граф Нулин», нельзя вместе с тем упускать из виду, что этот план не является в пушкинском произведении непосредственной семантический поверхностью. Особая сложность поэмы состоит в том, что ее внутренний смысл таится под такой сюжетно-тематической и образной наружностью, которая в своем бытовом, подчеркнуто незначительном качестве и в анекдотическом ракурсе составляет некоторую противоположность значительности и серьезности этого смысла и в которой при этом трудно усмотреть что-либо большее, чем она сама. «Для теории творческого процесса это весьма интересный и, видимо, уникальный пример такого произведения, замысел которого настолько невыводим из него самого и полностью скрыт от читателей, а также настолько с ним несоизмерим, до такой степени в другом плане в другом масштабе: мировая история сокращена до смешного происшествия в Новоржевском уезде, гора родила мышь» (*Бочаров С. Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 25).*

Видимость самодостаточности, сообщенная Пушкиным фавуле и всей внешней обстановке «Графа Нулина», не раз направляла критиков и исследователей поэмы по «ложному следу», так что М. О. Гершензон должен был однажды удивиться их «простодушию», которое даже и тогда, когда авторская заметка о замысле произведения была уже хорошо известна, не позволяло видеть в нем ничего другого, кроме как «грациозную шутку и первый опыт русского натурализма» (см.: *Гершензон М. «Граф Нулин» // Пушкин А. С. Граф Нулин. Снимок с издания 1827 г., отредактированного самим А. С. Пушкиным. М., 1918. Приложение, с. 3—5).* Эта традиция прочитывать пушкинскую поэму лишь на основании ее первого, «лицевого» содержательного плана и только этот план признавать художественной реальностью сохранилась и много позднее, в том числе и в трудах тех историков литературы, которые были склонны к внимательному анализу «Заметки о „Графе Нулине“». «В поэме содержится бытовой анекдот — и только, — писал, например, Г. А. Гуковский. — Ее принципиальность, как произведения искусства, заключена только в мастерстве бытового рассказа, живых характеристиках современных рядовых людей, в легкой остроумной сатире. Мысли о Шекспире и об истории

остались за пределами текста поэмы, послужив лишь толчком к созданию ее» (Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 74—75).

Г. А. Гуковский был прав, утверждая, что читательское восприятие «Графа Нулина» может происходить без учета шекспировского и исторического фона поэмы, из чего, однако, не следует, что такое восприятие будет исчерпывающим. Отсутствие в произведении открытых примет определенного историко-культурного контекста и прямых указаний на окружающее его семантическое поле отнюдь не означает, что произведение существует только за счет имманентной смысловой энергии и не пополняется энергией внешних источников. Содержательный потенциал произведения способен увеличиваться и через такие его контакты с источниками, которые в тексте не выходят наружу, остаются гадательными, допускают множественность толкований. В случае же с «Графом Нулиным» эти контакты оказываются даже и не слишком замаскированными, дважды обнаруживая свою реальность в уже отмеченных прямых появлениях в тексте поэмы имен Тарквиния и Лукреции. Характерно, что в первой из рукописных редакций поэмы, той, которая еще носила первоначальное заглавие «Новый Тарквиний», герои названы этими именами только один раз: «К Лукреции Тарквиний новый / Отправился на все готовый...» (ст. 248—249; ПД № 74. Л. 10). Что же касается второго наименования графа Нулина — Тарквинием («Она Тарквинию с размаха / Дает пощечину...»; ст. 287—288), то оно появляется лишь во втором беловом автографе (ПД № 893. Л. 8 об.), тогда, когда в целях устранения прямолинейно-пародийного звучания произведения Пушкин заменил заглавие «Новый Тарквиний» заглавием «Граф Нулин», но при этом почувствовал необходимость все-таки не потерять вовсе пародийный подтекст и лишний раз напомнить о нем читателю.

Изучение творческого замысла «Графа Нулина» приобретает более объективный характер, если исследователь вместо проблемы выбора и предпочтения одного из двух содержательных планов произведения выдвигает проблему соотношения этих планов, их взаимодействия и сосуществования в художественном целом, поскольку в это единство двойственного и уходит корнями подлинная художественная специфика пушкинской поэмы. Такого рода подход к «Графу Нулину» нашел отражение в исследовании В. В. Виноградова, описавшего, наряду с существенными признаками поэтического своеобразия поэмы, и действующие в ней особые принципы пародирования Шекспира: «Намеки или явные указания на стоящий за рядами прямых значений второй строй образов раздваивают смысловой облик литературного произведения. Осложняется понимание основного сюжетного рисунка. Становится изменчивой и двойственной перспектива изображения. Подразумеваемые образы являются не только канвой для новой сюжетной вариации, но и средствами метафорического изображения и осмысления. В смещении образов, которое достигается передвижением двух планов повествования, в изменении бытовой обстановки и заключается стилистическая острота этого приема литературных отражений и метафизических (иногда с пародийным

оттенком) слияний. Именно такое значение в реалистическом стиле „Графа Нулина“ имеют стихи, открывающие в графе Нулине и Наталье Павловне пародийных „двойников“ Тарквиния и Лукреции, стихи, „искажающие“ бытовой облик героев ироническим приравнением их к литературным „прототипам“. Любопытно, что Пушкин отказался от названия своей поэмы „Новый Тарквиний“ и предпочел ему простое реалистически-изобразительное сочетание титула и характеристической фамилии: „Граф Нулин“. Там самым устранялась заранее данная непосредственная проекция всего пушкинского произведения на „Лукрецию“ Шекспира (...). Ведь она тисками пародийного параллелизма сжимала бы реальную, бытовую обстановку действия, стесняла бы „правдоподобное“ развитие характеров и причудливо-изменчивое движение авторского образа. Поэтому сопоставление графа Нулина с Тарквинием, метафорическое именование его Тарквинием внедряется лишь в те места композиции, где сближение по комическому соответствию или контрасту с литературной „биографией“ Тарквиния и Лукреции звучало особенно „оксюморно“, особенно неожиданно» (*Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 452—453*).

Отзывы критики

Прижизненные отклики на поэму Пушкина не были, за немногими исключениями, ни развернутыми, ни значительными по содержанию. «Комическая поэма», с ее бытовым материалом, фривольной фабулой и внешней «пустяковостью» содержания, к тому же небольшая по объему, не располагала к теоретическому анализу и, более того, к «серьезности» критических суждений. После «Графа Нулина» в русской критике наметилась даже своеобразная традиция пренебрежительно-иронического рецензирования подобных поэтических «безделушек», хотя бы и «прелестных» (см.: *Смирнова И. В. Шутливая поэма в русской критике 20 — 30-х годов XX века // Проблемы литературно-критического анализа: Сб. науч. тр. Тюмень, 1985. С. 107—113*). Это, однако, говорило прежде всего о том, что критическая мысль излишне буквально воспринимала наружную непритязательность «комической поэмы», была излишне доверчива к этой «игре в простоту».

Первые печатные отзывы о «Графе Нулине» появились после публикации поэмы в составе альманаха «Северные цветы на 1828 год». Доминирующей в этих рецензиях была унаследованная еще от классицистских дискуссий проблема моральности поэтического произведения. Применительно к пушкинской поэме рещалась она, правда, с большей терпимостью, чем прежде. Анонимный автор обзора «Рассмотрение русских альманахов на 1828 год» в «Северной пчеле» уже не порицал поэта за изображение «порока», подчеркивая право на его изображение при условии осуждения. «Если смотреть на предметы с сей точки зрения, *Граф Нулин*, повесть в стихах соч.[инения] А. С. Пушкина, есть пиеса нравственная, в полном смысле слова. Граф Нулин изображен в таком виде, что ни один юноша не захочет быть на него похожим» (Северная пчела. 1828. № 4. Января 10-го). Обозревателем «Се-

верной пчелы» были отмечены также повествовательные, изобразительные и стиховые достоинства «Графа Нулина»: «Жизнь помещика, дом его, охота и романтическая супруга описаны прелестно и с натуры. Быстрота в слого, блеск в изображениях переменяющихся на сцене лиц и картин, веселость, легкость рассказа, плавность и сладкозвучие стихов составляют сию пиесу в число первоклассных произведений поэзии» (там же).

Среди лучших публикаций «Северных цветов» назвал «Графа Нулина» в рецензии на альманах и «Московский вестник». Рецензент журнала (вероятно, это был издатель М. П. Погодин), также обращая внимание читателей на обнаруженное автором поэмы изобразительное мастерство, не ограничился, однако, его констатацией, но подчеркнул, что метод описания у Пушкина значит больше, чем предмет: «*Нулин* доказывает, что мастер поэт и шутит поэтически. Предмет его картины не важен, но какая зрелая и легкая кисть! Какой верный глаз, зорко улавливающий малейшие подробности в описании» (Московский вестник. 1828. Ч. VII. № 2. С. 192). Включаясь в обсуждение вопроса о моральности «Графа Нулина», «Московский вестник» предложил, правда весьма неглубокое, толкование идейных мотивов поэмы: «Строгие аристархи спрашивают о нравственной цели в этой пиесе. Вот она, если им того хочется: нескромные желания людей — худо награждаются!» (там же).

Издание «Графа Нулина» в составе «Двух повестей в стихах» вызвало большее число критических откликов. Некоторые из них выполняли только скромную роль библиографических известий, хотя информация о выходе новой поэмы Пушкина чаще всего сопровождалась положительными рекомендациями. Такого рода сообщение в рубрике «Новые книги» поместила газета Ф. В. Булгарина «Северная пчела», во второй раз отметившая в «Графе Нулине» «беглые, прелестные стихи» и «свободу поэтического языка» (Северная пчела. 1828. № 150. Декабря 15-го). «Прелестной поэмой» назвал «Графа Нулина» упомянутый в его тексте «Московский телеграф» Н. А. Полевого (см.: Московский телеграф. 1828. Ч. XXIV. № 24. С. 475). Для «военно-литературного журнала» А. Ф. Воейкова «Славянин» наивысшей аттестацией «Двух повестей в стихах», превосходящей все возможные критические похвалы, было то, что «это стихотворения А. С. Пушкина и Баратынского» (Славянин. 1828. Ч. 8. № LI. С. 503). Чрезвычайно высоко оценила «Графа Нулина» (сопоставив его автора, как было уже отмечено, с Вольтером) газета В. С. Филимонова «Бабочка»: «В этой повести все превосходно: живость рассказа, очерки лиц, изображения местностей. Она может служить образцом остроумия и утонченного вкуса. (...) Стихов в образец красоты из сей повести приводить нельзя: ибо мы *перепечатывать* целых сочинений, без позволения сочинителей, не в праве» (Бабочка: Дневник новостей, относящихся до просвещения и общежития. 1829. № 6. Января 19. С. 23).

Рецензия М. А. Дмитриева (за подписью: *В.*) на «Две повести в стихах» в московском журнале «Атеней» (его издателем был М. Г. Павлов) посвящалась по преимуществу «Балу» Баратынского, и «Граф Нулин» в ней лишь

упоминался как поэма, «уже известная в целом» (см.: Атенией. 1829 Ч. 1. № 1. С. 79—85). Полемиический ответ на эту рецензию, написанный, возможно, О. М. Сомовым и напечатанный за подписью С. в журнале Н. И. Греча и Ф. В. Булгарина «Сын отечества и Северный архив», также относился в большей части к поэме Баратынского, хотя включал в себя и несколько слов в защиту «анекдотической повести» Пушкина от апологетов литературных условностей XVIII в.: «Может быть, замедленные любители старины, критики словесности и нравов, которые находят, что французские дамы времен регента и Лудовика XV очень мило падали с табуретов, — сердятся на Пушкина за пощечину, данную Натальей Павловной графу Нулину. Но пусть их сердятся. Повесть Пушкина несколько оттого не потеряет и все-таки останется в памяти у людей, которые умеют оценивать и любить прелестные игрушки поэзии» (Сын отечества и Северный архив. 1829. Т. I. № 5. С. 285).

Несмотря на восемь фактически безоговорочно одобрительных откликов на «Графа Нулина» в периодике 1828—1829 гг., общее впечатление от встречи поэмы и в цензурных ведомствах, и в журнальной критике у Пушкина было достаточно тяжелым. «Граф Нулин наделал мне больших хлопот, — признавался Пушкин в „Опровержении на критики“. — Нашли его (с позволения сказать) похабным, — разумеется в журн.[алах], в свете приняли его благосклонно — и никто из журналистов не захотел за него заступиться» (XI, 155).

О реакции московского цензурного комитета (оказавшейся, впрочем, преодолимой) на представление «Графа Нулина» к печати известно из дневниковой записи А. Н. Вульфа от 16 сентября 1827 г.: «Смешно рассказывал Пушкин, как в Москве цензировали его „Графа Нулина“: нашли, что неблагопристойной его сиятельство видеть в халате! На вопрос сочинителя, как же одеть, предложили сюртук. Кофта барыни показалась также соблазнительно: просили, чтобы он дал ей хотя салоп» (*Вульф А. Н. Дневники: (Любовный быт пушкинской эпохи)*. М., 1929. С. 136—137). Что же касается журналов, отзывы которых о «Графе Нулине» вызвали у Пушкина нескрываемую обиду, то таковыми была два московских издания: «Дамский журнал» П. И. Шаликова и в особенности «Вестник Европы» М. Т. Каченовского.

Издатель «Дамского журнала» П. И. Шаликов, иронически задетый Баратынским в заключительных строках «Бала», откликнулся на выход «Двух повестей в стихах» эпиграммой «Авторы», в которой пытался умалить читательский успех, по его понятию мнимый, и поэмы Баратынского, и поэмы Пушкина:

Два друга, сообщась, две повести издали,
Точили балы в них да все нули писали,
Но слава добрая об авторах прошла,
И книжка вмиг раскуплена была. —
Ах! часто вздор плетут известные нам лица!
И часто к их нулям мы ставим единицы.

(Дамский журнал. 1829. Т. XXV. № 4. С. 56)

Наиболее же резкие критические оценки вынес «Графу Нулину» «Вестник Европы», и Пушкину было тем более трудно их принимать, что статьи, в которых осуждалась его поэма, составили в журнале достаточно систематическую серию, выходили из рамок рецензирования в сферу теоретико-литературной проблематики и, безусловно, превосходили по уровню критического мышления автора все, что писали о «Графе Нулине» другие издания. Это были первые журнальные выступления Н. И. Надеждина. В «Литературных опасениях за будущий год» (статья была подписана: «Екс-студент Никодим Надоумко. Писано между студентства и вступления на службу, ноября 22-го, 1828. На Патриарших прудах»), обрушиваясь на распространявшиеся в литературе тенденции подменять принцип верности природе изображением природы «низкой», Надеждин в качестве примера этого порицаемого им литературного явления упомянул (без указания автора и названия произведения) и сцену из пушкинской поэмы: «Удивительно ли после того, что мастерское изображение влюбленного *кота*, в пылу неистового воскипения *цар-царяпающего* свою любимицу, могло составить занимательную эпизодическую картину в одном из пресловутейших пиитических наших произведений!?» (Вестник Европы. 1828. Ч. 162. Ноябрь. № 22. С. 91). В последовавшей через два месяца статье «Сонмище нигилистов» (за подписью: «Никодим Надоумко. Января 2 1829 г. На Патриарших прудах») критик отнес «Графа Нулина» к явлениям литературного нигилизма и в подтверждение своей мысли, предвосхищая эпиграмму Шаликова, этимологизировал фамилию главного героя поэмы: «Наш литературный *хаос*, осеняемый мрачною философиею *ничтожества*, разрожается — *Нулиными!* — Множить ли, делить *нули на нули* — они всегда остаются *нулями!*..» (Вестник Европы. 1829. Ч. 163. Январь. № 2. С. 113). В том же номере журнала, где была напечатана статья «Сонмище нигилистов», появился и обширный, с окончанием в следующем номере, критический разбор «Двух повестей в стихах», написанный Надеждиным (за подписью: «С Патриарших прудов»).

Эта статья детализировала и развивала мотивы предшествовавших отзывов критика о «Графе Нулине» и была выдержана в тонах достаточно язвительных. Нападки Надеждина вызвала уже сама миниатюрность рецензируемой книжки, соответствующая, с его точки зрения, изящной «мелкотравчатости и шепетильности» вошедших в нее сочинений: «Посмотрите на настоящие явления книжного мира! — Это — не книги, а *книжечки*, или лучше *книжоночки*, в собственнейшем смысле слова! Печать, чернила, бумага, обертка — загляденье! формат — уместится в самом маленьком дамском работном ящичке; толщина — не утомит самых нежных беленьких ручек; содержание — не затруднит ни одну мыслью самой ветреной и резвой головки» (там же. С. 152). Отмечая отсутствие «идеи» в поэме Пушкина, Надеждин многократно варьировал найденное им ранее понятие «нуля» как своего рода критическую формулу ее содержания, подсказанную к тому же, едва ли не в порядке саморазоблачения поэта, самим именем центрального персонажа. «Нульность», подобие содержательного вакуума, критик усматри-

вал прежде всего в повествовательной материи произведения, вполне, впрочем, отдавая себе отчет в том, что повествование у Пушкина еще не заключает в себе всего содержания. «Что тут анатомировать?.. Мыльный пузырь, блистающий столь прелестно всеми радужными цветами, разлетается в прах от малейшего дуновения... Что же тогда останется?.. Тот же *нуль* — но добавок... бесцветный! А эта *цветность* составляет все оптическое бытие его!..» (Вестник Европы. 1829. Ч. 163. Февраль. № 3. С. 219).

Анализ «цветности», «поэтической живописи», изобразительных подробностей, сообщающих «Графу Нулину», по Надеждину, «призрак литературной вещественности», привел, однако, критика к тому не раз повторявшемуся положению его эстетической системы, согласно которому выбор сниженной натуры в качестве предмета художественного изображения оборачивается унижением и природы, и «соревнующего» ей художника. Особенное негодование Надеждина вызвали в пушкинской поэме «фламандские» описания усадебного двора и «ночного пилигримства» героя. «Мало ли в природе есть вещей, которые совсем не идут для показу?.. Дай себе волю... пожалуй, залетишь и — Бог весть! — куда — от спальни недалеко до девичьей; от девичьей до передней; от передней — до сеней; от сеней — дальше и дальше!.. (...) Что же касается до повесничеств и беспутств, то им *неть числа!*.. Выставлять их напоказ значит оскорблять человеческую природу, которая не может никогда выносить равнодушно собственного уничтожения. Почему и желательно было бы, чтоб оне не выходили никогда из того мрака, в коем обыкновенно и совершаются» (там же. С. 227).

Эстетические претензии Надеждина, обнаруживавшие его невосприимчивость к поэтической иронии и вообще к литературе «без философического колорита и без видимого намерения решать „коренные вопросы бытия“» (Мани Ю. Русская философская эстетика: (1820—1830-е годы). М., 1969. С. 73), граничили с обвинением Пушкина в безнравственности. Это обвинение, с мотивацией, впрочем, малооправданной, почти бытовой, и прозвучало в конце надеждинской статьи: «...Каково покажется это моему почтенному дядюшке, которому стукнуло уже пятьдесят, или моей двоюродной сестре, которой невступно еще шестнадцать, если сия последняя (чего Боже упаси!), соблазненная демоном девического любопытства, вытащит потихоньку из незапирающегося моего бюро это сокровище? Греха не оберешься!..» (Вестник Европы. 1829. Ч. 163. Февраль. № 3. С. 228).

Именно это рассуждение побудило Пушкина доказывать в «Опровержении на критики» ложность аргументации Надеждина, а равно и формулировать общее воззрение на проблему морального содержания литературы: «Эти гг. критики нашли странный способ судить о степени нравственности какого-нибудь стихотворения. У одного из них есть 15-летняя племянница, у другого 15-летняя знакомая, — и все, что по благоусмотрению родителей еще не дозволяется им читать, провозглашено неприличным, безнравственным, похабным етс.! как будто литература и существует только для 16-летних девушек! Вероятно благоразумный наставник не даст в руки ни им, ни даже

их братцам полных собраний сочинений ни единого классического поэта, особенно древнего. На то издаются хрестоматии, выбранные места и тому под. Но публика не 15-летняя девица и не 13-летний мальчик. Она, слава богу, может себе прочесть без опасения и сказки доброго Лафонтена, и эклогу доброго Виргилия, и все, что про себя читают сами г. критики, если критики наши что-нибудь читают кроме корректурных листов своих журналов. (...) Безнравственное сочинение есть то, коего целию или действием бывает потрясение правил, на коих основано счастье общественное или человеческое достоинство. — Стихотворения, коих цель горячить воображение любовными описаниями, унижают поэзию, превращая ее божественный нектар в воспалительный состав, а музу в отвратительную Канидию. Но шутка, вдохновенная сердечной веселостию и минутной игрою воображения, может показаться безнравственною только тем, которые о нравственности имеют детское или темное понятие, смешивая [ее] с нравоучением, [и] видят в литературе одно педагогическое занятие» (XI, 156—157).

Статья Надеждина о «Двух повестях в стихах» завершалась признанием «прекрасного стихосложения» в «Графе Нулине», хотя, по мнению критика, оно видимым образом диссонировало с ничтожностью избранного поэтом материала: «Истинно завидна участь графа Нулина! За проглоченную им пощину его сиятельство купил счастье быть воспетым в прелестных стихах, которыми не погнушались бы знаменитейшие герои» (Вестник Европы. 1829. Ч. 163. Февраль. № 3. С. 230).

В последний раз к оценке «Графа Нулина» Надеждин вернулся в статью «Полтава, поэма Александра Пушкина». Обобщая прежние свои суждения о «нигилистическом» характере пушкинской поэзии, критик назвал здесь Пушкина «гением на карикатуре», а поэму «Граф Нулин» — «лучшим его творением» в этом особенном смысле: «Здесь поэт находится в своей стихии, и его пародийный гений является во всем своем арлекинском величии» (Вестник Европы. 1829. Ч. 165. Май. № 9. С. 31).

Пушкин был не вполне точен, когда в «Опровержении на критики» говорил относительно «Графа Нулина», что «никто из журналистов не захотел за него заступиться» (XI, 155). Журнал «Сын отечества и Северный архив» поместил две анонимные полемические реплики, хотя и очень краткие, по поводу статей Надеждина. Автор первой из них, возражая на надеждинские упреки Пушкину в чрезмерном внимании к картинам сниженного быта, нашел возможным сопоставить впечатления критика о поэме с теми впечатлениями, которые получает на барском дворе известный персонаж известной басни И. А. Крылова: «...Вспомним, как в басне Крылова отвечает Хавронья пастуху на вопрос, что она видела в богатом и пышном барском доме... (...) Вспомним также и прекрасный стих, которым баснописец наш начинает меткое применение своей басни: „Не дай Бог никого сравненьем не обидеть!“ и пр.» (О чутье критика имярек, живущего на Патриарших прудах // Сын отечества и Северный архив. 1829. Т. II. № 12. С. 319). Вторая из этих реплик («О молодости лет г. критика с Патриарших прудов»), помещенная в том же

номере журнала, касалась допущенных Надеждиным искажений смысла некоторых пушкинских стихов.

Сам Пушкин в ответ на критику Надеждина написал не только соответствующий раздел в «Опровержении на критики», но и две эпиграммы: «Мальчишка Фебу гимн поднес...» (1829; опубликована в 1830) и «Надеясь на мое презренье...» (1829, при жизни Пушкина не публиковалась). И в той, и в другой из этих эпиграмм создавался сатирический образ критика-педанта, литератора семинарской выучки и, кроме того, литературного «лакея». Эта последняя черта образа была обусловлена тем, что Надеждин выступал в издании давнего недруга Пушкина — М. Т. Каченовского и вольно или невольно обслуживал своими статьями литературные притязания этого «седого зоила», как охарактеризовал его Пушкин в эпиграмме «Надеясь на мое презренье...».

Завершал полемику с Надеждиным уже В. Г. Белинский. Поэма «Граф Нулин» неизменно оценивалась им в связи с критическим анализом надеждинских воззрений на Пушкина, начиная с относительно раннего письма к К. С. Аксакову от 21 июня 1837 г., где было замечено, что Пушкин «и в этой шутке, в этой карикатуре не изменяет своему характеру, который составляет грустное чувство» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1958. Т. XI. С. 132), до предсмертной статьи «Ответ „Москвитянину“» (1847), где «Граф Нулин» рассматривался среди тех произведений русской литературы, которые обладают историческим значением предтеч натуральной школы. Наиболее же обстоятельно Белинский оспаривал надеждинские отзывы о поэме в «Статье седьмой» (1844) своего критического цикла «Сочинения Александра Пушкина» (1843—1846). Помимо общей высокой оценки «Графа Нулина» как произведения, являющего собой верный образ действительности, Белинский дал здесь (впрочем, уже вслед за самим Пушкиным) переинтерпретацию использованного Надеждиным в общеэстетическом смысле понятия «фламандской живописи»: «Что составляет главное достоинство фламандской школы, если не уметь представлять прозу действительности под поэтическим углом зрения? В этом смысле „Граф Нулин“ есть целая галерея превосходнейших картин фламандской школы» (Отечественные записки. 1844. Т. XXXIV, № 5, Отд. V «Критика». С. 31; также: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. VII. С. 429). Содержалась в статье Белинского и прямая отповедь Надеждину, отодвигавшая его критику, может быть, даже с некоторым, преувеличением, за границы литературной современности, в сферу эстетического консерватизма и провинциализма: «Эта поэма в первый раз была напечатана в „Северных цветах“ 1828 года, а отдельно вышла в 1829 году. Тогда-то опрокинулась на нее со всем остервенением педантичная критика. Главною виною поставлено было „Графу Нулину“ пустота будто бы его содержания. По убеждению этой критики, поэзия должна заниматься только важными предметами, каковые обретаются в одах Ломоносова, его „Петриаде“, одах Петрова и стопудовых пиимах Хераскова. Ей, этой неотесанной критике, и в голову не входило, что все это высокопарное и торжественное песнопение, взятое массою, далеко

не стоит одной страницы из „Графа Нулина“. Потом поставлена была в великое преступление „Графу Нулину“ неприличная вольность его содержания и изложения, будто бы оскорбляющая хороший тон светского общества. Бедная критика! она любезности училась в девичьих, а хорошего тона набираясь в прихожих: удивительно ли, что „Граф Нулин“ так жестоко оскорбил ее тонкое чувство приличия? Бедная критика! она и до сих пор добродушно убеждена в своем знании большого света и нещадно преследует „Мертвые души“ за нарушение условий хорошего тона, — а большой свет, неблагодарный, да сих пор не хочет и подозревать существования ее, бедной критики, и с таким же наслаждением прочел „Мертвые души“, с каким некогда читал „Графа Нулина“, не видя ни в том, ни в другом произведении ничего противного и оскорбительного тому, что называет он „хорошим тоном“» (Отечественные записки. 1844. Т. XXXIV. № 5. Отд. V: Критика. С. 31—32; также: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. VII. С. 429—430).

Из истории художественной рецепции поэмы. Переводы

Поэма Пушкина «Граф Нулин» оставила примечательный след в истории русского драматического и музыкального, а также изобразительного искусства. 2 декабря 1857 г. она была инсценирована на сцене Александринского театра в Петербурге, а в следующем году автор инсценировки, А. Реймерс, издал ее текст отдельной книжкой: Граф Нулин. Комедия в одном действии и двух картинах. Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина (с сохранением стихов его). Соч. Александра Реймерса. [СПб., 1858].

В 1876 г. композитором Г. А. Лишиным была написана комическая опера «Граф Нулин», премьера которой состоялась в Киеве в 1888 г. Либретто и клави́р оперы были изданы; см.: Граф Нулин, по Пушкину. Комическая опера в 3-х действиях. Слова и музыка Г. А. Лишина, для пения с фортепьяно. М., 1876; Граф Нулин, по Пушкину. Комическая опера в трех действиях (в 5-ти картинах). Либретто и музыка Г. А. Лишина. СПб., 1882. Оперы по мотивам «Графа Нулина» принадлежат также композиторам М. М. Зубову (1894), А. А. Архангельскому (1915), М. В. Ковалю («Усадьба», 1934—1936; отрывок «Песня Параша» см. в изд.: Пушкин в музыке. М., 1937), Н. М. Стрельникову (1937—1939). В 1940—1943 гг. Б. В. Асафьев написал балет «Граф Нулин», клави́р которого был издан (на стеклографе) в 1946 г.; премьера балета состоялась 29 июля 1959 г. на Центральном телевидении.

П. И. Чайковский использовал вступительные, «охотничьи» стихи поэмы в качестве эпиграфа к пьесе «Сентябрь. (Охота)» из фортепьянного цикла «Времена года» (1875—1876).

Поэму «Граф Нулин» иллюстрировали художники К. А. Трутовский (см.: «Северное сияние». Русский художественный альбом. 1862. Т. I), М. Е. Мильшев (см.: Пушкин в рисунках / Изд. редакции журнала «Стрекоза». СПб., 1885), К. А. Сомов (см.: Сочинения А. С. Пушкина: В 3 кн. М.: Товарищество «Типография А. М. Мамонтова», 1899. Кн. 2. С. 141, 147). В 1899 г., в связи со столетием со дня рождения Пушкина, К. А. Сомов воспроизвел

образы своих графических иллюстраций в фарфоровой композиции «Граф Нулин». В 1937 г., к столетней годовщине со дня смерти поэта, серии иллюстраций к поэме представили художники К. А. Клементьева, А. Н. Самохвалов, В. Г. Бехтеев, В. А. Свистальский (см.: *Беллев М.* Отражение юбилея Пушкина в изобразительном искусстве // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Вып. 6. С. 515—516) и др. В 1950-е гг. Н. В. Кузьмин создал графическую серию по мотивам поэмы (см.: *Пушкин А. С.* Граф Нулин / Иллюстрации Н. Кузьмина. М., 1959).

Первый иноязычный перевод «Графа Нулина» появился уже в начале 1829 г., на французский язык поэму перевел Ж. Леконт де Лаво. Этот перевод был опубликован в издававшейся в Москве на французском языке газете «Bulletin du Nord»; см.: *Le comte Nouline, traduction libre, en vers, du russe de A. S. Pouschkine, par de Lavéau // Bulletin du Nord. 1829. Vol. I. N 2. P. 166—182.*

При жизни Пушкина других переводов поэмы на иностранные языки не появлялось. В последующие годы она была переведена на немецкий (A. Puschkin's Dichtungen. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. R. Lippert. Leipzig, 1840. Bd. I), еще раз на французский (Oeuvres choisies de A. S. Pouschkine, poète national de la Russie, traduites pour la première fois en français par H. Dupont... Paris, 1847. Vol. 2), на итальянский (Racconti poetici di A. Pouchkine, poeta russo, tradotta da Luigi Delâtre. Firenze, 1856), на чешский (Alexandra Puškina básně rospřavné z ruského přeložil V. Č. Bendl. V Pisek, 1859. T. I) и мн. др. языки (см.: *Драганов П. П.* Пятидесятиязычный Пушкин, т. е. переводы А. С. Пушкина на 50 языков и наречий мира. СПб., 1899).

Примечания к тексту

«*Граф Нулин*». — Заглавие поэмы Пушкина образовано по одному из наиболее продуктивных в литературах разных стран и эпох типов заглавий художественных произведений, — это сочетание титула и фамилии главного героя. Такого рода заголовки не были свободны от ореола достаточно устойчивых жанрово-тематических ассоциаций и чаще всего давались драматическим и повествовательным произведениям со светской либо исторической тематикой. Ср.: «Граф Уорик» («Le comte Warwick», 1763), трагедия Ж.-Ф. Лагарпа; «Барон Флеминг, или Страсть к титулам» («Le Baron de Flemming ou la Manie des titres», 1803), роман А.-Г.-Ю. Лафонтена; «Граф Габсбург» («Der Graf von Habsburg», 1803), баллада Фр. Шиллера; «Герцогиня де Ла Вальер» («La Duchesse de la Vallière», 1804), роман М.-Ф. Жанлис; «Княгиня Лиговская» (1836), роман М. Ю. Лермонтова; «Граф Монте-Кристо» («Le comte de Monte-Cristo», 1845—1846), «Виконт де Бражелон» («Le vicomte de Bragelonne», 1848—1850), романы А. Дюма; «Князь Серебряный» (1862), роман А. К. Толстого, и мн. др. Свойственный пушкинской поэме колорит пародийности распространяется и на ее заглавие, которое может быть прочитано как своеобразный оксюморон: аристократический титул, с заключенной в нем семантикой пышности, благородства и значительности, соединяется здесь с фамилией, этимологическое значение которой восходит к слову «нуль» (об эти-

мологизации фамилии *Нулин* в современной Пушкину журнальной критике см. в предшествующих разделах) и которая в известном смысле предопределяет характеристику своего носителя как «ничтожества». Фамилия Нулин по своей словообразовательной структуре и фонетическому облику однородна с наиболее употребительными в русской литературе 1820—1830-х гг. фамилиями на *-ин*, но, благодаря своему «уничижительному» корню, оказывается пародийной и по отношению к этой, отчасти эстетизированной, романтической, ономастике. Ср. фамилию другого персонажа поэмы — Лидин (первоначально: Верин) — также типовую, обладающую аналогичным строением и звучанием, но пародийности, комической портретности лишённую.

Ст. 1. *Пора, пора! Рога трубят...* — В строке содержится звуковой образ игры на охотничьем роге; звукоподражательный эффект достигается здесь за счет аллитерации и членения ритмической фразы, при помощи словоразделов, на четыре двусложных ямбических «трели». Охотничьи рога, сопровождавшие в XVIII в. аристократические охоты оркестровыми концертами, к концу XIX в. сохранили за собой уже только сигнальные функции; изготавливались из меди или из дерева, имели удлиненную коническую форму с параболическим закруглением у мундштука (см.: *Финдейзен Н.* Роговая музыка в России // Музыкальная старина: Сборник статей и материалов для истории музыки в России. СПб., 1903. Вып. II. С. 85—124). — Первый стих поэмы приобрел характер поэтической «крылатости» и не раз вызывал реминисценции при описаниях охоты в позднейшей русской поэзии. Ср., например, «охотничий» фрагмент из поэмы И. А. Бунина «Листопад» (1900): «Трубят рога в полях далеких, / Звенит их медный перелив...» (*Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 122).

Ст. 2. *Псарь в охотничьих уборах...* — *Псарь* — вожатые и дрессировщики охотничьих собак. «Псарь помогают доезжачим, однако ж главное их дело равняться и быть под гончими, порскать (так называется клик охотничий, когда пустят собак в лес и равняются), хлопать арапниками для выгоняния зверей с логова, созывать собак из леса голосом, а когда выедут к ловчему, то в роги, и смыкать гончих на смычки. Они живут на псарном дворе и имеют попечение о собаках борзых, гончих, старых и молодых; моют оных, расчесывают, прислуживают при корыте и впрочем делают то, что будет приказано от ловчего. <...> Главное же занятие их в том, чтобы каждый приучил за собою и приездил смычка по два гончих, чтоб они на голос и свист его прибегали, как собаки борзые без приказаия их на гоньбу не бросались и даже с самой жаркой гоньбы возвращались, как скоро услышат голос хозяина» (*Левшин В.* Псовой охотник... М., 1810. Ч. 1. С. 244).

Ст. 4. *Борзые прыгают на сворах.* — *Борзые* — порода охотничьих собак с длинной и узкой мордой (щипцом), широкой грудью, тонкими и высокими ногами; ценилась за быстроту, силу и выносливость, использовались преимущественно для травли лисиц и зайцев. — Первоначальное значение слова *свора* — «снур, веревка, на коей охотники водят борзых собак» (Словарь Академии Российской. СПб., 1794. Ч. V. Стлб. 371); в этом значении и

использует его Пушкин. Ср.: «...Надевается на собаку ошейник с пряжкой, имеющий в верхней части своей кольцо, в которое охотник продевает свору. Сия свора состоит из длинной, тонкой, гладкой веревочки, на одном конце с петлею тесемочною, которую охотник надевает на себя через плечо и, продев веревочку в кольцо ошейника, конец оной берет в руку, отпуская своры на столько, чтоб собака свободно и не очень близко от лошади бежать могла» (*Левшин В.* Псовой охотник... Ч. I. С. 106).

Ст. 9. *Чекмень затянутый на нем...* — *Чекмень* — верхняя мужская одежда кавказского происхождения (ср. употребление этого слова в «Путешествии в Арзрум», 1835: «Он [Ермолов. — Ю. П.] был в зеленом черкесском чекмене»; VIII, 1, 445); кафтан или полукафтан в талию («с перехватом») и со сборками сзади.

Ст. 10. *Турецкий нож за кушаком...* — Имеется в виду поясной кинжал для потрошения дичи с изогнутым в средней части клинком и односторонним лезвием; острый конец клинка мог быть выпуклым (см.: *Винклер П. фон.* Оружие: Руководство к истории, описанию и изображению ручного оружия с древнейших времен до начала XIX века. СПб., 1894. С. 310 и сл.).

Ст. 12. *И рог на бронзовой цепочке...* — Автобиографическая подробность; такого рода предмет подарил Пушкину его сосед по Михайловскому. «...Так, — вспоминала А. П. Керн, — один раз мы восхищались его тихою радостью, когда он получил от какого-то помещика, при любезном письме, *охотничий рог на бронзовой цепочке*, который ему нравился. Читая это письмо и любуясь рогом, он сиял удовольствием и повторял: «*Charmant, charmant!*»⁴ (*Керн А. П.* Воспоминания о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников: [В 2 т.]. Изд 3-е. СПб., 1998. Т. 1. С. 384).

Ст. 13—16. *В ночном цепце, в одном платочке / Глазами сонными жена / Сердито смотрит из окна / На сбор, на псарную тревогу...* — Стихи вызвали примечательную «этикетную» реплику М. Ф. Орлова в письме к П. А. Вяземскому от 18 февраля 1828 г.: «Как хорош „Граф Нулин“! Только жаль, что по вступлению я думал, что жена — старуха, и после только увидел, что она молода и хороша собой. Молодые женщины нашего времени и в деревне не встают с постели, когда мужья их идут на охоту, с восходом солнца» (Литературное наследство. М., 1956. Т. 60: Декабристы-литераторы. Кн. 1. С. 43).

Ст. 21—22. *В последних числах сентября / (Презренной прозой говоря)...* — Слово *проза* употреблено здесь не в основном своем значении (нестихотворная словесность), но в значении, производном от основного, как «то, что чуждо поэзии, лишено поэтичности» (Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1959. Т. III. С. 811); Пушкин иронически определяет этим словом стилистический характер расхожей формулы календарного обихода, в которой, кроме бытовой окраски, есть и оттенок канцеляризма. Поскольку, однако, «прозаическая», не обладающая поэтической семантикой фраза фигурирует в данном

⁴ Чудесно! Чудесно! (*фр.*)

случае в стихах, осознающихся в качестве противоположности формам прозы как таковой, постольку возникает достаточно острый и подчеркнутый иронией поэта эффект внедрения «прозаического» в «поэтическое», «прозы», как языка практической жизни, в «поэзию» как язык эстетически идеализированный. Преодолевая старые, восходящие к классицистской традиции (но поддерживаемые, впрочем, и романтической эстетикой) представления о несовместимости «прозы» и «поэзии», Пушкин усиливает контрастность их совмещения насмешливым использованием устойчивого эпитета к слову *проза* — *презренная*. Ср. другие случаи данного словоупотребления у Пушкина: «В деревне я писал презренную прозу, а вдохновение не лезет» (П. А. Вяземскому, 1 декабря 1826 г.; XIII, 310); «...В некоторых сценах унизился даже до презренной прозы» («Письмо к издателю „Московского вестника“», 1828; XI, 67). О проблемах соотношения «прозы» и «поэзии» в эстетическом самосознании Пушкина см.: *Сидяков Л. С.* Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия») // Учен. записки ЛГПИ им. А. И. Герцена. Псков, 1970. Т. 434: Пушкин и его современники. С. 125—134).

Ст. 25—30.... *но то-то счастье / Охотнику! Не зная нег, / В отъезжем поле он гарцует, / Везде находит свой ночлег, / Бранится, мокнет и пирует / Опустошительный набег.* — Мотивы данного фрагмента, отражающие типические представления об осенней, по первому снегу, охоте на зайцев (именно на них охотится муж Натальи Павловны; см. ст. 333: «Мы затравили русака...»), находят достаточно полное соответствие в одном из наиболее известных охотничьих справочников первой четверти XIX в. — «Псовом охотнике» В. Левшина: «...В России псовая охота, хотя великолепная по своему выезду, но беспокойная, нередко скучная, когда мало зайцев... и вообще можно назвать оную кочевой, потому что охотники ездят в отъезднее поле за несколько десятков верст, перемещают свои становищи и идут из леса в лес, отчасу далее; возвращаются же домой другими островами, по местам еще не езженным. При сем подвергаются всем беспокойствам воздушных влияний и непогод. Никакая иная охота не производит такого истребления заячьему роду, как псовая: ибо что ни найдут собаки, бывает почти все истреблено, и горячий охотник не перестанет травить и душить зайцев, пока оные еще попадаются» (*Левшин В.* Псовой охотник... Ч. 1. С. 245—246).

Ст. 31—32. *А что же делает супруга / Одна в отсутствии супруга?* — Довольно редкий в русской поэзии случай омонимической рифмы с признаками тавтологии. Необычность этой рифмы обратила на себя несколько недомолвленное внимание рецензента газеты «Бабочка»: «Что касается до: „супруга Одна в отсутствии супруга“, то эти рифмы, вероятно, употреблены здесь с каким-нибудь намерением» (Бабочка. Дневник новостей, относящихся до просвещения и общежития. 1829. Января 19. № 6. С. 23). Недоумение было вызвано здесь тем, что традиции стихосложения налагали на тавтологические созвучия эстетический запрет, рифма же Пушкина создавала видимость нарушения этого запрета, «иронизировала» над правилом, от которого Пушкин, впрочем, никогда не отступал.

Ст. 36. *В анбар и в погреб заглянуть*. — Написание *анбар* вместо *амбар* уже в конце XVIII в. воспринималось как отражение устного произношения и несло оттенки устарелости и просторечия (см.: *Словарь Академии Российской*. Ч. I. Стлб. 27—28, 33).

Ст. 49—50. *А в благородном пансионе / У эмигрантки Фальбала*. — Распространение частных учебных заведений (а также домашнего гувернерства) французских дворян-эмигрантов, покинувших Францию после революционных событий 1789 г., сделалось характерной приметой русского общественного быта на рубеже XVIII—XIX вв. В мемуарных свидетельствах, например Ф. Ф. Вигеля, хотя и отмеченных навязчивой нередко галлофобией, эта явление получило тем не менее отражение фактически достоверное: «Уже несколько лет свирепствовала тогда революция. Первые ее взрывы уже сбросили мишурную поверхность блестящих аристократических обществ, а вскоре потом из недр Франции целые потоки невежественного дворянства полились на соседние страны, Англию, Германию, Италию. Бежать сделалось славою высших французских сословий, и как господа сии умеют все облакать пышными фразами и щеголеватыми формами, то побег назвался эмиграцией. (...) Французам указали на Россию, страну северную, где дикая природа людей ожидает искусных рук возделывателей. Почуя русский хлеб, голодные искусники как с цепи сорвались, большими стаями ринулись на бедную Русь и начали ее просвещать по-своему» (*Записки Ф. Ф. Вигеля*. М., 1891. Ч. I. С. 37, 38; о женских пансионах французских эмигрантов см.: *Лихачева Е.* Материалы для истории женского образования в России. (1796—1828). Время императрицы Марии Федоровны. СПб., 1893. С. 250—301). Ироническое отношение к просвещению, привезенному в Россию французскими эмигрантами, выразилось и в пушкинских строках. Фамилия, данная поэтом хозяйке пансиона, где воспитывалась Наталья Павловна, — *Фальбала* — обладала, в соответствии с традициями комической литературы, смысловой «прозрачностью» и характеризовала ее носительницу исключительно как наставницу в области моды: «*falbala*» в переводе с французского — оборка, волан. Соотнесенность этой фамилии с кругом понятий, связанных с французской модой, для читателей 1820-х гг. была вполне очевидной, поскольку слово «*фальбала*» в первой половине XIX в. вошло в русский язык в качестве употребительного варваризма, что было зафиксировано словарями эпохи. Ср.: «*Фальбала* и *фалбара*. Тесьма, покров или бортик из какой-либо материи, сложенной сборами, каковыми женщины украшают свои платья в местах, соответственных со вкусом или модою времени, также и некоторые уборы, как то: занавесы окон, кроватей и проч.» ([Яновский Н.]. *Новый словотолкователь*, расположенный по алфавиту, содержащий разные в российском языке встречающиеся иностранные речения... СПб., 1806. Ч. III. Стлб. 940). — Слово *благородный* употреблено здесь в значении: «дворянский» (см.: *Словарь Академии Российской*. Ч. V. Стлб. 36).

Ст. 52—59. *Пред ней открыт четвертый том / Сентиментального романа: / Любовь Элизы и Армана, / Иль переписка двух семей. / Роман классической, ста-*

ринный, / Отменно длинный, длинный, длинный, / Нравоучительный и чинный, / Без романтических затей. — Пушкин создает в этих стихах характерный образ французского сентиментального романа XVIII в. и имитирует его типовое заглавие. Ср.: «Любовная переписка госпожи Лекомба и господина Монжо, или История их преступной любви» (Lettres amoureuses de la dame Lescombat et du sieur Mongeot ou l'histoire de leurs criminels amours. Paris, 1755), «Любовь Люсиль и Долиньи» (Les amours de Lucile et de Doligny. Paris, 1769. 2 part.), «Любовь Роже и Гертруды» (Les amours de Roger et de Gertrude, par Mme Riccoboni. Paris, 1780), «Любовь, или Переписка Алексиса и Жюстины» (Amours ou Lettres d'Alexis et Justine. Par M*** [le marquis de Langle]. Neufchâtel, 1786. 2 vol.; Paris, 1790. 2 vol.), «Лаура и Огюст, истинная история, рассказанная по их переписке одной юной дамой» (Laure et Auguste, histoire véritable rédigée dans une suite de lettres par une jeune dame... Paris, 1798. 2 vol.) и др.

Ст. 62—74. *Но скоро как-то развлеклась / Перед окном возникшей дракой / Козла с дворовою собакой / И ею тихо занялась. / Кругом мальчишки хохотали. / Меж тем печально, под окном, / Индейки с криком выступали / Вослед за мокрым петухом. / Три утки полоскались в луже, / Шла баба через грязный двор / Белье повесить на забор, / Погода становилась хуже — / Казалось, снег идти хотел...* — Нарочито сниженная предметность и «прозаическая» детализация играли в этом описательном отрывке роль своеобразного вызова эстетике «облагороженной природы» и высокого объекта, по-разному, но с равной во многом догматичностью утверждавшийся и классицистами, и романтиками. То новое, что вносил в литературу пушкинский реализм, состояло, в частности, и в том, что предметом поэтического изображения становилась не одна только высокая (хотя и не одна только низкая), но всякая действительность (см.: *Бонди С. Рождение реализма в творчестве Пушкина // Бонди С. О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1978. С. 127—134*). Полемическая как по отношению к классицистским иерархиям эстетических ценностей, так и относительно романтической идеализирующей эстетизации жизненных реалий, зарисовка Пушкина, в силу своей несопоставимости ни с одной из господствующих в первой четверти XIX в. художественных традиций, могла производить и производила на современников впечатлительное некоторое эстетическое экстремальности и разрушительного отрицания категорий поэтичности. Прежде всего этим объясняется тот пафос возмущения, который данные стихи вызвали у Н. И. Надеждина, взявшего его в своей статье о «Двух повестях в стихах» за их эстетическое разоблачение посредством утрированного дополнения серии пушкинских образов: «Здесь изображена природа во всей наготе своей — à l'antique.⁵ Жаль только, что сия мастерская картина не совсем дописана. Неужели в широкой раме черного барского двора не уместились бы две-три хавроньи, кои, разметавшись по-султански на пышных диванах топучей грязи, в блаженном самодовольствии и совершенно эпикурейской беззаботности о всем окружающем их,

⁵ В античном духе (*фр.*).

могли бы даже сообщить нечто занимательное изображенному зрелищу?.. Почему поэт, представляя бабу, идущую развешивать белье через грязный двор, уклоняется несколько от верности, позабыв изобразить, как она, со всем деревенским жеманством, приподымала выстроченный подол своей пестрой понявы?..» (Вестник Европы. 1829. Ч. 163. № 3, февраль. С. 222—223).

Ст. 75. *Вдруг колокольчик зазвенел.* — Появляющийся в строке образ *колокольчика* (прикрепленного к дуге над оглобеляной упряжью или к лошадиной сбруе и ставшего своего рода звуковым символом русского дорожного быта) принадлежит одновременно двум поэтическим темам, контрастно сочетающимся в этом месте поэмы, служит связующим звеном между ними. С одной стороны, упоминание колокольчика оказывается последним в ряду тех бытовых образов, которыми были наполнены предшествующие стихи, завершает выстроенный поэтом перечень материальных примет «жизни низкой». С другой стороны, замыкая вереницу «прозаических» картин и сам будучи их подробностью, образ колокольчика делает возможным переключение поэтического регистра, позволяет без диссонанса перейти к последующему лирическому отступлению с традиционно элегическими, романтизированными мотивами и звучанием. Это происходит благодаря той поэтической семантике, которая была накоплена в образе колокольчика еще допушкинской русской поэзией и сообщила этому образу экспрессивный оттенок национального лиризма. На особый поэтический смысл образа колокольчика обращала внимание И. М. Семенко в своем анализе баллады В. А. Жуковского «Светлана» (1812—1813): «Приметы русского национального колорита суммированы Жуковским; он первый дал как бы обязательный набор этих примет, несколько стилизованных, но выразительных: *зима, снег, сани, колокольчик* (пресловутая „тройка“, хотя она еще здесь не названа); *гаданы, икона, избушка*; затем в финале — опять снег, зимняя дорога, сани, колокольчик...» (Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 168—169). Заключенный в данной образной детали лирический потенциал, уже без бытового колорита, был использован Пушкиным в последующих десяти стихах.

Ст. 76—85. *Кто долго жил в глуши печальной, / Друзья, тот верно знает сам, / Как сильно колокольчик дальный / Порой волнует сердце нам. / Не друг ли едет запоздалый, / Товарищ юности удалой?.. / Уж не она ли?.. Боже мой! / Вот ближе, ближе... сердце бьется... / Но мимо, мимо звук несется, / Слабей... и смолкнул за горой.* — Описывая композиционные особенности «южных» поэм Пушкина, Б. В. Томашевский отмечал, что в них «господствует лирический элемент и действие дается картинами на фоне преимущественно лирических тирад»; некоторые из них, по словам исследователя, «можно было бы выделить в самостоятельное стихотворение» (Томашевский Б. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 454, 401). Именно такого рода лирические отступления образуют данные стихи, композиционное положение и поэтические функции которых вторят «лирическим тирадам» «Кавказского пленника» или «Цыган» и которые, прорывая эпическую ткань поэмы выражением субъективной авторской эмоции, напоминают читателям об устойчивых традициях поэтики

«байронизма». Вместе с тем прием введения в повествование более или менее обособленных лирических фрагментов уже в «Графе Нулине» освобождался Пушкиным от специфически «байронического» колорита и наделялся значением относительно нейтральной, «естественной» формы поэтического эпоса, рассказа в стихах.

Ст. 80—81. *Не друг ли едет запоздалый, / Товарищ юности удалой?..* — Стихи обнаруживают характерную связь, которая существовала между лирическими отступлениями в поэмах Пушкина и его лирическими стихотворениями соответствующих периодов. В данном случае мотивы отступления переключаются с посланием Пушкина «И. И. Пушину» («Мой первый друг, мой друг бесценный!..», 1825—1826); подсказаны они были, видимо, тем же приездом Пушина в Михайловское 2 января 1825 г. (см.: *Цявловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: 1799—1826. Изд. 2-е. Л., 1991. С. 492), о котором Пушкин вспоминал в этой стихотворении.

Ст. 88—89.... *за рекой, / У мельницы, коляска скачет.* — «барская ездовая повозка с половинчатым верхом и на дружинах» (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1881. Т. 2. С. 145).

Ст. 101. *Взбить пышный локон, шаль накинуть...* — *Шаль*, появившаяся в модном женском гардеробе в самом начале XIX в., не выходила из моды вплоть до середины столетия. Характерное свидетельство о распространении шалей находится в письме жившей в России в 1803—1808 гг. ирландской путешественницы Марты Вильмот к матери от 20 декабря 1803 г.: «Все носят шали, они в большой моде, и чем их больше, тем *больше вас уважают*. У меня — шесть. Нужно сказать, мода эта чрезвычайно удобна. Шали бывают огромными (даже в три человеческих роста), один конец ее обертывается вокруг руки, другой — спускается до земли» (*Дашкова Е. Р.* Записки. — Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987. С. 238; оригинал по-англ.). В 1825 г. журнал «Московский телеграф», рекомендаций которого по части моды придерживалась героиня пушкинской поэмы (см. ст. 165: «Мы получаем Телеграф...»), по-прежнему советовал своим читательницам носить шали: «Кашемирские шали, квадратные и шарфообразные, в большой моде. Цвет сих последних белый или пестрый; но края всегда бывают превосходнейшей работы, цветов различных, и на краях тканый борт, который дает цену всей шали, смотря по изяществу работы. Такая шаль видом походит на шелковую, но легче, и делается из драгоценной шерсти тибетских коз. (...) Шелковые шахматные шали (с разноцветными квадратами, как на шахматной доске) в моде для утренних прогулок в экипажах. Вид их странен от того, что квадраты очень велики» (Московский телеграф. 1825. Ч. IV. Прибавление 4. С. 337—338).

Ст. 118—120. *Граф Нулин, из чужих краев, / Где промотал он в вихре моды / Свои грядущие доходы...* — имеется в виду характерный для молодого дворянина, по крайней мере до 1830-х гг., образ жизни, в соответствии с которым он имел возможность, в пределах определенного возраста, чаще всего до женитьбы, жить долгами, рассчитывая на их погашение после получения

наследства (ряд материалов на эту тему см.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин. С. 491—495). *Грядущие доходы* Нулина — это именно возможное для него в будущем наследство; «промазывание» еще не полученного наследства, равно как и франтовство, мелочное следование парижским модам, в сочетании с приобритенным в путешествии по Европе поверхностным космополитическим сознанием и презрением к русской национальной жизни (см. ст. 144—146: «Святую Русь бранит, дивится, / Как можно жить в ее снегах, / Жалеет о Париже страх...»), создает в образе Нулина социально-психологический комплекс, который сближает пушкинского героя с традиционным типом русской сатирической литературы XVIII в. — шеголем; ср.: *Покровский В.* Шеголи в сатирической литературе XVIII в. // Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском ун-те. 1903. Кн. 2. С. 1—87, 1—140 (особ. паг.).

Ст. 122. *В Петрополь едет он теперь...* — *Петрополь* — условно-литературное наименование Петербурга по древнегреческой языковой модели. Это перифрастическое название было отмечено у Пушкина значением иронического возвышения; ср. другие случаи данного словоупотребления в его произведениях: «Вралих Петрополя богиня Пред ним со страха пала ниц...» («Тень Фон-Визина», 1815; I, 161); «И всплыл Петрополь как тритон, По пояс в воду погружен...» («Медный всадник», 1833; V, 140).

Ст. 123—126. *С запасом фраков и жилетов, / Шляп, вееров, плащей, корсетов, / Булавок, запонок, лорнетов, / Цветных платков, чулков à jour...* — В этом перечне, — а сам прием назывных перечислений был весьма характерен для пушкинского поэтического синтаксиса (ср. аналогичные предметные ряды в «Евгении Онегине») и в данном случае создавал стилистический эффект комического нагромождения, — упомянуты основные, наиболее необходимые предметы из гардероба шеголя (и отчасти — шеголихи) середины 1820-х гг. О внешнем виде, функциях, модификациях названных предметов см., например, в составленных по французским источникам, зачастую по одним и тем же и преимущественно по парижскому «*Journal des Dames et des Modes*», модных корреспонденциях русской периодики 1825 г.: «Фиолетовый *фрак* с бархатным воротником, бархатный *жилет* цветом à la Valliere с золотыми цветочками, еще *жилет* из белого пике, панталоны из черного казимира, *чулки* со стрелками, башмаки с золотыми пряжками, бриллиантовая *булавка* на галстухе, сложенном маленькими складками, — вот как должен быть одет по-модному мужчина, который делает визиты в новый год!» (Московский телеграф. 1825. Ч. I. Прибавление [1]. С. 35—36; курсив здесь и далее наш. — Ю. П.); «В первом представлении, на театре Фейдо, пьесы „*Enfants de maître Pierre*“⁶ (...) мужчины были в коротких *фраках* с закругленными лапами и с металлическими пуговицами в один ряд; на шее имели косынку с маленькими букетцами, *жилет* с шалью...» (Дамский журнал. 1825. Ч. XI.

⁶ «Дети господина Пьера» (фр.).

№ 18. С. 239—241); «Щеголи носят три *жилета* вдруг: один черный бархатный, на нем красный, наконец сверх обоих — суконный или казимировый черного цвета» (Московский телеграф. 1825. Ч. II. Прибавление [2]. С. 103); «В большом наряде щеголи носят *жилеты* из материи провивной золотом или серебром» (Северная пчела. 1825. № 65. Мая 30-го); «Мужские *шляпы* имеют низкие тульи, сжатые кверху и широкие книзу, поля широкие» (там же. № 56. Мая 9-го); «*Веера* в страшной моде: обыкновенно дамы носят их за поясом» (Московский телеграф. 1825. Ч. II. Прибавление [1]. С. 86); «*Вееры* делаются ныне не из бумаги, а из тончайшей кожи; верхняя часть ручки имеет вид лопатки» (Северная пчела. 1825. № 52. Апреля 30-го); «С подозрной трубкой или *лорнетом* можно расстаться в спектакле, положив на перилы ложи, но даме не позволено ни на минуту покинуть своего *веера*» (там же. № 65. Мая 30-го); «Модный *плащ*, если щеголь едет в... фэзтоне, должен быть так обширен, чтобы занял весь экипаж и воротники его висели назад. Такие *плащи* подбивают бархатом синим...» (Московский телеграф. 1825. Ч. II. Прибавление [2]. С. 103); «Для застегивания плоских узлов в утренних галстуках щеголи носят *булавки*, на которых изображена из финифти горлица на миртовой ветке» (Северная пчела. 1825. № 4. Января 8-го); «Щеголи разделились на три партии в рассуждении *булавок*, которыми закалывают галстух: одни носят *булавки* с совой, другие с самыми крошечными цветочками, сделанными из крашеного батиста, но третья и многочисленнейшая партия предпочла *булавки* à la Jоско, с изображением обезьяны» (Московский телеграф. 1825. Ч. III. Прибавление [1]. С. 146—147); «Рукава сюртука или фрака должны быть так расположены, чтобы видны были немного рукава рубашки, застегнутые *запонками* с брильянтом» (там же. Ч. V. Прибавление [4]. С. 408); «Щеголи носят поутру шейные *платки* с черными и красными полосами» (там же); «Щеголи по утрам повязывают шею кисейною косынкою, голубою, цвета желтой серы и лиловою, с крапинками черными, голубыми или зелеными» (Дамский журнал. 1825. Ч. IX. № 1. С. 40); «В спектакле было много щегольских нарядов... (...) Многие щеголи в коротком нижнем платье и парижских *чулках*, чрезвычайно редких, с прозрачными стрелками...» (там же. Ч. X. № 8. С. 78).

Ст. 127. *С ужасной книжкойю Гизота... — Гизо* (Guizot), Франсуа Пьер Гильом (1787—1874) — французский историк, публицист и политический деятель; о значении имени и философско-исторических идей Гизо в контексте «Графа Нулина» см. с. 132—135.

Ст. 128. *С тетрадью злых карикатур...* — Имеется в виду одно из многочисленных изданий сатирической графики — типа «Сцен нравов», «Народных сцен», «Комических альбомов», — издававшихся во Франции в 1820—1830-е гг. См.: Швыров А. В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. СПб., 1903. С. 134—153, 201—206; Калитина Н. Н. Политическая карикатура Франции 30-х годов XIX столетия. Л., 1955. С. 19—21.

Ст. 129. *С романом новым Вальтер-Скотта...* — *Скотт* (Scott), Вальтер (1771—1832) — шотландский писатель-романтик, создатель жанра историче-

ского романа. На середину 1820-х гг., когда ежегодно издавалось по два новых романа В. Скотта, приходится кульминационный период его европейской известности и влияния (см.: *Долинин А.* История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М., 1988. С. 120—235). Для Пушкина В. Скотт принадлежал к числу тех писателей, массовая популярность и даже «модность» которых не носили отпечатка вульгарности и были вполне совместимы с высокой художественной ценностью их творчества. За год с небольшим до написания «Графа Нулина», уже находясь в Михайловском, Пушкин восклицал в письме к брату: «Стихов, стихов, стихов! Conversations de Byron! Walt[er] Scott!⁷ это пища души» (Л. С. Пушкину, первая половина ноября 1824 г.; XIII, 121). Трижды, и всякий раз в положительном контексте, имя В. Скотта встречается в пушкинских письмах 1825 г. (см.: XII, 163, 177—180, 243). В системе историко-культурных и литературных координат «Графа Нулина» указание на роман Вальтера Скотта, читаемый героем поэмы, создавало некоторую оппозицию по отношению к тому сентиментальному роману, который ранее (см. ст. 52—59 и комментарий к ним) упоминался в качестве чтения героини. Это была характерная противоположность демонстрирующего себя новейшего, «столичного», «модного» культурного обихода (примечательно, что роман В. Скотта настолько в данном случае нов, что даже «не разрезан»; см. ст. 215: «И неразрезанный роман») и, с другой стороны, отчасти затененного бытования культуры предшествующего периода, «провинциальной», «старообразной», т. е. та же оппозиция, которая на протяжении 1820-х гг. постоянно и более углубленно продумывалась и прорабатывалась Пушкиным в различных главах романа «Евгений Онегин» в прямых и косвенных со- и противопоставлениях культурного кругозора Онегина и Татьяны (см.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 203—223).

Ст. 131. *С последней песней Беранжера... — Беранже* (Beranger), Пьер-Жан (1780—1857) — французский поэт, автор популярных песен. Отношение Пушкина к творчеству Беранже, как и вообще к французской романтической литературе 1820—1830-х гг. и к французской поэзии этого времени в особенности, было по преимуществу отрицательным. мода на песни Беранже, означавшая в известном смысле экспансию «буржуазно-демократических», «площадных» художественных вкусов, связывалась в сознании Пушкина с процессами вульгаризации поэзии и поэтического юмора в частности, хотя судить об этом можно лишь по позднейшим, относящимся лишь к осени 1832 г. пушкинским высказываниям. «Одно меня задирает: хочется мне уничтожить, показать всю отвратительную подлость нынешней французской литературы. Сказать единожды вслух, что Lamartine скучнее Юнга, а не имеет его глубины, что Beranger не поэт... (...) Я в душе уверен, что 19 век, в сравнении с 18-м, в грязи (разумею во Франции). Проза едва-едва выкупает гадость того, что зовут они поэзией» (М. П. Погодину, первая половина сентября 1832 г.; XV, 29). «Первым их (французов. — Ю. П.) лирическим поэтом

⁷ Разговоры Байрона! Вальтер Скотт! (фр.; англ.).

почитаются теперь несносный Беранже, слагатель натянутых и манерных песенок, не имеющих ничего страстного, вдохновенного, а в веселости и остроумии далеко отставших от прелестных шалостей Коле» («Начало статьи о В. Гюго»), 1832; XI, 219). См. в этой связи: *Шимкевич К. А.* Пушкин и Некрасов // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л., 1926. С. 318, 341—342; *Томашевский Б. В.* Пушкин и французская литература // Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 162, 452—453.

Ст. 132. *С мотивами Россини, Пера... — Россини* (Rossini), Джоаккино Антонио (1792—1868) — итальянский композитор, классик оперного искусства XIX в.; с 1824 по 1826 г. руководитель «Театр Итальян» в Париже. — *Пер*, или Паэр (Paer), Фердинандо (1771—1839) — итальянский композитор; в 1812—1827 гг. дирижер парижских музыкальных театров «Опера комик» и «Театр Итальян». — Творчество корифеев «Театр Итальян», и прежде всего Россини, ставшее известным Пушкину в 1823 г. по спектаклям итальянской оперной труппы в Одессе, относилось к числу наиболее сильных музыкальных впечатлений его жизни. «Правда ли, что едет к нам Россини и Италианская опера? — восклицал Пушкин в одном из одесских писем к А. А. Дельвигу (16 ноября 1823 г.). — Боже мой! это представители рая небесного» (XIII, 75). Из Михайловского, в конце октября 1824 г., имея в виду музицирование дочерей П. А. Осиповой, Пушкин сообщал В. Ф. Вяземской: «...играют мне Россини, которого я выписал» (XIII, 114; оригинал по-фр.). 14—15 августа 1825 г. он писал П. А. Вяземскому: «Твои письма (...) точно оживляют меня, как умный разговор, как музыка Россини...» (XIII, 210). В том же 1825 г. Пушкин создал и поэтический панегирик Россини («...Там упоительный Россини, Европы баловень — Орфей...»; VI, 204), позднее вошедший в «Отрывки из путешествия Онегина». См.: *Гроссман Л.* Пушкин в театральном кресле: Картины русской сцены 1817—1820 годов. Л., 1986. С. 170—171; *Томашевский Б.* Пушкин и итальянская опера // Пушкин и его современники. Л., 1927. Вып. XXXI—XXXII. С. 49—60; *Эйгес И.* Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937. С. 119—124; *Литвиненко Н.* Пушкин и театр. С. 119—124.

Ст. 149. *Тальма совсем оглох, слабеет... — Тальма* (Talma), Франсуа-Жозеф (1763—1826) — французский актер, создатель героико-трагического стиля актерской игры во французском театре эпохи революции, реформатор театрального костюма и грима. Перелом в творческой биографии Тальма, обозначившийся в 1820-е гг., незадолго до смерти актера, и приведший к колебаниям его популярности, был обусловлен не только его возрастом, но и попытками перемены сценического амплуа. В это время, наряду с привычными для него выступлениями в высокой классической трагедии, Тальма пробует играть роли бытовых персонажей в так наз. буржуазной драме. См.: *Панов В.* Франсуа-Жозеф Тальма. М.; Л., 1939. С. 62—63.

Ст. 150. *И мамзель Марс, увы! стареет. — Марс* (Mars) — сценическое имя французской актрисы Анн Франсуаз Ипполит Буте (1779—1847), прославившейся исполнением ролей «первых любовниц» в классической комедии и лирико-драматических ролей в романтических драмах. В 1828 г. актрисе

было 46 лет, и ее популярность шла на убыль, это отмечала и русская печать: «*Французский Театр* в прошлом году мог бы похвалиться только одною трагедиею („Эвдор и Цимодокея“)... <...> Любопытно заметить и то, что из семи драм или комедий, игранных на сем театре, дев.[ица] Марс явилась в такой пьесе, которая выдержала только три представления» (Взгляд на драматическую литературу Парижа в 1824 году // Московский телеграф. 1825. Ч. I. Прибавление [I]. С. 25). — Смещение ударения в слове *мамзель* с последнего на первый слог, как, впрочем, и сама стяженная форма этого русского образования от французского «*mademoiselle*», отражала в данном случае устное и даже скороговорочное произношение этого варваризма. Это вызвало ироническую реплику Н. И. Надеждина в его статье о «Двух повестях в стихах»: «Строгие метроманы нападают на некоторые просодические вольности, которые позволяя себе иногда певец Нулина. Они особенно цитируют сей стих, с мрачным неудовольствием:

И *мамзель* Марс, увы! стареет.

Но тоническое насилие, оказанное здесь слову *мамзель*, есть дело совершенно постороннее для трибунала русской просодии. Оно не наше, а французское. Французскому же языку — по делам и мука! От него произошло немало беды для нашей несчастной литературы» (Вестник Европы. 1829. Ч. 163. № 8, февраль. С. 230—231).

Ст. 151—153. *Зато Потье, le grand Potier! / Он славу прежнюю в народе / Доныне поддержал один.* — Потье (Potier), Шарль Габриель (1775—1838) — французский актер, признанный исполнитель водеvilных ролей. Высказанное Нулиным предпочтение развлекательных спектаклей с участием Потье высокому театральному искусству, олицетворяемому именами Тальма и Марс, вносит примечательный штрих в пушкинскую характеристику этого героя как поклонника возникающей популярной культуры. — В реплике графа Нулина историки литературы находили отголосок получившей в свое время известность остроты графа Ф. В. Ростопчина, который во время своего путешествия в Париж в 1816—1817 гг. поражал собеседников парадоксальными суждениями. « — Вы, верно, хотели сличить Париж с Москвою, после общего их несчастья? — спрашивали некоторые Ростопчина. Граф понимал сарказм, но он слишком льстил его самолюбию. И он отвечал эпиграммой, более любезной, чем оскорбительной. „Нет! Мне хотелось лично увериться в истинных достоинствах трех прославленных мужей Франции: герцога Отрантского, князя Талейрана и актера Потье“. — И вы нашли?.. — „Я нашел, что более всех достоин своей славы последний“» (Граф Ростопчин в Париже // Северная пчела. 1839. № 108. 18 мая. С. 431). См. об этом: Балакин А. Ю. «Граф Нулин» и граф Ростопчин. (Об одной фразе пушкинской поэмы) // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 2002. Вып. 28. С. 150—155.

Ст. 154—155. «*Какой писатель нынче в моде?» / — Все d’Arlincourt и Ламартин.* — d’Арленкур (d’Arlincourt), Шарль-Виктор Прево (1789—1856) — французский романист, один из вульгаризаторов так наз. «христианского роман-

тизма», неизменно вызывавшего отрицательное отношение Пушкина (см.: *Жирмунский В. М.* Пушкин и западные литературы // *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. С. 382). Упоминание имени д'Арленкура в «Графе Нулине», — единственное у Пушкина. Творчество этого писателя граничило с коммерческой культурой, мода на д'Арленкура была фактически не столько собственно литературной, сколько бытовой, подобной модам на одежду и сувениры. Это подтверждают отзывы русской печати 1825 г.: «Первое издание нового романа д'Арленкура *L'Etrangère*⁸ уже раскуплено и второе печатается. Давно уже назвали д'Арленкура *автором для изданий*. Мы упоминали, что модистки готовят башмаки, токи и цвет à *L'Etrangère*» (Московский телеграф. 1825. Ч. I. Прибавление [2]. С. 50); «О новом романе д'Арленкура писали в русских журналах подробно. Мы прибавим, что, несмотря на критики, роман этот сделался любимцем публики, как и все прежние сочинения д'Арленкура. Даже выдумали новый переплет для него: две хрустальные дощечки вделывают по обеим сторонам книги, и под ними помещают портреты автора и героини романа» (там же. Прибавление [3]. С. 68—69). — *Ламартин* (Lamartine), Альфонс Мари Луи (1790—1869) — французский поэт-романтик, в значительной степени олицетворявший в 1820-е гг. достижения французского романтизма в лирике. Религиозно-мечтательный, «набожный» колорит поэзии Ламартина не был близок Пушкину, и Пушкин не раз высказывал свое неприятие Ламартина. В связи с попыткой французского поэта завершить «Чайльд Гарольда» Байрона Пушкин заметил в письме к брату в мае 1825 г.: «...Child Harold — Lamartine (то-то чепуха должна быть!)» (XIII, 174). За полмесяца до написания «Графа Нулина», 30 ноября 1825 г., Пушкин писал А. А. Бестужеву: «Робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма. Под романтизмом у нас разумеют Ламартина» (XIII, 244—245). Ср. позднейшие отзывы Пушкина о Ламартине: «Одно меня задирает: хочется мне уничтожить, показать всю отвратительную подлость нынешней французской литературы. Сказать однажды вслух, что Lamartine скучнее Юнга, и не имеет его глубины...» (М. П. Погодину, первая половина сентября 1823 г.; XV, 29); «Не знаю, признались (ли) наконец они в тощем и вялом однообразии своего Ламартина, но тому лет 10 они без церемонии ставили его на равне с Байроном и Шекспиром» ([«Начало статьи о В. Гюго»], 1832; XI, 219). В одном ряду с этими отзывами стоит и упоминание Ламартина в «Графе Нулине»: соседство с именем д'Арленкура придавало этому упоминанию характер достаточно иронический. См. в этой связи: *Сакулин П. Н.* Взгляд Пушкина на современную ему французскую литературу // Пушкин. СПб., 1911. Т. V. С. 377—378; *Савченко С.* Элегия Ленского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе: Сб. статей. С. 64—98; *Томашевский Б. В.* Пушкин и французская литература // Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 161—162, 172—173; *Жирмунский В. М.* Пушкин и западные литературы // Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. С. 382. — Русская транслитерация имени *Ламартин*

⁸ Чужестранка (*фр.*)

(в отличие от французского написания *d'Arlincourt* в той же строке) была связана с его положением на конце стиха, в рифмующейся части строки; передача французского имени русскими буквами создавала не только фонетическое, но и графическое совпадение с рифмующимся словом в ст. 153 — *один*, «укрепляло» рифму. Написание *Ламартин* появилось только в печатной редакции текста, в рукописных же редакциях — *Lamartine*.

Ст. 160—161. «*Как талии носят?*» — *Очень низко, / Почти до... вот по этих пор.* — В комической реплике пушкинского героя нашло отражение вполне реальное явление бытового обихода: снижение линии талии изменило силуэт женского костюма именно в первой половине 1820-х гг. Сравнительно с поясами под грудью, распространившимися после Французской революции как черта ее эстетического уклона к античным формам, низкая талия выглядела как довольно значительная новация в одежде, воспринимаемая в свете романтического поворота от условности к естественности. См. иллюстрации и пояснения к ним в изд.: *Journal des Dames et des Modes*. Paris, 1824. N 1—26; 1825, N 27—52; Московский телеграф. 1825. Ч. I—VI. № 1—24. Прибавления; *Дамский журнал*. 1825. Ч. IX—XII. № 1—24; также: *Русский костюм*. 1799—1917: В 5 вып. Материалы для сценических постановок русской драматургии от Фонвизина до Горького. М., 1960. Вып. 1. 1780—1839. С. 12; *Мерцалова М. Н.* История костюма: Очерки истории костюма. М., 1972. С. 143—144.

Ст. 162—163. *Позвольте видеть ваш убор; / Так: рюши, банты... здесь узор...* — *Рюши* — отделка женского платья: присборенная полоса ткани или тесьма, сложенная складками. Обилие дробной отделки на женской одежде также входит в моду в 1820-е гг., контрастируя с гладкими или сдержанно декорированными поверхностями одежды и тканей предшествующих десятилетий. Ср.: «Почти все платья имеют высокие гарнировки до самых колен, в пять или шесть складок...» (Северная пчела. 1825. № 68. Июня 6-го); «Белое мусселиновое платье, гарнированное шестью рядами de doubles rushes,⁹ плотно лежащих один к другому, из тюля» (там же. № 90. Июля 28-го); «...Блузы... украшаются нарядным шитьем... (...) внизу выложены тремя воланами, не только вышитыми, но еще и обшитыми кружевом» (*Дамский журнал*. 1825. Ч. XI. № 17. С. 152—153); «На танцевальных платьях, кроме уборки внизу, пришиваются волнистые полосы от самого пояса вправо до самой уборки внизу» (*Московский телеграф*. 1825. Ч. I. Прибавление [3]. С. 74).

Ст. 165. «*Мы получаем Телеграф*» — Имеется в виду «Московский телеграф, журнал литературы, критики, наук и художеств, издаваемый Николаем Полевым»; выходил по два раза в месяц в 1825—1834 гг. В Прибавлениях к каждому номеру журнала содержались рубрики: «Модные обычаи», «Вести из Парижа», «Летописи мод» — и помещались раскрашенные модные картинки с описаниями и пояснениями. О значении упоминания «Московского телеграфа» для внутренней хронологии «Графа Нулина» см. с. 133.

⁹ двойных рюшей (*фр.*)

Ст. 166—168. *Ага!.. Хотите ли послушать / Прелестный водевиль? — И граф / Поет...* — Слово *водевиль* употребляется здесь в значении: песня, куплет. «В Париже называются сим именем площадные простонародные песни, которые иногда употреблялись и на театре в шуточных операх» (*Яновский Н. Новый словотолкователь...* Ч. I. Стлб. 485).

Ст. 194. *Наперсница ее затей...* — *Наперсник* — «любимец; тот кто пользуется особенно чьей-либо к себе доверенностью» (Словарь Академии Российской. Ч. IV. Стлб. 774). Слово *наперсница* принадлежало к лексикону классического театра и в контексте пушкинской поэмы приобретало значение фигурально-пародийное.

Ст. 196. *Изношенных капотов просит...* — *Капот* в 1820—1830-е гг. — верхнее женское платье для улицы, род накидки или плаща, нередко с капюшоном (см.: *Кирсанова Р. М.* Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX в. М., 1989. С. 102). Ср. употребление этого слова в других произведениях Пушкина: «Маша окуталась шалью, надела теплый капот, взяла в руки шкатулку свою и вышла на заднее крыльцо» («Мятедь», 1830; VIII, 1, 79); «Только Лизавета Ивановна успела снять капот и шляпу, как уже графиня опять послала за нею, и велела опять подавать карету» («Пиковая дама», 1833; VIII, 1, 237).

Ст. 213—214. *Сигару, бронзовый светильник / Щипцы с пружиною, будильник...* — В рукописных редакциях поэмы рифму к слову *светильник* образуют слова *гасильник* и *урьльник*; слово *будильник* появляется только в печатной редакции. Согласно свидетельствам А. О. Смирновой-Россет, оно было вставлено в текст поэмы Николаем I: «Государь цензуровал „Графа Нулина“. У Пушкина сказано: „урьльник“. Государь вычеркнул и написал „будильник“. Это восхитило Пушкина. „C’est la remarque de gentilhomme.¹⁰ А где нам до будильника...“» (*Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 394; вариант этого рассказа см. на с. 414—415 данного изд.).

Ст. 218. *И неразрезанный роман.* — См. комментарий к ст. 129.

Ст. 233. *Приятный голос, прямо женский...* — Слово *прямо* употреблено в данном случае в значении: «подлинно, истинно» (Словарь Академии Российской. Ч. IV. Стлб. 1161).

Ст. 248—249. *К Лукреции Тарквиний новый / Отправился на все готовый.* — Об отражении в «Графе Нулине» сюжетных мотивов древнеримского исторического предания и поэмы В. Шекспира «Лукреция» см. с. 124—131.

Ст. 250—257. *Так иногда лукавый кот, / Жеманный баловень служанки, / За мышью крадется с лежанки: / Украдкой, медленно идет, / Полузажмурясь подступает, / Свернется в ком, хвостом играет, / Разинет когти хитрых лап / И вдруг бедняжку цап-царап.* — Это восьмистишие первоначально было записано Пушкиным в черновом автографе I-й главы «Евгения Онегина», в составе строфы XIV (см.: VI, 225), однако в печатной редакции эта строфа

¹⁰ Это замечание джентльмена (*фр.*)

была выпущена (заменена рядами точек) и стихи из нее оказалась использованы в тексте «Графа Нулина» (см.: «Новый Тарквиний» («Граф Нулин»). Публикация и послесловие М. Л. Гофмана // Неизданный Пушкин. Собрание А. Ф. Онегина. Труды Пушкинского Дома при Российской Академии наук. С. 61; [Морозов П. О.] Примечания // Сочинения Пушкина / Изд. имп. Академии наук. Т. IV. С. 234). — О содержащейся в данном фрагменте вольтерровской реминисценции см. с. 120.

Ст. 265. *Жмет ручку медного замка...* — Возможно, эта деталь указывает на модный характер интерьера в доме Натальи Павловны; в корреспонденции «Модные обычаи Парижа» «Московский телеграф» отмечал в январе 1825 г.: «Медь заменяет ныне железо во всех приборах к дверям. В новых домах везде замки медные» (Московский телеграф. 1825. Ч. I. Прибавление [2]. С. 54).

Ст. 280. *Ей сыплет чувства выписные...* — *Выписной* — привозной (см.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. С. 306): здесь слово *выписные* употребляется в значении: редкостные, небывалые.

Ст. 294—295. *Но шпиц косматый, вдруж залая, / Прервал Парашу крепкий сон...* — *Шпиц* — порода декоративных комнатных собачек, распространенная в домашнем дворянском быту 1820—1830-х гг. Ср. реплику Молчалина, обращенную к Хлестовой, в 12-м явлении 3-го действия комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1821—1824): «Ваш шпиц, прелестный шпиц, не более наперстка, Я гладил все его; как шелковая шерстка!» (*Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 84). — «Порода собачек, именуемых шпицами, в нынешнее время почти вся исчезла, тогда как лет двадцать тому назад была в большой моде у дам... (...) Лучшими шпицами считались те, которые, имея умеренную длину корпуса, были поставлены на высоких тонких ногах; притом чтоб шерсть на них была мягкая и длинная, глаза черные навывкате, шерсть одинакового цвета без всяких пятен; мордочки ценились по остроте их и умеренной длине, уши хорошей породы шпицев должны быть стрелками подняты кверху и притом чтоб не были очень большие. Шпицы были почти все белой шерсти, хотя, впрочем, случалось видеть и черных. (...) Многие из комнатных собачек по своей верности к дому, где живут их владельцы, бывают столь строги к чужим посетителям, что тотчас лаем своим дают знать не только о лицах, вовсе не бывавших в доме, но и о тех, которые даже часто вхожи в дом» (О комнатных дамских собачках. Соч. М. А. В. СПб., 1852. С. 7—8, 28).

Ст. 308. *И галстук вяжет непрележно...* — *Галстук* в 1810—1820-е гг. впервые становится обязательней деталью мужского костюма. «Галстук à la Байрон свободно повязывался спереди и не стягивал шею. Галстук à la Вальтер Скотт делали из клетчатых тканей... До конца 60-х гг. XIX в. в основе кроя галстука лежала конструкция, близкая шейному платку, — свернутый по диагонали или разрезанный по косой нитке кусок ткани. Им охватывали спереди и, скрестив сзади концы, завязывали в узел спереди. Дорожные галстуки делали из теплых тканей» (*Кирсанова Р. М.* Розовая ксандрейка и драдеда-

мовый платок: Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX в. С. 66). Утреннее повязывание галстука превращалось в 1820-е гг. в один из модных ритуалов в распорядке дня светского щеголя; ср. сообщение «Московского телеграфа» о парижской моде осени 1825 г.: «Щеголи поутру повязывают на шею шелковые платки красного цвета с полосками» (Московский телеграф. 1825. Ч. V. Прибавление [2]. С. 371).

Ст. 332—333. *Наташа! Там у огорода / Мы затравили русака...* — *Русак* — порода зайцев, наиболее предпочтительная для псового охотника. «Между зайцами есть особливый род, называемый русаками. Оные гораздо больше обыкновенных ростом и шерстью бывают серые как летом, так и зимою. Держатся они более на просеках и межах близ пашен, на которых и питаются зеленью...» (Карманная книжка для егерей и птицеловов. М., 1822. С. 54).

Ст. 349—850...*Тем и сказка / Могла бы кончиться, друзья...* — О жанровых традициях *сказки* (conte) в «Графе Нулине» см. с. 118—119.

Н. А. Некрасов и русские поэтические традиции Из литературной истории некрасовских стихотворений и образов

Очерки

Уже на заре известности Н. А. Некрасова его стихотворения и поэмы воспринимались современниками как противостоящий литературным традициям художественный диссонанс, проявление глубоких творческих расхождений поэта с предшествующей поэзией, классической и романтической, подчас как вызов канонизированным поэтическим вкусам и ценностям. «Оттого именно и удивляешься стихотворческому таланту г. Некрасова, — писал о его ранней лирике критик и фельетонист «молодой редакции» «Москвитянина» Б. Н. Алмазов («Эраст Благодравов»), — что содержание его стихотворений самое непоэтическое и часто даже антипоэтическое. Читая его стихотворение, изумляешься, каким образом автор ухитрился вколотить в стихотворную форму ultra-прозаическое содержание... <...> Справедливость требует заметить, что стихотворения г. Некрасова совершенно оригинальны; он решительно никому не подражает, особенно в своих шуточных произведениях. Правда, его оригинальность слишком часто переходит в дикость, но ведь и дикость своего рода оригинальность».¹

Через полтора месяца после смерти поэта и, возможно, косвенно побуждаемый помышлениями о ней, К. Н. Леонтьев в частном письме назвал некрасовскую поэзию «тенденциозной, грубой и лживой дерзостью».² Совершенно очевидно, что эта оценочно-критическая реплика заключала в себе совсем не то значение, которое Л. Н. Толстой, в эпистолярном же рассуждении, вкладывал в определение поразившей его особенности дарования А. А. Фета: «И откуда у этого добродушного толстого офицера берется такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов?»³ Если «дерзость» Фета, по Толстому, — это творческая смелость, новизна и непредсказуемость, отчасти иррационального свойства, то «дерзость» Некрасова, по Леонтьеву, — это попрание культурного канона, ибо преодолевавшиеся Некрасовым классические и романтические традиции лежали в основе эстетических, художественных и языковых норм, сложившихся в национальном поэтическом искусстве и признанных общественно-культурным сознанием XIX века.

¹ Наблюдения Эраста Благодравова над русской литературой и журналистикой // Москвитянин. 1852. Т. V. № 17, кн. 1. Отд. VIII. С. 19—20.

² Леонтьев К. Н. Избранные письма. 1854—1891. СПб., 1993. С. 188 (письмо К. Н. Леонтьева к Н. Я. Соловьеву от 18 февраля (2 марта) 1878 г.).

³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 60. С. 217 (письмо Л. Н. Толстого к В. П. Боткину от 9 (21) июля 1857 г.).

Была своя историко-литературная закономерность и в той стихийной полемике, которая развернулась у раскрытой могилы Некрасова в день его похорон (30 декабря 1877 г. ст. ст.) на кладбище петербургского Новодевичьего монастыря. Импульсом к спору стала, как известно, надгробная речь Ф. М. Достоевского, мотивы которой были изложены им в декабрьском выпуске «Дневника писателя» за 1877 г.: «Высказал так мое убеждение, что в поэзии нашей Некрасов заключил собою ряд тех поэтов, которые приходили со своим „новым словом“. (...) В этом смысле он, в ряду поэтов (то есть приходивших с „новым словом“), должен прямо стоять вслед за Пушкиным и Лермонтовым».⁴ Именно это суждение Достоевского вызвало полемический отклик у его слушателей: «Когда я вслух выразил эту мысль, то произошёл один маленький эпизод: один голос из толпы крикнул, что Некрасов был *выше* Пушкина и Лермонтова и что те были всего только „байронисты“». Несколько голосов подхватили и крикнули: „Да, выше!“».⁵ Знаменательность этого диалога великого писателя с «молодым поколением» состоит отнюдь не в установлении литературных иерархий. Иерархические степени были ясны Достоевскому и описаны тут же с неоспоримой объективностью: «Пушкин, по обширности и глубине своего русского гения, до сих пор есть как солнце над всем нашим русским интеллигентным мировоззрением. Он великий и непонятый еще предвозвеститель. Некрасов есть лишь малая точка в сравнении с ним, малая планета, но вышедшая из этого же великого солнца».⁶ Знаменательно, однако, то, что образ Некрасова в целях своего уяснения необходимо требовал для себя сравнений с предтечами, искал места «в ряду поэтов». Ф. И. Тютчев, например, упоминаемый, кстати сказать, в некрасовской главе «Дневника писателя», мог рассматриваться в сопоставлениях с другими классиками русской поэзии, но мог и не рассматриваться — представление о нем не слишком зависело от окружающего его лирику внешнего контекста. У Некрасова же литературный контекст в значительной мере входил в содержание его творческого своеобразия, и Достоевский обращал взгляд прежде всего на это.

Заслуживает отдельного внимания и то обстоятельство, что к концу жизни Некрасов все чаще оказывался соотносим с пушкинским измерением и, как следствие, с пушкинским образом. Предсмертный живописный портрет Некрасова («поясной»), который был в 1877 году написан И. Н. Крамским и на котором поэт изображен со скрещенными на груди руками, с очевидностью отсылал память зрителя к романтическому портрету Пушкина, созданному в 1827 г. О. А. Кипренским. Современный искусствовед пишет в этой связи: «Иконография скрещенных рук использована как узнаваемый атрибут выдающегося поэта, наподобие того, как профильный портрет — самая узнаваемая форма мемориального портрета. Этот мотив в портрете Некрасова

⁴ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 112.

⁵ Там же. С. 112—113.

⁶ Там же. С. 118.

означает лишь то, что перед нами — великий поэт, не хуже Пушкина, но поэт, так сказать, нового времени, не одинокий гений, „не дорожащий любовью народной“, но „мученик идеи“, радеющий о народном благе. Не случайно в портрете Некрасова как современного народного поэта нет и намека на уподобление фигуры скульптурному бюсту, как у Кипренского, а взгляд, устремленный за пределы холста (заметим, что большинство моделей Крамского смотрят прямо на зрителя), исполнен не возвышенного вдохновения, а скорбного сопереживания». ⁷ Пластическое сходство двух портретов подчеркивало, прибавим, контрастность их содержательности.

Позднейшая литературная критика также не раз определяла характерность Некрасова через его отношения к предшественникам, и отношения эти нередко рисовались ей далекими от мирной преемственности. Среди некрасовских статей В. В. Розанова, составляющих, вместе с «опавшими листьями», целостную критическую серию, есть отклик на раннюю книгу В. Е. Евгеньева[-Максимова] «Николай Алексеевич Некрасов. Сборник статей и материалов» (1914). В нем высказаны такие оценки некрасовской поэзии, которые явным образом расходятся с ее фактической историей и тем не менее обладают достоверностью не нуждающихся в историко-литературных комментариях, непосредственных читательских реакций: «...И тут был как раз на месте Некрасов, человек без памяти и традиции, без благодарности к чему-нибудь, за что-нибудь в истории. Человек *новый* и *пришелец* — это первое и главное. (...) Для читателей это было „отрицанием“, но для автора было просто неведением. Что такое Жуковский? Для Зейдлица, для князя Вяземского, для Пушкина — это „святое имя“: но Некрасов просто его не читал, и Жуковский ему никогда не приходил на ум». ⁸

Достаточно известно, что В. А. Жуковский входил в число поэтов, оказавших наибольшее воздействие на начальные поэтические опыты Некрасова, на книгу «Мечты и звуки» (1840) с ее элегиями и балладами, не говоря уже о том, что в стихосложении автора «Светланы» Некрасов находил прототипы характерных для его зрелой поэзии трехсложных размеров. При всем том он производил на читателя неотразимое впечатление поэта, не ведающего о поэтических традициях, не причастного к литературному преданию, вошедшего с ним в противоречия, и во многом действительно был таковым. «...Нужно сказать ту огромную и страшную правду, — продолжал Розанов, — что Некрасов вообще в литературе „разорвал“, как совершенно инородный в ней человек, рвал ее традиции, рвал ее существо, с несравненным хищничеством, несравненной удачею... (...) „Некрасовская литература“ — совершенно „дикая“ в отношении всей предыдущей литературы... (...) Некрасов — вне литературы, вдали от нее... Именно как сокол, — но сидящий на высоком,

⁷ Вязова Е. Гипноз англomании. Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX—XX веков. М., 2009. С. 543—544.

⁸ Розанов В. В. По поводу новой книги о Некрасове // Розанов В. В. Собр. соч.: [В 30 т.]. М., 1996. [Т. 7]: Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. С. 618.

одиноко в поле выросшем дереве... И смотрит он на поле, где много валяется побитой им мирной птицы».⁹

Розановский образ Некрасова не остался незамеченным в историко-литературных исследованиях филологов «формальной школы», создавших и издавших в 1920-е г., отчасти в связи со столетней годовщиной со дня рождения поэта и пятидесятилетием со дня его смерти, ряд очерков некрасовской поэтики.¹⁰ Во всяком случае и «формалисты» усматривали первооснову творческого метода Некрасова в преодолении «высоких» поэтических канонов пушкинско-лермонтовской эпохи, в отталкивании от них. Призвание поэта первооткрывателя «формального метода» видели в его стремлении оживить устаревшие и утратившие художественную действенность («стершиеся») стихотворные формы внесением в них новой, генетически связанной с прозой тематики, новой речи, вобравшей в себя внелитературные и устные стихии, в попытках использования старых форм в обновленных функциях. «Поэзию надо было затруднить введением нового пафоса, новой риторики, новых тем, нового языка. (...) Необходимо было «*принизить*» поэзию, приблизить ее к прозе, создать ощущение диссонанса — именно для того, чтобы этим способом дать заново почувствовать самый стих. Гармония стиха и языка была доведена Пушкиным до равновесия — надо было дать ощущение несовпадения, дисгармонии»¹¹ — так определял творческие стимулы Некрасова один из создателей этой концепции.

Представление о том, что писатель может найти свой творческий метод в противостоянии литературным традициям, распространялось в кругу ОПОЯЗа далеко не на одного Некрасова. Изучение литературы середины XIX века вообще располагало к теоретическим обобщениям подобного рода, поскольку это была литература новой, только начинавшейся культурно-исторической стадии, литература после романтизма, зародившаяся в его недрах и многим ему обязанная, но уже при рождении своим поставленная перед необходимостью расставания с исчерпанным прошлым и кардинального обновления. Симптоматично, что в том же 1922 году, когда Б. М. Эйхенбаум выступил со статьей «Некрасов», он продолжал ее темы и даже наращивал ее логику в книге «Молодой Толстой». «Кавказ Марлинского и Лермонтова, — писал исследователь о кавказских повестях Толстого, — вот то, от чего хочет

⁹ Там же. С. 620—621.

¹⁰ См.: *Тынянов Ю. Н.* Стиховые формы Некрасова // *Летопись Дома литераторов.* 1921. № 4. С. 3—4; *Тынянов Ю. Н.* «Извозчик» Некрасова // *Жизнь искусства.* 1924. № 9. С. 14; также: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 18—28; *Эйхенбаум Б. М.* Некрасов // *Начала.* 1922. № 2. С. 158—192; *Тынянов Ю. Н.* Поэт-журналист // Некрасов. К 50-летию со дня смерти. Л., 1928. С. 25—33; также: *Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969. С. 35—74, 297—300; *Шимкевич К. А.* Некрасов и Пушкин // *Пушкин в мировой литературе:* Сб. ст. Л., 1926. С. 313—344; *Тынянов Ю. Н.* Бенедиктов, Некрасов, Фет // *Поэтика:* Сб. ст. Л., 1929. [Вып.] V. С. 105—134.

¹¹ *Эйхенбаум Б. М.* Некрасов // *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. С. 43.

отступить Толстой. С этим литературным Кавказом традиционно связана батальная романтика — изображение безумных удальцов, выказывающих чудеса храбрости. Наконец — мрачные „байронические“ фигуры, живущие чувством презрения или мести. Все это вместе образует тот романтический шаблон, в борьбу с которым вступает Толстой. (...) Толстой точно сознательно идет по следам романтиков, чтобы последовательно разрушать их поэтику. Он попадает на Кавказ — как будто нарочно для того, чтобы устроить очную ставку с Марлинским и Лермонтовым и, уличив их в „неправде“, ликвидировать эту романтическую затею. В „Казаках“ он смело берет традиционную романтическую ситуацию — европеец среди дикарей — с обычными для этой ситуации персонажами... Но в этой ситуации нарушены все характерные отношения — романтическая трагедия пародирована. (...) Пародированием романтического сюжета „Казаки“ не исчерпываются — Толстой вступает в борьбу с романтикой не только для того, чтобы низвергнуть ее и наложить свое veto на ее шаблоны, но и для того, чтобы противопоставить ей нечто другое, новое».¹²

Конструктивные принципы концепции, объясняющей художественные открытия целенаправленным переосмыслением и даже опровержением литературного наследия, вполне различимы и в той характеристике драматургии А. Н. Островского, которую предложил Б. В. Томашевский (в известный период не чуждый «формальному методу»). Остановливая внимание на произошедшем у Островского «разрушении привычных норм театрального представления» с последующим «введением необычных элементов», ученый указал на признаки отказа драматурга от традиционной интриги и от героя как олицетворения «героизма».¹³ «Разламывание интриги обнажено Островским его тяготением к жанру „картин“, в которых сюжетная канва ослаблена до последних пределов».¹⁴ Что же касается героических лиц, то на их место приходят преподносимые с эпической объективностью «типы» и «характеры».

Эти и аналогичные историко-литературные построения отражали в себе контуры теоретических постулатов «формализма», согласно которым литературная эволюция совершается не на путях бесконфликтного наследования и преемственности (это пути эпигонства), но, говоря языком Ю. Н. Тынянова, по принципу борьбы и смены литературных систем.¹⁵ Такого рода закономерности можно наблюдать в творчестве разных писателей разного времени, но Некрасов демонстрирует их, быть может, с наибольшей рельефностью,

¹² Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой // Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Исследования. Статьи. СПб., 2009. С. 118, 126, 129.

¹³ См.: Томашевский Б. А. Н. Островский // Книга и революция. 1923. № 2 (26). С. 12—14.

¹⁴ Там же. С. 13.

¹⁵ См.: Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 258.

поскольку его связь с культурными традициями, несомненная, с одной стороны, и органическая связь дворянского интеллигента 1840-х годов, была, с другой стороны, ослаблена и даже надорвана рядом биографических обстоятельств, противоречивостью приобретенного социального опыта. Культурно-исторический перелом, пережитый и обозначенный Некрасовым, кроме того, должен был быть выражен им в таком литературном роде, как лирическая поэзия. Колебания «почвы» здесь давали себя знать не в относительно крупных, медленно и не вполне очевидно развивающихся художественных структурах, каковыми были сюжет и персонаж в повествовательной прозе и в драме, но затрагивали структуры молекулярные, нередко отдельно взятое слово. Это придавало некрасовской борьбе с литературным прошлым повышенную репрезентативность, а равно и наиболее ощутимую для восприятия, бросающуюся в глаза заметность.

Весьма характерно, что опыт противостояния традициям предшественников, столь продуктивный у Некрасова, получал в сопровождавшей авангард ОПОЯЗа научной печати вид своеобразного типологического образца, моделирующего поэтические методы в любые другие эпохи литературной *борьбы и смены*. «Поэзия Некрасова была такой же реакцией против лермонтовских традиций, как поэзия Маяковского — против приемов символизма, — утверждал А. Л. Слонимский в этюде, помещенном в 1921 году в некрасовском выпуске журнала „Книга и революция“. — Отсюда ряд неожиданных стилистических совпадений между певцом „мести и печали“ и самоуверенным „футуристом“, отрицателем всякой традиции».¹⁶

Некрасовская концепция «формальной школы» нашла широкий отклик в литературе о поэте, вызвала сочувствие даже у тех ученых, которые относились к теоретическому содержанию «формализма» достаточно критически. М. М. Бахтин, из круга которого вышла полемическая во многом книга П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении» (1928), в прочитанной в 1924 году лекции «Некрасов», оспаривая высказанное Б. М. Эйхенбаумом представление о приоритете формальных задач Некрасова перед его темами, при всем том должен был согласиться с тем ключевым положением статьи Б. М. Эйхенбаума, в соответствии с которым Некрасов создал свою поэзию «на нарушении старого канона». «Поэзия Пушкина, — говорил своим слушателям М. М. Бахтин, — не требует никакого фона, она воспринимается непосредственно сама по себе. К Некрасову же мы подводим фон — предшествующую поэзию, которую он разрушал. И если мы этот фон забудем или вовсе не будем знать, то мы не сможем так остро воспринять его поэзию».¹⁷ Суждение это едва ли оспоримо, и более всего потому, что историко-литературное положение Некрасова не оставляло ему выбора между ассимиляцией

¹⁶ Слонимский А. Некрасов и Маяковский. (К поэтике Некрасова) // Книга и революция. 1921. № 2 (14). С. 5.

¹⁷ Записи лекций М. М. Бахтина по истории русской литературы / Записи Р. М. Миркиной // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 230.

с поэтическими традициями и принципиальным разрывом с ними. Для того, чтобы осуществить свое творческое призвание, Некрасов должен был встать на позиции разрыва и преодоления.

«Мечты и звуки»: эпигонство как школа

Литературная биография Некрасова началась в 1840 году с выходом в свет поэтического сборника «Мечты и звуки». Небольшая книга, включавшая в свой состав 44 стихотворения и изданная, по совету Жуковского, под криптонимом Н. Н., несла на себе отпечаток двух разнородных, но равно неблагоприятных для поэта обстоятельств, личного и исторического. Это было, во-первых, выступление в существе своем незрелое, обнаруживающее несформировавшееся литературное сознание автора, такую писательскую неопытность, которая могла производить впечатление отсутствия поэтического дарования. Не случайно, рецензируя «Мечты и звуки» в «Отечественных записках», В. Г. Белинский сформулировал на этом материале одно из своих системных и обобщающих убеждений, предполагающее, что прозаик, лишенный художественного таланта, может быть полезен литературе другими своими качествами, в то время как стихотворец без поэтического дара ставит под сомнение смысл своего творческого существования: «Если в прозе нет даже чувства и воображения, то может быть ум, остроумие, наблюдательность или хоть гладкий язык; но если в стихах не видно положительного художественного дарования, нет поэзии, — то уже нет ровно ничего, даже гладкость и звучность стиха в них не достоинство, а скорее порок, ибо возбуждает в читателе не удовольствие, а досаду. Стихи решительно не терпят посредственности».¹⁸

В незавершенном прозаическом романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (1843—1848), содержащем в себе немало не затронутых приемами типизации автобиографических свидетельств, Некрасов прямо говорил о «бессознательности» своих начальных поэтических опытов. В примечании же к изданию «Стихотворений» 1864 года он наложил авторское вето на перепечатку книги «Мечты и звуки» после его смерти.

Вторым обстоятельством, определившим характер — и неудачу — некрасовских литературных дебютов, следует считать то особое состояние, в котором находилась русская поэзия на исходе пушкинской эпохи. Пушкин и поэты пушкинской поры создали в России высокую поэтическую культуру, впервые утвердив бытие русского слова в области искусства. Завершение эпохи становления поэтической традиции оказалось, однако, сопряжено с рядом неминуемых противоречий. «Очевидно, что в этих (в Пушкине, Баратынском, Тютчеве. — Ю. П.), равно и в других им современных поэтах, стихотворчество, бессознательно для них самих, было исполнением не только их *личного*, но и *исторического* призвания эпохи, — писал И. С. Аксаков,

¹⁸ *Мечты и звуки* Н. Н.... [без подписи] // Отечественные записки. 1840. Т. IX. № 3. Отд. VI. С. 8; также: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 4. С. 118.

даровитый поэт послепушкинского, некрасовского поколения, драматически переживавший свою непричастность к этому первородству. — (...) Их стихотворная форма дышит такой свежестью, которой уже нет и быть не может в стихотворениях позднейшей поры; на ней еще лежит недавний след победы, одержанной над материалом слова; слышится торжество и радость художественного обладания. Их поэзия и самое их отношение к ней запечатлены *искренностью*, — такой искренностью, которой лишена поэзия нашего времени: это как бы еще *вера* в искусство, хотя бы и неосознанная. (...) На стихотворениях нашего времени уже не лежит, кажется нам, печати этой *исторической необходимости* и искренности, потому что самая историческая миссия стихотворчества, как мы думаем, завершилась. Они могут быть, они и действительно более или менее талантливы, но или звучат как отголоски знакомого прошлого, уже лишённые прежнего обаяния, или же преисполнены внешних, чуждых искусству тенденций».¹⁹

Бесплодная вторичность эпигонства или внесение в поэзию иноприродного для нее содержания — вот, согласно И. С. Аксакову, то вынужденное распутье, на которое выходил поэт, опоздавший к эпохе первоначального творчества и созидания культурных первооснов. В поэтических дебютах Некрасова давал себя знать первый из этих путей. Это было тем более неизбежно, что Некрасов явился на поэтическом поприще в тех исторических условиях, когда созданные поэтами-основоположниками стихотворные формы стали достоянием массового стихотворства, да и само массовое стихотворство впервые заявило о себе как неизвестный ранее, новоявленный культурный феномен. Одним из следствий вторжения массовости в поэтическое искусство оказались развившиеся в нем инфляционные процессы, разрушение романтической мифологии богоизбранности поэта, падение читательского доверия к самой ценности поэтического слова. В статье «Взгляд на русскую литературу 1838 и 1839 годов» Н. А. Полевой высказывал «литературные опасения» в связи с обесцениванием стиха, которое стало ощутимым как раз в пору некрасовского вступления в литературу: «Гибкость стиха, доступность мысли ринули за ними (поэтами пушкинского поколения. — Ю. П.) толпу других поэтов наших. Ныне число стихотворцев сделалось у нас чрезвычайно велико, но стала ли поэзия наша выше? Немало. Пушкин умер, и с ним занула она до нового Пушкина. (...) Ничего нет легче ныне, как *писать стихи* и *сделаться поэтом*, и ничего нет отдаленнее от поэзии всех современных стихов и поэтов».²⁰

«Мечты и звуки» — книга, в полной мере являющая признаки этого внутрилитературного кризиса. Ее жанрово-тематический и словесно-стиховый арсенал, вместилище поэтических значений, переполнен реминисценциями и заимствованиями из поэзии 1810—1830-х годов, отражениями и отзвуками чужого, связанными между собой в непредсказуемо-хаотические сочетания

¹⁹ Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 79—80.

²⁰ Сын отечества. 1840. Т. I. Кн. II. Отд. VIII. С. 432—433.

и комбинации. Эсхатологические образы развалин («Колизей») и природных катаклизмов («Землетрясение») сменяются здесь романтическими декорациями религиозного мистицизма («Ангел смерти», «Встреча душ», «Злой дух», «Смерти»), рефлексия в духе «поэзии мысли» («Истинная мудрость», «Мысль», «Сомнение») соседствует с запоздалой балладной фантастикой («Ворон», «Рыцарь», «Водяной», «Пир ведьмы»), манифесты поэтического вдохновения («Поэзия», «Два мгновения», «Тот не поэт») перебиваются ориентальной эротикой («Турчанка», «Песня Замы», «Смуглянке»). Едва ли не к каждому из вошедших в сборник стихотворений в недрах поэтической традиции может быть подобран соответствующий прототип, в виде ли единичного произведения, становившегося для Некрасова источником подражания, или совокупности произведений, по отношению к которым Некрасов воспроизводил типологические инварианты — «средние типы» поэтической практики позднего романтизма.²¹ Показательна в этом смысле поэтическая декларация «Тот не поэт», суммирующая мотивы, фразеологию, ритмические кадансы целого ряда источников из массовой журнальной поэзии 1830-х годов, а в более отдаленной проекции — и из классической поэтической традиции.

У Некрасова:

Кто у одра страдающего брата
 Не пролил слез, в ком сострадания нет,
 Кто продает себя толпе за злато,
 Тот не поэт!
 Любви святой, высокой, благородной
 Кто не носил в груди своей огня,
 Кто на порок презрительный, холодный
 Сменил любовь, святыней не храня;
 Кто не горел в горниле вдохновений,
 Кто их искал в кругу мирских сует,
 С кем не беседовал в часы ночные гений,
 Тот не поэт!²²

Историки литературы связывали это стихотворение из книги «Мечты и звуки» со стихотворением молодого И. И. Панаева «Лжепоэту», появившимся в печати в то время, когда юноша Некрасов приехал в Петербург:²³

Тот не поэт, *кто мудрствует лукаво,*
 Кто соблазнен земною суетой,

²¹ См.: Вацуро В. Э. К литературной истории стихотворения Некрасова «Землетрясение» // Некрасовский сборник. Л., 1973. V. С. 276—280.

²² Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.-СПб., 1981—2000. Т. 1. С. 256. В дальнейшем сочинения и письма Некрасова цитируются по этому изданию с указанием тома (римскими цифрами), полутома и страницы (арабскими цифрами) в тексте.

²³ См.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1948. Т. 1. С. 596 (коммент. К. И. Чуковского).

Гоняется за золотом и славой,
Юродствуя пред чернию слепой.²⁴

Ритмическое и риторическое сходство двух стихотворений несомненно, хотя оно предопределяется их общим поэтическим прообразом — знаменитым переводом В. А. Жуковского из Гёте «Кто слез на хлеб свой не ронял...» (1817, опубл. в 1818):

Кто слез на хлеб свой не ронял,
Кто близ одра, как близ могилы,
В ночи, бессонный, не рыдал, —
Тот вас не знает, вышни силы!²⁵

Такие слова-образы, как *слезы*, *близ одра*, *в ночи*, повторяемые Некрасовым с самым незначительным варьированием, не говоря о сходстве синтаксических форм, позволяють предполагать и более прямую, существующую и помимо панаевского стихотворения-посредника, связь его раннего поэтического манифеста со стихотворением Жуковского.

Это отнюдь не исключает и того, что ближний литературный фон некрасовского стихотворения образуют произведения позднейших второстепенных поэтов, вульгаризаторов романтического идеализма в русской лирике. С доверчивостью литературного неопита к известным именам «ложно-величавой школы» (как называл эпигонскую позднеромантическую волну в литературе 1830-х годов И. С. Тургенев²⁶) перенимал здесь Некрасов постановку этико-эстетического вопроса, мелодику, патетические речевые «фигуры», обозначившиеся в ее широкоэстетических «программных» заявлениях. К их числу принадлежало, например, стихотворение Е. П. Ростопчиной «Кто поэт?»:

...Не тот Поэт, кто роскошью и счастьем
Взлелеян был от колыбельных дней,
Кто не знал бушующих страстей
С их промежуточным бесстрастьем!..
Кто с бального паркета не сходил,
Кого любовь в гостиных отыскала,
Кто суетой жену сует пленил,
Кто в области святого идеала
Страданиями гражданства не купил!²⁷

Этот же пятистопный ямб, и опять-таки с аналогичным синтаксисом (а равно и с характерной риторикой, неизменно клонящейся к «пустословию»), звучал и в стихотворении П. П. Ершова «Вопрос»:

²⁴ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» на 1838 год. № 25. 18 июня. С. 486.

²⁵ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 68.

²⁶ См.: Тургенев И. С. Литературные и житейские воспоминания // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1983. Т. 11. С. 35.

²⁷ Московский наблюдатель. 1835. Ч. III. С. 386—387.

Поэт ли тот, кто с первых дней сознания
 Зерно небес в душе своей открыл,
 И как залог верховного призвания
 Его в груди заботливо хранил?
 Кто меж людей душой уединялся,
 Кто вокруг себя мир целый собирал,
 Кто мыслию до неба возвышался
 И пред Творцом во прах себя смирял?²⁸

Принимая во внимание насыщенность литературного контекста, окружающего некрасовское стихотворение «Тот не поэт», мы делаем предметом наблюдений не исключительно его поэтический генезис и даже не только способы воссоздания «средних типов» тех жанровых, тематических или стилистических образований, к которым примыкал, осваивая их, поэт в период своего ученичества. В этой интеграции разрозненных элементов множественных поэтических источников давали себя знать и более глубокие закономерности творческой работы Некрасова, с ранних лет (и до поздних) искавшего в литературной традиции объекты пересоздания, потенциально преобразуемый материал, рождающий предпосылки для осуществления — «против течения» — собственной творческой индивидуальности. Поначалу эти искания оборачивались банальными повторениями пройденного, подчас подражаниями подражаниям. «И какое-нибудь „восточно-страстное“ стихотворение „Турчанка“ и восторженно-патетическая декламация в стихах о творчестве поэта (пьесы „Два мгновения“ или „Тот не поэт“) (...) все это бульварная словесность, литературная дешевка», — замечал Г. А. Гуковский.²⁹ Но довольно скоро на смену повторениям придут в некрасовской поэзии радикальные видоизменения освоенной поэтической традиции, такие ее оспаривания, которые окажутся для нее разрушительны, но при этом будут возведены в ранг творческого метода.

Этот перелом от раннего творчества к зрелому составлял дискуссионную проблему в науке о Некрасове. Единство творческого облика поэта порой категорически оспаривалось. Известно высказывание С. А. Венгерова, прозвучавшее еще в конце XIX столетия: «„Мечты и звуки“ характерны не тем, что являются собранием плохих стихотворений Некрасова и как бы *нижней* стадией в его творчестве, а тем, что они *никакой стадии* в развитии таланта Некрасова не представляют. Некрасов — автор книжки «Мечты и звуки» и Некрасов позднейший — это два полюса, которых нет возможности слить в одном творческом образе».³⁰

²⁸ Библиотека для чтения. 1838. Т. 30. № 10. Отд. I. С. 92.

²⁹ Гуковский Г. Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы сороковых годов // Некрасов Н. А. Жизнь и похождения Тихона Тростникова. М.; Л., 1931. С. 349.

³⁰ Венгеров С. А. Некрасов // Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. СПб., 1897. Т. XX-A (40). С. 858.

Позднее В. В. Гиппиус утверждал, что Некрасов «не растет органически из ученика в самостоятельного поэта, как это бывает обычно: „Мечты и звуки“ — первая некрасовская книга — *противостоят* его зрелому творчеству, и только ценой натяжек можно установить связь между этой романтикой и позднейшей некрасовской лирикой».³¹

Эту точку зрения разделял и Б. Я. Бухштаб: «„Мечты и звуки“ лежат как бы вне творческого пути Некрасова».³²

Приведенные здесь суждения ученых, фактически исключавших «Мечты и звуки» из некрасовской творческой эволюции, основывались прежде всего на факте отсутствия идейно-тематических связей между ранними и зрелыми произведениями поэта. Были, впрочем, исследователи, пытавшиеся такие связи установить и находившие в «Мечтах и звуках», порой не без полемического воодушевления, зачатки и предвестия будущих гражданских мотивов Некрасова. Оставим в стороне такого рода сближения, во многом иллюзорные и выдававшие желаемое за действительное. Из чего тем не менее не следует, что начальные поэтические опыты Некрасова и стихотворения, выходящие из-под его пера после 1845 года, лишены какого бы то ни было родства. Это родство, без всякого сомнения, существует и не может не существовать, но обнаруживает себя не в том, чем ознаменованы идейный мир поэта и его тематика, а в имеющих корни на большей глубине, в более непосредственных и первичных проявлениях его творческой природы. Например, в ритмико-мелодическом звучании стиха, в строении речевых форм, в жанровых и стилистических предпочтениях.

Известно и давно обратило на себя внимание критики то обстоятельство, что уже в юношеских стихотворениях Некрасова заметно возрастает, сравнительно с поэзией пушкинской поры, доля трехсложных стихотворных размеров.³³ Воспринимавшиеся в XIX веке как музыкальная альтернатива более традиционным ямбическим ритмам, трехсложники и в раннем, и в зрелом некрасовском творчестве знаменовали собой те поэтические тенденции и особенности, которые выводили его за пределы пушкинской традиции и даже ассоциировались с происходившим в поэзии «эпохи брожения» «разложением пушкинского канона».³⁴ Отзвуки Пушкина, в «Мечтах и звуках» вообще достаточно многочисленные, действительно, гораздо менее слышны в тех стихотворениях сборника, которые написаны дактилем, амфибрахием или анапестом. Одно из репрезентативных в этом отношении стихотворений — дактилическая «Песня»:

³¹ Гиппиус В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 225.

³² Бухштаб Б. Сатирическая поэзия Некрасова 1840—1850-х годов // Бухштаб Б. Н. А. Некрасов. Проблемы творчества. Л., 1989. С. 182.

³³ См.: Мельшин Л. (Гриневич П. Ф.). Муза мести и печали (1877—1902 г.) // Мельшин Л. (Гриневич П. Ф.). Очерки русской поэзии. СПб., 1904. С. 101.

³⁴ Шимкевич К. Бенедиктов, Некрасов, Фет // Поэтика. [Вып.] V. С. 108.

Мало на долю мою бесталанную
 Радости сладкой дано,
 Холодом сердце, как в бурю туманную,
 Ночью и днем стеснено.
 (I, 226)

Нередкая в трехсложных размерах разноstopность четных и нечетных стихов (4-стопные строки с дактилическими окончаниями выступают в данном случае в чередовании с 3-стопными с мужской клаузулой), по-своему компенсирующая отсутствие в них безударных стоп и вытекающую из этого ритмическую монотонию, побуждают читателя вспомнить о том ритмическом и строфическом искусстве, которое отличало лирику и, в особой мере, баллады Жуковского. Вместе с тем зазвучавшие здесь и поддерживающие полноту и законченность дактилического ритмического рисунка дактилические рифмы связывают стихотворение и с мелодическими традициями фольклорной песни. Не случайно в ритмико-интонационном строе некрасовского юношеского опыта благодаря этому дактилизму как будто бы пробуждается поэтика «настоящего» Некрасова, а в «Мечтах и звуках» начинают пульсировать ритмы и тональности «Последних песен»: ³⁵

Верь, что во мне необъятно безмерная
 Крылась к народу любовь
 И что застынет во мне теперь верная,
 Чистая, русская кровь.

(«Угомонись, моя Муза задорная...», 1876; III, 177).

Своеобразная природенность этой ритмики (а заодно и графики) некрасовскому поэтическому почерку подтверждается и ее использованием в ряде строф полиметрической поэмы «Мороз, Красный нос» (1862—1864):

Я ль не молила царицу небесную?
 Я ли ленива была?
 Ночью одна по икону чудесную
 Я не сбела — пошла...
 (IV, 99)

В связи со стихотворением «Песня» заслуживает внимания и еще одно историко-литературное обстоятельство. Отмеченные нами признаки фольклоризма находят тут свою родословную не столько в устно-поэтических, сколько в литературных источниках, и не в последнюю очередь в стихотворении В. Г. Бенедиктова «К Полярной звезде» (1835):

Тихо горишь ты, дочь неба прелестная,
 После докучного дня;
 Томно и сладостно, дева небесная,
 Смотришь с небес на меня. ³⁶

³⁵ Отмечено К. И. Чуковским. См.: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. Т. 1. С. 591 (коммент.).

³⁶ Стихотворения Владимира Бенедиктова. Второе изд. СПб., 1836. С. 12.

Указавший на ритмико-интонационную соотнесенность двух стихотворений К. А. Шимкевич высказал мысль, согласно которой бенедиктовское, вульгарно-романтическое, перегруженное образно-стилистическими эффектами, демонстративно противостоящее своими дисгармониями гармонической поэтике Пушкина (Бенедиктов получил от современников прозвище Марсиаса, сатира, который дерзнул состязаться с Аполлоном в игре на флейте и с которого бог-победитель содрал кожу), так или иначе легло в основу некрасовского, послужило, будучи претворенным и преобразованным, начальной стадией пути Некрасова «в сторону» от Пушкина: «...Стихотворения Бенедиктова (...) возрождая тенденции Жуковского, сперва разрушали вообще власть говорного ямба, а впоследствии придали некрасовским стихотворениям их специфический вид. (...)...И уклон Некрасова к „унылому“, по выражению Андреевского, дактилю начался с подражания не народному стиху, а тому же Бенедиктову, восходя, в конце концов, к Жуковскому».³⁷

Дело здесь не только в том, что Бенедиктов, корифей «ложно-величавой школы», оставил в книге «Мечты и звуки» самые глубокие и самые многочисленные следы воздействия, но в тех принципах поэтического мышления, которые рождались по завершении пушкинской эпохи в сознании новой поэтической генерации. Эти принципы могли предполагать и стилистический эклектизм, и «обмен веществ между стихом и прозой»,³⁸ но и, в первую очередь, коренные перемены в звучании стиха и стихотворной речи. Новая фонетика рождалась раньше новой идейности, предшествовала ей и, может быть, подготавливала ее.

Подобным же образом в ранних некрасовских стихотворениях складывались и те речевые формы, которые позднее отличали речевую индивидуальность поэта, — это так же, как и ритмико-интонационный строй стиха, отражало в себе признаки отчасти произвольного авторского «говора», а следовательно, и черты наделенной творческим единством авторской личности. На переключки такого рода словесных модусов в юношеских и зрелых произведениях Некрасова обратил внимание Н. Н. Пайков: «Характерен, например, словесно-психологический жест указания, возникший еще в ранней некрасовской „Турчанке“ („Вот кудри... Вот стан... Вот ножка...“), который с сороковых годов станет типичной приметой уже физиологического очерка; сравним: „Вот парадный подъезд...“, „Вот идет солдат...“».³⁹

Есть в «Мечтах и звуках» и еще один способ развертывания стихотворных текстов, который получит развитие в некрасовской лирике второй половины 1840—1850-х годов. Это создание поэтического произведения на заимствованной ритмико-синтаксической основе, узнаваемой в той мере, в какой она

³⁷ Шимкевич К. А. Бенедиктов, Некрасов, Фет // Поэтика. [Вып.] V. С. 122, 124.

³⁸ Андреевский С. А. Вырождение рифмы // Андреевский С. А. Литературные очерки. Изд. 3-е. СПб., 1902. С. 431.

³⁹ Пайков Н. Феномен Некрасова. (Избранные статьи о личности и творчестве поэта). Ярославль, 2000. С. 38.

дублирует ту или иную стихотворную форму предшественников. Речь в данном случае идет не о заведомых подражаниях начинающего автора своего рода каноническим образцам и эталонам, воспроизводящих вместе с ритмико-синтаксической схемой и их жанрово-тематические, а порой и словесно-стилистические формы. К числу таких подражаний в первой некрасовской книге относится, например, стихотворение «Непонятная песня», в котором явственны повторения как романтических образов морской стихии, так и интонационно-мелодического звучания четырехстопного амфибрахия из элегии Жуковского «Море» (1821) и из порожденной этой элегией «морской» лирики русских романтиков (см.: I, 657; коммент. В. Э. Вацура). Но мы говорим не об этих ученических «копированиях»...

В юношеской поэзии Некрасова встречаются случаи неявного использования чужих ритмико-синтаксических структур в местах тематически неожиданных и жанрово не обусловленных. Это уже походит на трансплантацию традиционных стиховых форм в новые поэтические контексты, является не столько дублированием традиционных форм, сколько расширением и обновлением их функциональных качеств.

Баллада «Ворон», входящая в балладную «тетралогию» книги «Мечты и звуки», в состав «своеобразного цикла внутри сборника» (I, 656; коммент. В. Э. Вацура), некоторыми элементами своей «зловещей» образности способна напомнить о демонологии баллад Жуковского 1810-х годов (ср. «Светлану»: «Ворон каркает: печаль!»; «Балладу, в которой описывается...»: «На кровле ворон дико прокричал...»; «Громобоя»: «Вот... каркнул ворон на стене...»⁴⁰ и др.). Однако зачин некрасовской баллады развернут — и это выходит за рамки балладных традиций — на ритмико-синтаксической основе стихотворения И. И. Козлова «На погребение английского генерала сира Джона Мура» (1825). Стихотворение это представляет собой перевод героической надгробной элегии ирландского поэта Чарлза Вольфа «The burial of sir John Moore» (1809) и примечательно такими поэтическими приемами, как чередование строк четырех- и трехстопного амфибрахия и распространенное отрицательное сравнение:

Не бил барабан перед смутным полком,
 Когда мы вождя хоронили,
 И труп не с ружейным прощальным огнем
 Мы в недра земли опустили.

И бедная почеть к ночи отдана;
 Штыками могилу копали;
 Нам тускло светила в тумане луна,
 И факелы дымно сверкали.⁴¹

Некрасов идет по следам своего предшественника, но меняет область применения взятой у него формы:

⁴⁰ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 3. С. 35, 50, 88.

⁴¹ Козлов И. Собр. стихотворений: В 2 ч. СПб., 1833. Ч. 2. С. 81.

Не шум домовых на полночном пиру,
Не рати воинственной топот —
То слышен глухой в непробудном бору
Голодного ворона ропот.
(I, 233)

Еще более наглядно изменение функций заимствованной стиховой формы в завершающем «Мечты и звуки» стихотворении «Разговор», первом из поэтических диалогов Некрасова. Помимо уже зафиксированных комментариями пушкинских реминисценций, здесь налицо и еще одна:

Есть упоенье в сне мятежном,
В похвальных отзывах толпы,
В труде, в недуге неизбежном,
В грозе и милости судьбы;
Есть упоенье в вихре танца,
В игре, обеде и вине,
И в краске робкого румянца
Любимой девы при луне.
(I, 269)

Несомненно, что перед нами — ритмические и даже фразеологические отголоски четвертой строфы песни Вальсингама («Есть упоение в бою...») из трагедии Пушкина «Пир во время чумы» (1830; опубл. 1832). Но реминисценция в этом фрагменте уже готова «сорваться» в пародию. Поэтическая работа на чужом материале ведет Некрасова к его переосмыслению.

Стихотворение «Тройка» в творческой эволюции Некрасова

На протяжении XIX столетия русская литература создала в национальном самосознании одно значительное и устойчивое представление, не раз отмечавшееся и классической критикой. Ставшее традиционным, это представление предполагает, что понятия цельного народного характера, органических сторон национального бытия и в конечном счете национального идеала, в его непосредственно воспринимаемых олицетворениях, тяготеют к преимущественной поэтизации в женском образе.

По степени своей сосредоточенности на судьбах и ликах «женщины русской земли» поэзия Некрасова, однако, исключительна даже и на фоне общей традиции, так что вполне оправданным становилось проявлявшееся порой в истории восприятия некрасовского творчества целостное ощущение поэта как «певица женской доли». Тематическая широта поэзии Некрасова могла быть сводима к этому центру, и нельзя сказать, чтобы данный взгляд существенно обеднял творческий облик поэта. Женский образ концентрировал в себе главную некрасовскую тему — тему народной, крестьянской России, приобретая значение символа народного бытия и в лирике поэта («В полном разгаре страда деревенская...», 1862—1863), и в особенности в его эпосе (Катерина в «Коробейниках», 1861; Дарья в «Морозе, Красном носе», 1862—1864; Матрена Тимофеевна в «Кому на Руси жить хорошо», часть

«Крестьянка», 1873). Приоритет женского образа сохранялся и в той области некрасовского творчества, где тематическую основу составляли общественно-историческое движение в России, судьбы разных поколений русской интеллигенции («Саша», 1854—1855; «Русские женщины», 1871—1872). Женский образ вмещал у Некрасова и трагизм урбанистической темы («Еду ли ночью по улице темной...», 1847), и социально-психологические сложности любовных переживаний в городской интеллигентской среде (лирика «панаевского» цикла, конец 1840-х—1850-е годы), и драмы дворянского оскудения («Княгиня», 1856; «Дешевая покупка», 1862). Один из женских образов поэта — образ матери, «скорбящей матери» — знаменовал у него идеальную нравственную меру («Рыцарь на час», 1862; «Баюшки-баю», 1877), другой — образ Музы, в котором условная классическая символика отступила перед конкретностью живого женского облика, — персонифицировал в себе целостность его художественного мира («Вчерашний день, часу в шестом...», 1848; «Муза», 1852; «Последние песни», 1876—1877). Образ русской женщины предстал у Некрасова и олицетворенным образом самой его поэзии, и символическим образом русской жизни во всех тех ее сторонах, которые поэт воссоздал в своем творчестве.

Характер и облик некрасовской героини обозначены собственной формулой поэта: «величаява славянка». С этим поэтическим определением перекликается и оставленная Некрасовым перед смертью дневниковая запись, один из редких его автокомментариев, в котором он говорит об «образе породистой русской крестьянки» (XIII₂, 63) как характерном образе своей Музы. Вместе с этим — народным — типом в некрасовской поэзии, однако, распространен и другой, которому можно дать название романтического и который предшествовал у Некрасова появлению народного женского типа. Этот романтический тип не был художественным открытием поэта, как образ «величайшей славянки», на нем с меньшей отчетливостью отпечатались авторская индивидуальность, критика о нем умолчала, но все это не отнимает у него ни значения в становлении поэтического мирозерцания Некрасова, ни органичности его существования в некрасовской поэзии.

Временем начала самостоятельной, независимой от учителей и предшественников творческой работы Некрасова принято считать середину 1840-х годов. По свидетельству А. Н. Пыпина, записавшего автобиографический рассказ самого поэта, «в первых (стихотворениях) он повторял тех, кого читал, но потом, с 1846-го, пошел его собственный род, не взятый ни у кого».⁴² Другие источники некрасовской биографии, в частности «Литературные воспоминания» И. И. Панаева, называют поворотной датой 1845 год и указывают на творческую веху перелома — стихотворение «В дороге».⁴³ Свидетельства современников Некрасова подтверждаются и практикой его поэтиче-

⁴² Из записной книжки А. Н. Пыпина // Литературное наследство. М., 1949. Т. 49—50. С. 192.

⁴³ См.: Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1950. С. 249.

ских исканий в 1840-е годы, начавшейся эпигонско-романтической книгой «Мечты и звуки», продолжавшейся «малыми» жанрами фельетонно-юмористической стихотворной беллетристики и в середине десятилетия вышедшей на путь большой и самобытной поэзии. Три стихотворения, не без оснований воспринимавшиеся историками литературы как осуществление разных возможностей одного замысла, сыграли особую роль в становлении некрасовской поэзии: упомянутое уже «В дороге» (1845), «Огородник» (1846) и «Тройка» (1846). Именно в них Некрасов начал складываться как народный поэт, именно эти произведения, как подтвердил позднейший его опыт, оказались введением в его поэтический мир и предварением его будущей поэтики. Народная жизнь искала здесь поэтический голос и форму, обнаруживая себя то в просторечно-диалектной стихии устного сказа («В дороге»), то в стилистике песенного фольклора («Огородник»), то в сложных сочетаниях традиций романтической лирики с приемами прозаического натурализма («Тройка»).

Стихотворение «Тройка» также, впрочем, окружено фольклорными ассоциациями и примыкает к ряду утративших авторство «песен» русских поэтов, к лирике, ушедшей из литературы в стихийное устно-поэтическое бытование. Эту фольклоризацию стихотворения нельзя, однако, объяснить его художественной близостью к фольклорной песне. За исключением одной этнографической детали («...алая лента... в волосах...») и одного фразеологического клише («сырая могила»), в стихотворении нет предметных и словесных примет устной народной поэзии. Соответствия фольклорным канонам обнаруживаются скорее в сюжетно-композиционном рисунке «Тройки», основой которого стало противопоставление девичества и замужества героини. Это значимый мотив русской народной женской песни:

Ах, да я у матушки жила, как цветок цвела,
Как цветок цвела.
Ах, да я у батюшки жила, как веноч плела,
Как веноч плела.
Ах, да я молодушкой живу, как в огне горю,
Как в огне горю.⁴⁴

В поисках способов художественного изображения народной жизни Некрасов не мог, и тем более поначалу, не опираться на ее фольклорные образы, и в данном случае использовал устно-поэтический мотив в качестве одного из средств типизации своей картины. Фольклорные истоки сюжетно-композиционного построения «Тройки» подчеркивались и традиционно-народными образами «веселых подруг» героини (здесь характерно уже произошедшее отделение героини от своего девического круга), а затем нелюбимого мужа и злой свекрови.

Отмечая в «Тройке» следы фольклорных влияний, следует вместе с тем еще раз подчеркнуть, что главные причины ее фольклоризации заключены все же не в этом. В музыкально-поэтическое бытование «Тройка» вошла

⁴⁴ Русские народные песни. М., 1967. С. 221.

отнодь не женской семейной песней, ее жанрово-стилистические особенности оказались более созвучны новым формам поющей народной лирики, прежде всего городскому романсу. Деревенский материал стихотворения при этом вовсе не противоречил требованиям этого жанра, но сообщал ему даже и общенациональное звучание. Стихия городского романсового фольклора ассимилировала только первую — любовную — тему «Тройки», а также один сквозной мотив стихотворения, который и до Некрасова был уже в русской поэзии своеобразным залогом фольклоризации. Это вынесенный в заголовок стихотворения мотив дорожной лирики, со всей гаммой накопленных в нем поэтических значений.

Тема дороги, ямщика, тройки восходит к народным дорожным и ямщицким песням. Но было бы заблуждением искать прямых связей между ее фольклорными истоками и некрасовской интерпретацией в стихотворении «Тройка». Между этим произведением поэта и дорожной лирикой русского фольклора стоял достаточно плотный литературный заслон, составленный из многочисленных обработок и вариаций темы в поэзии русского романтизма 1810—1830-х годов. Романтики и придали теме национально-символическое звучание, сделали ее своеобразным знаменованием «русского колорита» в литературе (ср. финал «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, 1841, где образ тройки предстает в поэтической слитности с образом России). В ряду первых достижений русской литературной самобытности стояла баллада В. А. Жуковского «Светлана» (1812—1813) с появляющимися в ней образами запряженных в сани «рьяных коней», колокольчика, зимней дороги.

Прослеживание дальнейшей истории «дорожной» темы в русской романтической поэзии позволяет увидеть представительный ряд произведений, предвосхитивших фольклорную судьбу некрасовской «Тройки». Большинство поэтических интерпретаций фольклорных мотивов ямщика и тройки подхватывалось песенно-романсовой средой, теряло свой авторский характер и, претерпевая неизбежные изменения, растворялось в массе устной лирики. Фольклорная по своему происхождению поэзия вновь возвращалась к фольклорной жизни, но уже овеванная литературной романтикой, а потому и менявшая социальный круг своего бытования: сфера ее распространения была уже не столько крестьянской, сколько общедемократической: так, некрасовскую «Тройку» поет героиня романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1862—1863) Вера Павловна. Такого рода историю пережили и стихотворение Ф. Н. Глинки «Сон русского на чужбине» (1825), из которого выделился, приобретя фольклорно-песенный характер, отрывок «Вот мчится тройка удалая...», и «Зимняя дорога» А. С. Пушкина (1826), и пушкинское же стихотворение «В поле чистом серебрится...» (1833), и стихотворение П. А. Вяземского «Еще тройка» («Тройка мчится, тройка скачет...», 1834), преемственно связанное со стихотворением Глинки и пушкинскими «Бесами» (1830) и также подхваченное в России как песня-романс (хотя и с большими изменениями). Вслед за «передовым отрядом» поэзии пушкинской эпохи к теме обратилась и массовая стихотворная литература, поэты из той

среды, которая и фольклоризировала романтическую лирику. В 1840 году в печати появилось популярное впоследствии стихотворение-песня Н. Анордиста (Радостина) «Тройка» («Гремит звонок, и тройка мчится...»), при всей своей подражательности вызвавшее в свою очередь ряд подражаний, вроде стихотворения Г. Г. Малышева «Свидание через пятнадцать лет» («Звенит звонок, и тройка мчится...», 1848). Неоспоримыми лирическими достоинствами обладало стихотворение неизвестного поэта 1840-х годов И. Макарова «Однозвучно гремит колокольчик...», до наших дней не утратившее — в соединении с музыкой А. Л. Гурилёва — своего романсового обаяния. Всего же, по замечанию И. Н. Розанова, «„Троек“ в русской поэзии можно насчитать около сотни».⁴⁵

Уже в конце 1830-х годов «тройка» превратилась в общее место стихотворений с национальной тематикой и стала восприниматься как образ-клише. В этом качестве она попала, например, в перечень романтических шаблонов, составленный едким бароном Брамбеусом (О. И. Сенковским) в его повести «Иван и Роза» (1840). Пародийным списком Сенковский очертил предметы поэтических вдохновений героя своей повести — сатирически изображенного поэта-романтика, «представителя белокурого племени новейшей стихотворной Чуди», «мечтателя большой руки» Ивана Бирюлькина:

«Толстая тетрадь стихотворений была уже готова: Бирюлькин воспел в ней все, что только заслуживает восторга избранных и удивления толпы: тут были стихи — К ней — К луне — К морю — Ветер — Волна — Мечта — Вдохновение — Поэт — Кудри — Тройка — еще Тройка — еще Тройка — и еще Тройка... словом, все элементы поэтической знаменитости и умственного величия... Слава и богатство должны были немедленно явиться наградой от презренной толпы поэту, который великодушно благоволил сообщить ей сокровища души своей, свои заветные мысли — о столь важных для человечества вопросах, каковы кудри — она — мечта — луна — волна — тройка — еще тройка — и еще тройка...»⁴⁶.

О стереотипности поэтического образа тройки Некрасов хорошо знал. Об этом свидетельствует аналогичный каталог романтических штампов, приведенный им в романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» и включающий в себя «все, что воспевали наши поэты», в том числе «и „Тройку“, и „Колокольчик“» (VIII, 62). Между тем поэт вновь обратился к уже исчерпанному, казалось бы, мотиву, рассчитывая на заложенные в его готовом семантическом ореоле национально-демократические оттенки, а также на возможности его обновления социальной темой: близость традиционной поэтичности способствовала художественному освоению таких областей действительности, которые раньше поэтизации не поддавались и были лирике

⁴⁵ Песни русских поэтов (XVIII — первая половина XIX в.). Л., 1936. С. 575 (коммент.).

⁴⁶ Иван и Роза. Повесть из летописей Васильевского острова [без подписи] // Библиотека для чтения. 1840. Т. 39. Отд. I. С. 103—104.

недоступны. Создавая свою «Тройку», Некрасов не ставил перед собой задачи новой вариации на старую тему, но использовал образные и словесные сигналы этой темы как признанные уже в поэзии средства изображения народного мира. К традициям романтической дорожной лирики стихотворение оказалось прикреплено и своим заглавием, прямо взятым из набора общеупотребительных поэтических заголовков романтиков. В художественной же ткани «Тройки» традиционности заглавия аккомпанировали характерные, окрашенные испытанной поэтической семантикой лексические сочетания: *дорога, бешеная тройка, кони, ящик, мчится вихрем*, рифма *тройки — (кони) бойки...* Этот образно-стилистический ряд стихотворения не мог не способствовать его восприятию в том же поэтическом значении, в каком уже стали или становились достоянием песенно-романсового репертуара стихотворения Глинки и Вяземского, Анордиста и Макарова.

Влившись в стихию фольклора, «Тройка», как известно, преобразилась и в этом преображении утратила сниженные строфы второй своей части, рисующие будущую — замужнюю — судьбу героини. Жанр демократический, но «высокий», романс требовал традиционно-лирической темы и в эстетизированном освещении, отторгая художественные наслоения иного рода. «Тройка» давала возможность такого восприятия, хотя и при условии «очищения». Романсом стала первая часть стихотворения, лирический эпизод встречи героини с «проезжим корнетом» и ее сердечной «тревоги». Романтические мотивы дорожной лирики переплетались здесь с любовной темой, также решенной Некрасовым в традициях романтизма, но только сложившихся на последних этапах его литературной истории, во второй половине 1830-х годов.

Сердцевиной первой — «романсовой» — части стихотворения стало портретное описание героини:

...Вьется алая лента игриво
 В волосах твоих, черных как ночь;
 Сквозь румянец щеки твоей смуглой
 Пробивается легкий пушок,
 Из-под брови твоей полукруглой
 Смотрит бойко лукавый глазок.
 Взгляд один чернобровый дикарки,
 Полный чар, зажигающих кровь...
 (I, 43)

Данный фрагмент стихотворения в существенных признаках воспроизводит стилевую атмосферу позднеромантической лирики. Экзотизм образа, его яркая, «жгучая» цветовая живописность, своеобразный максимализм словесных приемов — все это такие художественные черты, которые выдавали в авторе «Тройки» поэта, прошедшего школу массового романтизма 1830-х годов, и которые в дальнейшем были чужды главным тенденциям его поэтики и даже уже чужды поэтике второй части самой «Тройки».

В некрасовской литературе делалась попытка объяснить — а вернее, оправдать — эти стилистические несоответствия сделанными в стихотворении иноречевыми включениями в авторскую речь. Б. О. Корман высказывал мнение, что «традиционные обороты романтической стилистики» вошли здесь в авторскую речь как проявление («голос») стилистического мышления одного из героев «Тройки», заглядевшегося на деревенскую красавицу корнета «с его бенедиктовским вкусом». ⁴⁷ Б. О. Корману, в отдельных случаях преувеличившему, на наш взгляд, роль полифонических структур в лирике Некрасова, справедливо возражала Е. В. Ермилова. Согласившись с исследователем некрасовского многоголосия в том, что «образ крестьянки дан в стилизованно-отчужденном выражении», она показала, что героиня «Тройки», «едва ли не более похожая на французскую горничную... чем на русскую крестьянку», «не только для корнета, но и для Некрасова в то время идеал», ее облик совпадает с «обликом возлюбленной из его интимных стихов...». ⁴⁸

Стихотворение Некрасова «Тройка» действительно монологично, и все романтические элементы его стиля принадлежат одному голосу автора. «Бенедиктовский вкус» корнета — это еще и одна из поэтических традиций, питавших некрасовскую поэзию, особенно раннюю, и во многом, как мы отметили, определивших характер творческих дебютов поэта, поэтику его юношеской книги «Мечты и звуки». Преодолев ученическую зависимость от Бенедиктова, Некрасов тем не менее надолго сохранил в своем творчестве следы его воздействий: поэзия Бенедиктова, несмотря на всю ее кризисность, была в известном смысле исторической гранью, разделившей пушкинскую и послепушкинскую поэтические эпохи. Некрасов стоял по «эту» сторону рубежа, и на поэтическом распутье 1840-х годов бенедиктовская традиция становилась для него не только объектом преодоления, но и одним из средств освободиться от парализующего творческую волю пушкинского влияния, приводившего поэтов этого времени к бесплодному эпигонству. Задумав создать в «Тройке» женский народный образ, Некрасов еще не знал иных возможностей его поэтического оформления, кроме приемов любовной лирики, а это повлекло за собой и всю ее новейшую поэтику. Учитывая массовый отклик, который получила эта поэтика в читательской среде, чувствуя в ней веяние хотя и условной, но демократичности, Некрасов пошел здесь по пути Бенедиктова, любовная лирика которого с эклектической остротой соединяла в себе образную и эмоциональную избыточность и патетичность с языком мещанских бытовых комплиментов. Поэтика приведенных нами строк стихотворения — это бенедиктовское наследие, воспринятое Некрасовым в годы его вступления в литературу: с одной стороны, патетическое: «Взгляд один чернобровой дикарки, Полный чар, зажигающих кровь...»;

⁴⁷ Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964. С. 350—352.

⁴⁸ Ермилова Е. В. Народно-поэтическое мышление в поэтическом стиле // Теория литературных стилей: Типология стиливого развития XIX века. М., 1971. С. 68—70.

с другой — почти «галантерейное»: «Вьется алая лента игриво» и «Смотрит бойко лукавый глазок».

Вот «оригинал» этих стилистических сочетаний, а точнее, перебоев (показательно одно из самых «знаменитых» в свое время стихотворений Бенедиктова «Кудри»; 1836); с одной стороны:

Кудри, кудри золотые,
Кудри пышные, густые —
Юной прелести венец!

а с другой:

Ручка нежная бросала
Вас небрежно за ушко...⁴⁹

О Бенедиктове в стихотворении Некрасова напоминало и большее: сам тип героини, избранный поэтом. Е. В. Ермилова, установив несомненное сходство между героиней «Тройки» и героиней «панаевских» стихотворений Некрасова и тем самым доказав неслучайность романтической стилистики в «Тройке», все же ошиблась в своем ассоциативном сравнении некрасовской крестьянки с «французской горничной». Истоки этого образа лежат опять-таки в конкретных литературных традициях романтизма.

Романтическая литература создала устойчивую и повторяющуюся у разных авторов типологию женских характеров и обликов: различались, по характеристике В. М. Жирмунского, «два типа идеальной красавицы: восточная женщина с черными глазами и темными волосами и прекрасная христианка, голубоглазая и светловолосая».⁵⁰ Оба этих образа «осуществляли видение безусловной красоты и женственности».⁵¹ Нельзя не увидеть в данной типологии частного образного воплощения общих романтических оппозиций «Восток — Запад», «мусульманство — христианство», «природа — цивилизация», конкретно-чувственной формы отвлеченных философских антиномий. В высокой литературной культуре раннего романтизма восточный и европейский женские типы выступали зачастую равноправно, отражая трагическую неразрешимость романтического философского конфликта, сохраняя в себе, как Зарема и Мария в «Бахчисарайском фонтане» Пушкина (1821—1823), все большое содержание этого конфликта. Массовый романтизм, и особенно романтизм «ложно-величавой школы», предпочел образ восточный. Бенедиктова интересовало уже не его философское значение, но заключенные в нем возможности повышенной поэтической экспрессии, колористической броскости, «роскошной» стилистики. Именно так выглядела поэтика его стихотворения «Черные очи» (1835):

⁴⁹ Стихотворения Владимира Бенедиктова. Вторая книга. СПб., 1838. С. 9—10.

⁵⁰ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 161—162.

⁵¹ Там же. С. 161.

Прочь, с лазурными глазами
Дева-ангел! Ярче дня
Ты блистешь, но у меня
Ангел с черными очами.⁵²

Излюбленный прием Бенедиктова — оксюморонные контрасты черноты и огня, или, по словам исследователя, «одна из „диких выходов“, т. е. катахрезическая связь тем — черное пламя».⁵³

Пир мой блещет в черном цвете;
И во сне и наяву
Я витаю в черном свете,
Черным пламенем живу.
〈...〉
Вот и ночь. Среди этой ночи
Черноты ее черней
Дивно блещут черны очи
Тайным пламенем страстей.⁵⁴

Бенедиктову, и его колориту, и его катахрезам, неукоснительно следовал молодой Некрасов в «Мечтах и звуках»:

Черны, черны тени ночи,
Но черней твоя коса
И твои живые очи,
Ненаглядная краса.
〈...〉
Вся ты — искры бурной Этны
Да чудесный черный цвет...
〈...〉
Черноогненная дева...
(«Смуглянке»; I, 260)

Примечательно, что во власть бенедиктовских эффектов попадали в начале 1840-х годов и другие поэты массового романтизма, например Е. П. Гребёнка в получившем легендарную известность мещанском романсе «Черные очи» (1843), заглавие которого повторяло заглавие стихотворения Бенедиктова:

Очи черные, очи страстные!
Очи черные и прекрасные!
〈...〉
Все, что лучшего в жизни Бог дал нам,
В жертву отдал я огненным глазам.⁵⁵

⁵² Стихотворения Владимира Бенедиктова. Второе изд. СПб., 1836. С. 96—97.

⁵³ Шимкевич К. Бенедиктов, Некрасов, Фет // Поэтика. [Вып.] V. С. 119.

⁵⁴ Стихотворения Владимира Бенедиктова. Второе изд. С. 97—98.

⁵⁵ Песни русских поэтов: В 2 т. Л., 1988. Т. 1. С. 518 (Библиотека поэта, больш. сер. 3-е изд.).

Женский образ «Тройки» был обязан своим поэтическим оформлением именно этой позднеромантической ориенталистике. Черные «как ночь» волосы, черные брови, смуглое лицо — все это характерные черты романтического портрета восточной красавицы, и добавление в этот экзотический облик «алой ленты» также не противоречило литературным обычаям романтизма: поэзия 1820—1830-х годов не раз использовала наружные приметы восточного женского типа в качестве портретных характеристик русских или украинских героинь (Мария в пушкинской «Полтаве», 1828). В поэтическом описании некрасовской крестьянки мелькнул даже отголосок философского контекста, окружавшего некогда у романтиков образ восточной женщины и со временем утраченного: «дикарка» (ср. героиню повести М. Ю. Лермонтова «Бэла», 1838).

Формирование некрасовской поэтики в 1840-е годы сопровождалось, как и становление творческого метода многих других писателей этой эпохи, решительным отказом от романтизма.

После «Тройки» мы не найдем у Некрасова романтического женского образа, выступающего в функции образа народного, но это не означало, что сам этот образ со всеми его традиционными признаками ушел из его поэзии. В 1850-е годы, когда в некрасовском творчестве, поэтическом и критическом, стала особенно заметной тенденция к сдерживанию ставшего опять-таки массовым антиромантического движения в литературе, черты знакомой «смуглянки» возродились в героине интимной лирики поэта («Где твое личико смуглое...»; 1855). В черновиках поэмы «Саша», где героиня еще звалась Улей, прямо повторилась деталь женского портрета из «Тройки»:

Как его бедная Уля ждала!
Алую ленточку в косу вплела
(IV, 282).

О том, что эта подробность была принадлежностью аналогичного «Тройке» поэтического контекста, свидетельствовала уже окончательная редакция поэмы:

Бегаёт живо, горит, как алмаз,
Черный и влажный смеющийся глаз,
Щеки румяны, и полны, и смуглы,
Брови так тонки, а плечи так круглы!..
(...)
Выспится Саша, поднимется рано,
Черные косы завяжет у стана...
(IV, 12).

Начиная с 1850-х годов романтический женский тип становится у Некрасова типом героини, социально отдаленной от народной жизни, в частности героини-дворянки. Утрачивая блеск экзотизма и напряженную экспрессивность, он тем не менее сохраняет свои портретные черты и особый поэтический ореол. Помимо Саши, героини одноименной поэмы, поэт наделяет

внешними признаками этого типа и героинь своей поэмы-дилогии «Русские женщины», особенно княгиню Волконскую:

Очей моих томных огонь голубой
И черная с синим отливом
Большая коса, и румянец густой
На личике смуглом, красивом...
(IV, 150).

Голубой цвет глаз княгини Волконской вносит в ее романтический портрет что-то напоминающее о давнем литературном облике «прекрасной христианки», однако все другие черты ее наружности сохраняют очевидное родство с прототипом романтической восточной красавицы.

Судьба романтического женского типа в некрасовской поэзии отражает один из заметных процессов ее эволюции: из универсальной системы средств художественного освоения действительности романтическая поэтика постепенно превращается у Некрасова в частный прием с ограниченной сферой применений.

Эта эволюционная линия, прослеживаемая на протяжении всего творческого пути поэта, в известной мере была задана уже его лирикой, созданной в 1840-е годы; и стихотворение «Тройка», помимо того, что давало представление о последних вспышках некрасовского романтизма, предсказывало также и пути его преобразования в позднейшей поэтической работе Некрасова. Уже здесь замысел поэта не уместился в рамки романтического образа, и этот последний был продолжен, как бы настроен образом иного литературного происхождения:

...Да не то тебе пало на долю:
За неряху пойдешь мужика.

Завязавши под мышки передник,
Перетянешь уродливо грудь,
Будет бить тебя муж-привередник
И свекровь в три погибели гнуть.

От работы и черной и трудной
Отцветешь, не успевши расцвести,
Погрузишься ты в сон непробудный,
Будешь нянчить, работать и есть.
(I, 43—44).

Этот второй сюжет стихотворения, развертывающий перспективу жизни крестьянской девушки, контрастирует с первым, что сразу и отражается на поверхности стиля: концентрация романтических поэтизмов сменяется здесь не менее сгущенным рядом прозаизмов. В этом можно было бы усмотреть продолжение романтических приемов первой части «Тройки», типическую для романтиков игру противоположностей и антитез, но поэтика, избранная Некрасовым после сюжетно-композиционного перелома стихотворения, не находит соответствий в художественном арсенале романтизма. Равным

образом не возникает здесь и особой эстетической атмосферы фольклора; несмотря на введение фольклорных мотивов чужой семьи, данный отрывок стихотворения несет в себе отрицательный эстетический потенциал. Поэтика процитированных стрóf некрасовской «Тройки» теснее всего связана с натуралистическими тенденциями литературы 1840-х годов, с ее стремлениями открыть прозаическую изнанку действительности и подчеркнуть это открытие эстетической необработанностью своего материала, отсутствием в нем книжной памяти, его самостоятельной эмпирической ценностью.

Говоря о столкновении романтической и натуралистической поэтики в стихотворении Некрасова «Тройка», следует, однако, подчеркнуть, что этим не ставится под сомнение цельность и единство созданного в нем народного образа. Складываясь из художественных элементов разной природы, образ некрасовской героини был при этом един, и единство это обуславливалось характером авторского взгляда на нее, взгляда, уже увидевшего в народе первооснову национального бытия, но пока еще стороннего, не проникнутого органикой народного мирозерцания, в известном смысле меряющего народную жизнь ценностями социально чуждого ей сознания. А. М. Скабичевский, один из преемников идеологии шестидесятничества (а по иным характеристикам, «эпигон шестидесятников»), недаром ощущал в «Тройке» и ряде других ранних некрасовских произведений присутствие «рефлексивно-го духа сороковых годов» и характерный лиризм, являющийся «выражением не столько чувств, которые переживают изображаемые личности из народа, сколько личного скорбного чувства поэта». ⁵⁶ «Совершенно не так, — доказывал свой тезис Скабичевский, — стал бы в этом случае сочувствовать сам народ. Перед вами эстетик сороковых годов, более всего оплакивающий потерю крестьянской красоты, которая должна пропасть от тяжелого труда. Ему досадно, зачем не проживет она в праздной неге, при которой красота, конечно, сохранилась бы надолго, зачем выйдет замуж за грязного мужика, который окажется непременно злым привередником, только и будет колотить ее взапуски с своею матерью, а главное дело, зачем ей только и предстоит, что нянчить, работать и, можете себе представить, — есть!» ⁵⁷

Мера этой критической иронии вряд ли оправданна, но здесь все-таки намечено понимание того, какое историческое сознание, сохраняя цельность, смогло в равной степени воспринимать народную жизнь и в отблесках романтических идеалов, и в свете скорбного социального сострадания. Это действительно были грани одного мировоззрения, мировоззрения «человека сороковых годов», но в поэзии, с ее повышенным эстетическим традиционализмом, они могли выглядеть и разными языками.

Натуралистическую характерность социального плана некрасовской «Тройки» обнаруживает уже упомянутый стилистический признак: прозаиз-

⁵⁶ Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы. 1848—1892. М., 1897. С. 439, 440.

⁵⁷ Там же. С. 441.

мы. Они здесь подчеркнуты и подлинно прозаичны; ведь прозаизмы вообще не просто бытовые, сниженные слова, но слова, не принятые традиционными поэтическими стилями, «нестилевые», как определяла эту словесную категорию Л. Я. Гинзбург,⁵⁸ не ведающие подчинения законам неизменно существующих в поэзии семантических рядов. Позволяя расширить сферу предметов поэзии, прозаизмы, пока они ощущаются таковыми, остаются с эстетической точки зрения «сырым», отмеченным неполной культурной легитимностью словарем, и в «Тройке» эстетическая ценность мира, ими обозначенного, очевидно низка и во всяком случае несравнима с ценностью той жизненной ситуации, для изображения которой в начальных строфах стихотворения Некрасову потребовалась серия эстетически узаконенных поэтических формул романтизма. Будучи лексикой с ослабленным, а в отдельных случаях и исключенным эстетическим значением, прозаизмы не определили всего стилистического качества некрасовской «Тройки», но образовали в ее тексте натуралистический отрезок, значимый прежде всего недифференцированностью, непосредованностью, первичностью жизненного материала. Здесь сказалось, конечно, не намерение поэта нарисовать «прямо отталкивающие нравы и типы народные», как, например, расценивал некрасовское стихотворение критик неонароднической ориентации,⁵⁹ но скорее слышны отзвуки долго державшихся в литературе понятий, согласно которым народный быт не обладал эстетическим значением. Некрасов боролся с этими представлениями, и уже в «Тройке» ставилась задача их преодоления, однако практически творческое ее решение давалось не вдруг и не во всем.

Подойдя к огромной и лишь первоначально изведанной предшественниками проблеме поэтического изображения народной жизни во всей ее целостности, Некрасов начал искать возможностей эстетического освещения своего предмета, еще в большой степени погруженного в доэстетическую темноту. Поэт располагал эстетическим наследством фольклора, с одной стороны, и романтической литературы, с другой, и, как мы стремились показать, пользовался ими. Вместе с тем он не мог не сознавать и невозможности распространения этих методов на всю массу нового материала, впервые потребовавшего к себе поэзию. И фольклорной, и романтической организации поддавалась только часть этого материала; но оставалась еще толща действительности, сквозь которую не пробивался эстетический свет готовых традиций и художественное освоение которой возможно было поначалу лишь средствами прямого натуралистического «снимка». Стихотворение «Тройка» и отразило драматизм данной творческой ситуации поэта, уже нашего своего предмет, но еще не создавшего единого метода художественного освоения разных его сторон. Эстетическое преображение народной жизни предстало в «Тройке» как соединение нагой «натуры» с той эстетикой, которую можно было почерпнуть из запаса художественных традиций, однако в этом соединении

⁵⁸ Гинзбург Л. О лирике. Изд. 2-е. Л., 1974. С. 217.

⁵⁹ Мельшин Л. (Гриневиц П. Ф.). Очерки русской поэзии. С. 171.

сохранялся заметный стык, проза и поэзия стояли рядом, но друг друга еще не ассимилировали, соседствовали, но не давали синтеза. Весь дальнейший поэтический путь Некрасова стал путем к органическому единству явленных в «Тройке» граней образа народного мира. Зрелый Некрасов изображает уже не поэзию и не прозу народной жизни, но поэзию ее прозы, открывая высокое в том, что до него представлялось низким. «...Смысл великой некрасовской реформы, — писала Л. Я. Гинзбург, — в том, что она позволила слову *мужик* звучать так, как звучали прежде слова *царь* и *бог*». ⁶⁰

Сказанное менее всего означает, что стихотворение «Тройка» — не достигнувший своей цели эксперимент начинавшего свой творческий путь поэта. Без «Тройки» было бы невозможно появление некрасовского эпоса, и прежде всего поэмы «Мороз, Красный нос». Героиня раннего стихотворения Некрасова — прямая предшественница и образа главной героини «Мороза, Красного носа» Дарьи, и обобщенного некрасовского типа «величавой славянки». При всем том, что романтические стороны женского образа «Тройки», обособившись, отошли к дворянским героиням поэта, принцип сочетания идеальных и бытовых характеристик, впервые примененный Некрасовым в «Тройке», лег и в основу его будущих женских народных образов, образов крестьянок «со взглядом цариц»:

...Цветет

Красавица, миру на диво,
Румяна, стройна, высока,
Во всякой одежде красива,
Ко всякой работе ловка.

И голод, и холод выносит,
Всегда терпелива, равна...
Я видывал, как она косит:
Что взмах — то готова копна!
(IV, 80).

Видимой границы между идеальным и бытовым обликом крестьянской героини здесь уже нет, идеал естественно растет из быта и не противопоставляется ему, но, для того чтобы это поэтическое открытие состоялось, необходимы были первоначальные антитезы «Тройки», уместившиеся, однако, в объем одного образа.

О героине «Тройки» можно сказать и большее. Ни ее романтический портрет, ни натуралистическое описание ее судьбы сами по себе не несли еще поэзии с ярко выраженным национальным значением. Но Некрасов окружил этот свой ранний образ такими лирическими мотивами, в которых непосредственное предметное содержание было едва ли не заслонено символикой национального бытия. Именно в таком значении входили в некрасовское сти-

⁶⁰ Гинзбург Л. Я. Пушкин и проблема реализма // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 107.

хотворение дорожные мотивы и образ тройки. Свет этой символики придал героине «Тройки» поэтичность неизмеримо высшую, чем та, которая могла быть заключена в романсовом лиризме или в социально-бытовой драме. В женском образе поэта рождалось национальное олицетворение, которое и было впоследствии утверждено всем образным миром некрасовской поэзии.

Метаморфозы элегии. Стихотворение «Родина»

К числу теоретически значимых наблюдений, сделанных Б. М. Эйхенбаумом в области литературного контекста некрасовской поэзии, относится и то, которое обнаруживает последовательно осуществлявшийся принцип поэта в его попытках создать «осовремененные» версии традиционных жанровых образований. Стихотворение «Современная ода» (1845), стихотворение «Секрет» (1846—1855) с характерным подзаголовком: «Опыт современной баллады» — лишь «титულно» обозначенные примеры жанровых модернизаций Некрасова, образующих в его творчестве не просто протяженный ряд, но и типологически значимую форму. Если «Секрет» назван «опытом современной баллады», то этим, писал исследователь, «подчеркивается наличие в ней традиционной ритмико-синтаксической и интонационной основы, которая пародируется».⁶¹

Соединение традиционных ритмико-синтаксических и интонационных схем с неосвоенными поэтической традицией, «непоэтическими» тематикой и фразеологией создавало в поэзии Некрасова глубокие художественные диссонансы, одновременно расширяя диапазон применимости старых форм, увеличивая их функциональный потенциал, а с другой стороны, легализуя присутствие в поэтической среде чуждого ей ранее предмета и незнакомого ей прежде языка. Репрезентацией такого рода поэтики может служить стихотворение «Родина», написанное Некрасовым в 1845—1846 гг., в ранний период творческой биографии, когда утверждение его авторского метода происходило с наибольшей наступательностью и демонстративностью.

Некрасовской «Родине» суждено было стать хрестоматийно известной страницей русской поэтической классики, а равно и первоисточником представлений широкого круга читателей о детстве поэта, его семье и семейно-родовом «гнезде». Становлению этих представлений в значительной степени способствовала еще старая критика. В. В. Розанов, например, в своей примечательной статье «О благодущии Некрасова» (1903), рассуждая о «провиденциальности» некрасовской Музы, высказывал мысль о том, что в стихотворении «Родина» личный, предопределенный биографией «гнев» поэта совпал с социальным содержанием его эпохи, с «надвигавшимся переломом в целом

⁶¹ *Эйхенбаум Б.* Некрасов // *Эйхенбаум Б.* О поэзии. С. 61. — Совершавшийся под пером Некрасова процесс художественного возвышения стихотворной юмористики, претворения комической пародии в «высокую», сатирическую форму» исследовал позднее на материале стихотворения «Секрет» Н. Н. Скатов. См.: *Скатов Н. Н.* Некрасов. Современники и продолжатели. Очерки. М., 1986. С. 87—94.

его отечестве», с «чувством русского и России о себе самой».⁶² Критик видел тут «разросшееся до национальной значительности негодование сына за свою мать».⁶³ «Вот в истории литературы, — утверждал Розанов, — пример случая, каприза „Книги бытия“, сливающего лицо человека с лицом народа, лицо певца с сюжетом воспеваемым! И посмотрите, какой мотив гнева — это не „общегражданское чувство“, а личное: живая конкретная привязанность еще мальчика-поэта к теням замученных сестры и матери».⁶⁴

Стихотворение действительно не лишено автобиографического субстрата, имеющего значение уже в том обстоятельстве, что непосредственным импульсом к его появлению на свет стала поездка Некрасова из Петербурга в Ярославль и ярославскую усадьбу отца Грешнево в июне — октябре 1845 г.⁶⁵ Ситуация «возвращения на родину», возведенная из эмпирического бытового состояния в статус центрального лирического мотива, многое в стихотворении определяла. Вместе с тем усматривать в «Родине» документальное автобиографическое свидетельство, увековечивающий лица «семейный дагерротип» едва ли оправданно. В том противопоставлении демонизированного образа отца и идеализированного до спиритуальности образа матери, которая составляет одну из идейно-композиционных основ произведения, достаточно узнаваема структура литературного приема из арсенала романтических антитез. Как замечает современный биограф поэта, убежденный в наличии у Некрасова, наряду с биографией реальной и фактической, еще и «биографии-легенды», здесь «появляется взаимозависимость образов матери и отца, перерастание их в определенные символы».⁶⁶ Известная литературная условность составивших оппозицию фигур, выразившаяся и в чрезмерной, сравнительно с прототипами, драматизации характеристик, в гиперболизме поэтических дефиниций, находит подтверждение в одном из поздних, относящихся к 1877 г. автобиографических признаний Некрасова:

«Здесь я должен сказать несколько слов, как бы они ни были поняты: это дело моей совести. Я должен, по народному выражению, снять с души моей грех.

В произведениях моей ранней молодости встречаются стихи, в которых я желчно и резко отзывался о моем отце. Это было несправедливо, вытекало из юношеского сознания, что отец мой крепостник, а я либеральный поэт. Но чем же другим мог быть тогда мой отец? — я побивал не крепостное право, а его лично, тогда как разница между нами была собственно во времени» (XIII₂, 55).

⁶² Розанов В. В. Собр. соч.: [В 30 т.]. М., 1995. [Т. 4]: О писательстве и писателях. С. 132.

⁶³ Там же. С. 137.

⁶⁴ Там же. С. 132—133.

⁶⁵ См.: Летопись жизни и творчества Н. А. Некрасова: В 3 т. СПб., 2006. Т. 1: 1821—1855. С. 184, 188—189, 194, 200.

⁶⁶ Смирнов С. В. Автобиографии Некрасова. Новгород, 1998. С. 19.

Что же касается образа матери поэта, ко времени создания «Родины» уже покойной (Е. А. Некрасова умерла в июле 1841 г.), то черты этого по преимуществу романтического образа-видения («Вот темный, темный сад... Чей лик в аллее дальней / Мелькает меж ветвей, болезненно-печальный?»; I, 45) отзывались и эфирностью «оссианических» теней, и потусторонностью «готических» призраков. Звучания такого рода поэтических струн затруднительно объяснить только лишь чувством утраты или порывами посмертной скорби, в этом есть превышение биографической темы. «Появляется соблазн: прямо увидеть в том образе матери, который есть в поэзии Некрасова, „отражение“ образа его матери, — писал об этой особенности некрасовского творчества его авторитетный исследователь. — Следует учесть, однако, когда мы говорим о роли матери в жизни поэта и образе матери в его творчестве, что все дело не столько в ней, сколько в нем. <...> В поэзии Некрасова мать — безусловное, абсолютное начало жизни, воплощенная норма и идеал ее. В этом смысле мать есть главный „положительный“ герой некрасовской поэзии. А в одном из последних, уже почти предсмертных стихотворений „Баюшки-баю“ само обращение к матери оказывается чуть ли не обращением к матери Божьей».⁶⁷

С поэтикой документального автобиографизма в некрасовской «Родине» вступали в известные противоречия не только подвергавшийся мифологизации образ отмеченного ранним страданием поэта — поэта, вдохновительницей которого станет Муза в «венце терновом» («Безвестен я. Я вами не стяжал...», 1855), — но и сама жанровая поэтика стихотворения. Не лишено очевидности, что в нем актуализированы традиционные формы романтической (а отчасти и более ранней) элегии, в 1840-е гг. уходящего из жанрового репертуара поэтического вида, и по аналогии с «Опытом современной баллады», подзаголовком «Секрета», «Родине» можно было бы дать подзаголовок «Опыт современной элегии».

Отчетливый отпечаток стихотворных канонов 1800—1830-х гг., обеспечивающий остроту восприятия этой поэтической деструкции на фоне традиций романтической в широком смысле лирики, не раз становился в некрасовской «Родине» предметом историко-литературного комментирования. В цитированной уже работе Б. М. Эйхенбаума было отмечено, что «Родина» — произведение «с типичным для классических элегий синтаксическим построением — „где... где... где...“, как и в „Деревне“ Пушкина, и с характерной строкой „И с отвращением кругом кидая взор“, в которой — отзвук пушкинской „И с отвращением читая жизнь мою“».⁶⁸ Позднейшие историки литературы с неизбежностью обращали внимание на избранную здесь Некрасовым, не без полемического умысла, стихотворную форму — классический александрийский стих, шестистопный ямб с цезурой после третьей стопы и с парной рифмовкой, размер, на звучание которого многовековая

⁶⁷ Скотов Н. Н. Сочинения: В 4 т. СПб., 2001. Т. 3: Некрасов. С. 35—36.

⁶⁸ Эйхенбаум Б. Некрасов // Эйхенбаум Б. О поэзии. С. 56.

традиция европейского стихосложения положила печать аристократического благородства. Не укрылся от исследовательской наблюдательности и тот многозначительный факт, в соответствии с которым в стихотворении, в ключе отрицательных переосмыслений, воспроизводилась и традиционная для элегической лирики сюжетно-тематическая ситуация — упомянутая уже ситуация «возвращения на родину». А. Л. Гришунин, посвятивший этим мотивам «Родины» отдельную статью, обоснованно отмечал, что у Некрасова следует констатировать «демонстративное очернение родного гнезда... в противоположность полагающимся в таких случаях традиционно-поэтическим умилениям, восторгам и лирическим медитациям», что «в отношении к романтическим произведениям жанра „возвращение на родину“ „Родина“ Некрасова — своеобразный антижанр, полемическая обратная реминисценция...».⁶⁹

Ностальгическая элегия, выразившая по преимуществу романтические настроения ранних утрат и поздних обретений, действительно получила столь широкое распространение в поэзии всей первой половины XIX в., что позволено говорить о произошедшем в эту эпоху становлении особой разновидности элегического жанра, своеобразного жанрового подвида. Этот симбиоз лирической жанровой формы и сопутствующего ей мотивного комплекса приобретал в поэзии русского романтизма тем более прочное положение, что питавшие его культурные корни уходили в толщу веков, были проводниками памяти об архаических глубинах человеческого опыта, об архетипах индивидуального бытия. К числу культурно-исторических столпов жанровой концепции должны быть неоспоримо отнесены: в греческой античности — Одиссей («Всякий, на чуже скитавшийся долго, достигнув отчизны, / Дом свой, жену и детей пламенеет желаньем увидеть...»; «Одиссея», XIII, 333—334⁷⁰); в христианском Священном Писании — герой евангельской притчи о блудном сыне (Лк 15:11—32), потенциальную ностальгическую содержательность которой подчеркнула пушкинская интерпретация («Воспоминания в Царском Селе», 1829):

Так отрок Библии, безумный расточитель,
До капли истощив раскаянья фиал,
Увидев наконец родимую обитель,
Главой поник и зарыдал.⁷¹

Если же перевести вопрос об истоках ностальгической лирики в более специализированную плоскость истории лирической поэзии, то нельзя будет обойти молчанием наследие римского поэта I в. до н. э. Гая Валерия Катулла Веронского и в особенности одно из его стихотворений, именуемое комментаторами «К Сирмийской вилле» («Ad Sirmionem», ок. 56 г. до н. э.; Carmina,

⁶⁹ Гришунин А. Л. «Родина» Н. А. Некрасова в ряду прочих произведений о «возвращении на родину» // Н. А. Некрасов и его время: Межвуз. сб. Калининград, 1975. Вып. 1. С. 89, 91.

⁷⁰ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 6. С. 200.

⁷¹ Пушкин. Полн. собр. соч.: [В 17 т.]. [М.; Л.]. Изд-во АН СССР, 1948. Т. 3. Кн. 1. С. 189.

31). Посетив родные места и поклонившись богу домашнего очага, Катулл, среди прочего, писал:

...Жемчужина, мой Сирмион! О как рад я,
 Как счастлив, что я здесь, что вновь тебя вижу!
 (...)
 О, что отрадней, чем, забот свалив бремя,
 С душою облегченную прийти снова
 Усталому от странствий к своему Лару
 И на давно желанном отдохнуть ложе!⁷²

Эти строки — прообраз целого жанра новоевропейской поэзии, и не случайно в 1820 г. П. А. Плетнев, поэт пушкинского круга (позднее на протяжении многих лет связанный с Некрасовым делами по аренде журнала «Современник»), использовал их в качестве эпиграфа и своеобразного поэтического камертона в своем стихотворении «К моей родине», показательном образце ностальгической элегии русского романтизма и типических для нее мотивов «возвращения на родину». Ссылка на Катулла в эпиграфе к стихотворению почти обязывала Плетнева к реминисценции в тексте, и реминисценция не замедлила появиться:

Заботы бросив все на берегах Невы,
 Домашним образам я поклонился
 И, запершись в тиши от шуму и молвы,
 На ложе сладостном опять забылся.⁷³

Прием призван был обнаруживать отношения родства между ностальгической элегией и «вечностью».

Лирика «тоски по родине» еще и потому находила согласный отклик у русских романтиков, что поэтизировала переживания простые, «естественные», соотносимые с личным опытом каждого, а с другой стороны, наделенные культурной ценностью, освященные традицией, неразрывные с религиозными представлениями. Концепт родины, воспринимаемый не столько в национально-патриотическом значении, сколько в значении идеального топоса интимно-частной жизни, источника первых душевных движений и юношеских воспоминаний, получал в этих контекстах самые разные образы и имена. «Отчизна», «отечески Пенаты», «родимый край», «родной уголок», «приют», «прибежище», «милая страна» — это лишь некоторые из поэтических иносказаний понятия. К. Н. Батюшков в послании «Мои Пенаты» (1811—1812) идеализировал условно-поэтический «уголок», «смирную хату», где дружба, любовь и Музы обитают под сенью «отеческих богов». В стихотворении В. А. Жуковского «Певец во стане русских воинов» (1812), при всем преобладании в нем образно-тематических материй романтического батализма, находилось место и для «кубка», поднимаемого бардом на

⁷² Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений / Пер. С. В. Шервинского. М., 1986. С. 21. (Лит. памятники).

⁷³ Плетнев П. А. Статьи. Стихотворения. Письма. М., 1988. С. 257.

бранном поле в дань «отчизне». На языке ностальгической элегии в значительной мере была написана и первая — элегическая — часть стихотворения А. С. Пушкина «Деревня» (1819, 1826). В 1820 г. увидели свет «Отрывки из поэмы „Воспоминания“» Е. А. Баратынского (вольное переложение поэмы Габриэля Легуве «Les souvenirs ou les avantages de la mémoire»), произведение, в связи с которым появляется возможность говорить о кристаллизации поэтического мотива «возвращения на родину». Александрийские стихи этого фрагмента гласили:

Счастлив, счастлив и тот, кому дано судьбою
От странствий отдохнуть под кровлею родною,
Увидеть милую, священную страну,
Где жизни он провел прекрасную весну,
Провел невинное, безоблачное детство.
О край моих отцов! о мирное наследство!
Всегда присутственны вы в памяти моей:
И в берегах крутых сверкающий ручей,
И светлые луга, и темные дубравы,
И сельских жителей приветливые нравы.
Приятно вспоминать младенческие дни...⁷⁴

Мотивы «Отрывков из поэмы „Воспоминания“» получают у Баратынского продолжение и развитие в стихотворениях «Я возвращаюсь к вам, поля моих отцов...» (1821; в подготовленном автором издании «Стихотворения» 1827 г. напечатано под заглавием «Родина»), «Судьбой наложенные цепи...» (1828), «Есть милая страна, есть угол на земле...» (1835). Поэт чутко определил романтический угол зрения на предмет. Герои романтической формации — изгнанники, узники, беглецы, скитальцы, избранники катастрофического рока и жертвы житейских бурь — неизменно соединяли с мыслью о родине, обыкновенно далекой и утраченной, воспоминание о счастливой поре начала жизни, идею гармонических отношений с миром. Возвращение на родину после долгого пути борений, испытаний и разочарований становилось для них воздаянием и наградой, разрешением скорбей и восстановлением нарушенной гармонии. Именно этот ракурс темы настойчиво варьировал и обогащал Баратынский (в частности, в стихотворении «Я возвращаюсь к вам, поля моих отцов...», опять-таки «александрийском»):

Свободный наконец от суетных надежд,
От беспокойных снов, от ветреных желаний,
Испив безвременно всю чашу испытаний,
Не призрак счастья, но счастье нужно мне.
Усталый труженик, спешу к родной стране
Заснуть желанным сном под кровлею родимой.
О дом отеческий! о край, всегда любимой!
Родные небеса!..⁷⁵

⁷⁴ Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 315. (Лит. памятники).

⁷⁵ Там же. С. 12—13.

Трагический поворот ситуации «возвращения на родину» — с обострением страданий героя в «обретенном раю» — отличал сюжетные перипетии «киевской повести» И. И. Козлова «Чернец» (1823—1824):

Везде знакомые долины,
Ручьи, пригорки и равнины
В прелестной, милой тишине
Со всех сторон являлись мне
С моими светлыми годами;
Но с отравленною душой,
На родине пришлец чужой,
Я их приветствовал слезами
И безотрадною тоской.⁷⁶

В массовой стихотворной литературе 1820—1830-х гг. слышались отзвуки и Баратынского, и Козлова. Соединение ностальгических ламентаций с сетованиями об утрате возлюбленной, приближенное к мотивам «Чернеца», можно наблюдать в элегии известного в свое время историка Малороссии Н. А. Маркевича «Родина» (1829; нельзя не отметить воспроизведенные потом Некрасовым синтаксические повторы по схеме «где... где... где...»):

Узнал я, что для нас не там края родные,
Где наш прекрасный мир узрели мы впервые,
Где наслаждались в первый раз,
Где нашей младости минуты золотые
Текли невидимо для нас,
Где нам знакомо все: ручей, гора, долина,
Где мы со всем дружны от самых юных лет, —
Ах, и в родных краях чужбина,
И в них пустыней будет свет,
Когда любезной с нами нет.⁷⁷

Энтузиаст «неистового романтизма» А. В. Тимофеев выступал в качестве эпигона по отношению ко многим поэтам, но в стихотворении «Возвращение на родину» (1835) склонился как будто бы к настроениям Баратынского:

Туманно солнышко взошло,
Из леса путник показался;
В глазах родимое село...
Чу! Звон к заутрени раздался.
Конец тяжелому пути!
Привет тебе, село родное!
О, ярче, ярче ты свети
На небе, солнце золотое!⁷⁸

⁷⁶ Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 323. (Библиотека поэта, большая серия, 2-е изд.) — Первая публикация фрагмента поэмы в журнале «Новости литературы» (1823. № 47. С. 126—128) имела заголовок «Возвращение на родину».

⁷⁷ Маркевич Н. Стихотворения эротические. М., 1829. С. 29.

⁷⁸ Т-м-ф-а. Опыты. СПб., 1837. Ч. I: Стихотворения. С. 302—303.

К этой периферии романтического движения, крайности которой олицетворяло творчество Тимофеева, в начале своего литературного пути принадлежал и Некрасов, прежде всего как автор стихотворного сборника «Мечты и звуки». В 1840 г., сразу после выхода в свет этой книги, он написал стихотворение «Мелодия», которое очевидным образом примыкало к поэтическому направлению его юношеской романтической лирики. Заглавие в данном случае обозначало жанр стихотворения. В поэзии позднего романтизма мелодии явили собой один из результатов исторической трансформации элегии и унаследовали некоторые из элегических тем. Мелодии были хорошо знакомы творческой практике М. Ю. Лермонтова («Русская мелодия», 1829; «Еврейская мелодия», 1830; «Еврейская мелодия. Из Байрона», 1836). В своей книге о Лермонтове, рассматривая жанровые тенденции поэзии 1830-х гг., Б. М. Эйхенбаум замечал: «Вместо элегии, развитие которой после победы, одержанной ею в начале 20-х годов, стало уже невозможным, появляются романсы и „мелодии“ — термин, которым широко пользовались английские поэты в своих национальных циклах („Ирландские мелодии“ Т. Мура, „Еврейские мелодии“ Байрона), а у нас — Подолинский и позже Фет, отмечая этим, по-видимому, особую установку на интонацию».⁷⁹

По своему ритмико-мелодическому и интонационному рисунку стихотворение «Мелодия», действительно, одно из наиболее экспериментальных, нетрадиционных и даже причудливых во всей некрасовской поэзии 1840-х гг. Трехстопный хорей с дактилическими клаузулами, редкость и сам по себе, усложнен здесь еще и тем, что в нечетных строках стиховые ритмические отрезки сдвоены, два стиха сведены в один музыкально и графически:

Есть страна на севере, сердцу драгоценная;
 В неге поэтической
 Пела лишь веселье там лира вдохновенная
 Песнью гармонической.
 Сердцу не забыть ее пред природой новою:
 С ней жизнь сердца связана.
 Словно драгоценною лентой-бирюзью,
 Волгой опоясана...

(I, 275)

Упоминание о Волге и — несколько четверостиший спустя — о прощании с родиной — позволяют прочитывать «Мелодию» как, может быть, первое автобиографическое стихотворение Некрасова. Поэтизация автобиографии, следует заметить, происходила у молодого Некрасова лишь в той мере, в какой это могло совпадать с поэтичностью, канонизированной предшествующими традициями. Волга в стихотворении — столько же отражение биографической реалии, сколько и поэтизм, многократно использованный авторами ностальгических элегий в качестве опознавательного знака нацио-

⁷⁹ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 163.

нально-патриотического контекста. Сошлемся на Н. М. Языкова, симбирского уроженца и, следовательно, волжанина, одного из начинателей этого мотива в русской романтической элегии:

«Где твоя родина, певец молодой?»
— «Где берег уставлен рядами курганов;
Где бились славяне при песнях баянов;
Где Волга, как море, волнами шумит...»⁸⁰
(«Моя родина», 1822)

Краса полуночной природы,
Любовь очей, моя страна!
Твоя живая тишина,
Твои лихие непогоды,
Твои леса, твои луга,
И Волги пышные брега,
И Волги радостные воды —
Все мило мне...⁸¹
(«Родина», 1825)

Романтические клише в некрасовской «Мелодии» не только совмещались с фактами биографии поэта, но и, безусловно, одерживали верх над образами реальности. Некоторые строки стихотворения, если соотносить их с биографическим подлинником, соприкасались со сферой курьезного:

Розы кашемирские ароматом дышат в ней,
Небо — как в Авзонии;
Соловьи китайские в рощах распевают ей
Дивные симфонии.
(...)
Там, срывая весело лилии цветущие
С поля ароматного,
Бегал резвый юноша в дни быстротекущие
Лета благодатного.
(I, 275)

О том, насколько далек был действительный облик некрасовской родины от книжного и уже безнадежно обветшавшего мифа об Авзонии (римское и вошедшее в поэтический обиход название Италии), да еще и полной кашемирских роз, китайских соловьев и цветущих лилий, поэт напишет в предсмертных автобиографических набросках: «...Местность ровная и плоская, извилистая река (Самарка), за нею перед бесконечным дремучим лесом — пастбища, луга, нивы. Невдалеке река Волга» (XIII₂, 50). И в другом фрагменте: «Проехав 19 верст по песчаному грунту, где справа и слева песок, песок, мелкий кустарник и вереск (зайцев и куропаток там несть числа), то

⁸⁰ Языков Н. М. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 55 (Библиотека поэта, больш. серия, 3-е изд.).

⁸¹ Там же. С. 133.

увидишь деревню, начинающуюся столбом и надписью: „Сельцо Грешнево, душ столько-то господ Некрасов[ых]“» (там же, 54).

На исключительно литературный и заимствованный характер поэтических компонентов «Мелодии» указывала и еще одна подробность. Это образ «срывания цветов», использованный здесь как метафора «блаженства». С гоголевской комедией «Ревизор» (1835—1836), где эта «окаменелость» романтической поэтики предстает в реплике Хлестакова («Ведь на то живешь, чтоб срывать цветы удовольствия»;⁸² действие III, явл. V) и в пародийно-смеховом значении, образно-стилистический ход Некрасова связывать едва ли резонно. В распоряжении сочинителя «Мелодии» имелись другие, менее иронические и более патетические образцы. Среди них — еще одно стихотворение Н. М. Языкова — «Чужбина» (1823), — содержащее в себе и идеализированные картины покинутой родины, и упоминания о Волге и «волжских рыбаках», и обращения к «лире», и прообразы выразившихся у Некрасова настроений поэтической безмятежности, а равно и его «цветочной» символики:

Это ты, страна родная,
Где весенние цветы
Мне дарила жизнь младая!
Край прелестный — это ты,
Где видением игривым
Каждый день мой пролетал,
Каждый день меня счастливым
Находил и оставлял!⁸³

Подверженность влияниям предшественников, стеснявшая авторскую индивидуальность начинающего поэта оковами литературных традиций и чужого литературного инвентаря, превращавшая содержание жизненных впечатлений в бессодержательность поэтических штампов, была преодолена Некрасовым позднее, к середине 1840-х гг., и среди многого другого — в стихотворении «Родина».

Заглавие «Родина» и первая строка стихотворения — «И вот они опять, знакомые места...», — сообщающая о возвращении лирического героя на родину и пробуждающая, наряду с прочим, память читателя о пушкинском «Вновь я посетил...» (1835; в посмертном издании сочинений Пушкина 1838 г. имелся заголовок «Опять на родине», след редакции В. А. Жуковского) еще сохраняли иллюзию очередной вариации на старую — ностальгическую — тему. Но начиная уже со второй строки вырастали очертания нового и неизнаваемого поэтического мира:

И вот они опять, знакомые места,
Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,
Разврата грязного и мелкого тиранства;

⁸² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1951. Т. 4. С. 45.

⁸³ Языков Н. М. Стихотворения и поэмы. С. 60.

Где рой подавленных и трепетных рабов
Завидовал житью последних барских псов,
Где было суждено мне Божий свет увидеть,
Где научился я терпеть и ненавидеть...

(I, 45)

Сохраняя облик и звучание элегической стиховой формы, Некрасов пора-жал тем содержательным переворотом, который ему удалось сделать на этой традиционной конструктивной основе. На фоне исключительных подъемов душевности, религиозного трепета, охватывавших в момент «возвращения на родину» героев романтической поэзии, некрасовский пафос негодования, стыда, ненависти и скорби выглядел как демонстративное несоответствие заглавной теме стихотворения. Подобно пушкинской «Деревне», произведе-нию, воздействие которого оставило в стихотворении Некрасова следы несо-мненные и осознанные, «Родина» сочетала в себе поэтику элегии с поэтикой стихотворной сатиры, при большем, сравнительно с Пушкиным, развитии характерных для жанра сатиры морально-общественных инвектив.

Заметим попутно, что современный Некрасову критик В. Р. Зотов имел основания для характеристики некрасовской сатиры как «тяжелой, ювена-ловской».⁸⁴ Имел тем более, что 63-й стих «Родины» — «Где вторил звону чаш и гласу ликований...» — почти буквально производил впечатление «ювена-ловской» картины патрицианского упадка. И такие образы, как *пирры, раз-врат, тиранство, рой подавленных и трепетных рабов*, словно заимствовались поэтом из арсенала римской сатиры.

В окружении отрицательных смысловых связей и отсветов представляли в некрасовской «Родине» и образы родной семьи и родных могил. У поэтов «элегической школы» представления из этого ряда должны были распола-гаться в ассоциативном контексте благоговения и поклонения, как подобает предметам поэтического культа. Так это было, к примеру, в уже упоминав-шейся элегии П. А. Плетнева «К моей родине», где изображение отцовской могилы оказывалось продолжением образов «Божьего храма» и «сельского кладбища» в духе В. А. Жуковского:

Забуду ль на холме твой новый Божий храм,
Усердьем поселян сооруженный,
С благоговением где по воскресным дням
Я песни божеству певал священные;
Могилы вокруг него, обросшие травой,
Неровными лежащие рядами,
Куда ребенком я ходил искать весной
Могилу ту, меж серыми крестами,
Где мой лежит отец... младенца своего,
Меня лишь на заре моей лобзавший;

⁸⁴ Зотов Вл. Русская литература в 1855 году // Пантеон. 1856. № 2. Отд. «Петербург-ский вестник». С. 13.

Где, с тайным трепетом, я призывал его
И милой тени ждал, ее не зная? ⁸⁵

Религиозная окрашенность образов родных могил в еще большей степени характеризует ностальгическую элегию одного из «архаистов» пушкинской эпохи С. Д. Нечаева «К сестре» (1825), поэтизирующую воспоминания детства:

...Их рой в краю родном меня не покидал;
Он влек меня туда, где нива гробовая,
Крестов могильных вертоград,
Объемлет Вечного алтарь уединенный —
Где нам останки драгоценны
Святыни под крылом лежат... ⁸⁶

В «Родине» Некрасова семейно-родовой мир предстал глубоко дисгармоническим, не оставляющем надежд на человечность и милости судьбы. Здесь тоже есть свои «тени» и свои святые могилы, но не романтическую «грацию скорби» (XIV, 205; высказывание в связи с Жуковским из письма Некрасова к И. С. Тургеневу от 30 июня — 1 июля 1855 г.) обнаруживает приблизившийся к ним лирический герой. Болезненность переживаний, вызванных безвременными утратами матери и сестры и приливами памяти о них, усилена психологической гаммой, ранее незнакомой лирике элегических воспоминаний, — «злостью и хандрой», «враждой и злостью». Речевые же формулы элегии, осколки разрушенного жанра, встречающиеся в некрасовском тексте, — «покой благословенный», «огонь томительный», «воспоминания дней юности — известных под громким именем роскошных и чудесных» — принимают оттенки «чужого слова» или даже иронические значения. Не случайно в черновых автографах стихотворения эпитеты «роскошных и чудесных» были отмечены кавычками и курсивами, что подчеркивало их цитатную природу (см.: I, 471, 472).

С точки зрения изображения семейно-усадебного мира чрезвычайно характерен в некрасовской «Родине» еще один лирический персонаж — няня. Наметив поначалу традиционно-литературные, восходящие к Пушкину (и в частности к его стихотворению «Вновь я посетил...») черты этого образа (несколько позднее их «классический» характер будет подтвержден автобиографической прозой С. Т. Аксакова и Л. Н. Толстого) — образа принимающей все жалобы и слезы утешительницы и воплощенной доброты, поэт сразу же осудил в себе эту «сентиментальность». Вместе с угнетающим миром родного гнезда оказалась отвергнута и няня:

Я к няне убежал... Ах, няня! сколько раз
Я слезы лил о ней в тяжелый сердцу час;
При имени ее впадая в умиление,
Давно ли чувствовал я к ней благоговенье?..

⁸⁵ Плетнев П. А. Статьи. Стихотворения. Письма. С. 255.

⁸⁶ Московский телеграф. 1826. № 2. С. 58.

Ее бессмысленной и вредной доброты
На память мне пришли немногие черты,
И грудь моя полна враждой и злостью новой...
(I, 46)

В этом отрицании есть и доля литературной полемичности. В новой поэзии, с ее новыми предметами и новым взглядом на вещи, все, подчеркивал Некрасов, не так, как в гармонической поэзии прошлого, не так, как у Пушкина, не так, как у Языкова, автора стихотворений «К няне А. С. Пушкина» (1827) и «На смерть няни А. С. Пушкина» (1830). Видимо, в Языкова, поздний творческий кризис и патриархалистский утопизм которого Некрасов подверг сатирическим утрировкам незадолго до написания «Родины» в нескольких пародиях, метили черновые строки его стихотворения, не вошедшие в окончательный текст, но проливающие свет на специфически литературное значение приведенных выше строк о няне:

И няню вспомнил я (о нянях на Руси
Так много есть стихов, что боже упаси...).
(I, 472)

На это историко-литературное обстоятельство с полным основанием указывают комментаторы академического собрания сочинений Некрасова (см.: I, 587), а равно и другие исследователи поэта.⁸⁷ Следует, однако, обратить внимание и еще на один возможный источник некрасовского полемического высказывания. Это очерк М. С. Жуковой (?) «Няня», вошедший в состав изданного А. П. Башуцким альманаха «Наши, списанные с натуры русскими» (1841). Альманах Башуцкого был, как известно, предшественником ряда литературных и издательских форм «натуральной школы», в том числе двухчастного альманаха Некрасова «Физиология Петербурга» (1845). Помещенный в издании очерк «Няня», представлявший собой, как и многое другое в «Наших...», описание «физиологической клеточки» общественного организма, «снимок» национально-социального типа, содержал в себе и идеализированные образы патриархальных семейных отношений, и темы доброты как определяющего и природного нравственного качества русской няни, и интонации «умиления»: «С воспоминанием об этом безотчетно-благополучном времени тесно соединено то доброе существо, которое служило неразлучным спутником вашего слабого младенчества, покоило ваш сон, предохраняло вас от ушибов, облегчало вашу болезнь, доставляло вам забавы, ворчало на вас, любило вас; существо, которое вы также любили и к которому теперь сохраняете привязанность и благодарность».⁸⁸

Нельзя, наконец, пройти мимо финального фрагмента стихотворения «Родина», в котором содержится столь же решительное отталкивание от

⁸⁷ См.: Гун М. От факта к образу и сюжету. О поэзии Н. А. Некрасова. М., 1971. С. 165, 287.

⁸⁸ ...*ва*. Няня // Наши, списанные с натуры русскими. СПб., 1841. Вып. 12. С. 101–102.

традиционной поэтики, сколь и в строках начальных. Это пейзажная канцонка, все составные элементы которой каноничны и ведут свою родословную от элегико-идиллического пейзажа, но даны в отрицательном свете.

И с отвращением кругом кидая взор,
 С отрадой вижу я, что срублен темный бор,
 В томящий летний зной защита и прохлада, —
 И нива выжжена, и праздно дремлет стадо,
 Понузив голову над высохшим ручьем,
 И набок валится пустой и мрачный дом...
 (I, 47)

Нет необходимости приводить примеры, могущие быть в данном случае многочисленными и доказывающие, что и *бор* (лес, дубрава, роща), и *нива* (поле), и *стадо*, и *ручей* (река, поток) — устойчивые и повторяющиеся слагаемые образа природы в русской романтической элегии, что этот отбор пейзажных компонентов произведен поэтической практикой задолго до Некрасова. Чувство традиции у Некрасова здесь становится столь безошибочным и точным, что в отдельно взятых частностях примыкание поэта к традиционным формам происходит без малейшего «зазора». Строка «В томящий летний зной защита и прохлада» целиком укладывается в элегическую схему в ее позитивной версии, а формула положительного мироотношения «с отрадой» стоит в следующем стихе на своем привычном месте. Ср. устоявшийся оборот в «Родине» (1841) М. Ю. Лермонтова:

С отрадой, многим незнакомой,
 Я вижу полное гумно...⁸⁹

Внешняя неизменность слов, однако, тем рельефней оттеняла кардинальную перемену художественной семантики. Дело состояло в том, что формула положительного мироотношения была отнесена Некрасовым к отрицательным картинам разорения и распада, к отрицательному состоянию мира. В ранней редакции стихотворения этот поворот темы усугублялся вариантом «И с наслаждением кругом кидая взор» (I, 472), вместо окончательного стиха «И с отвращением кругом кидая взор...».

Поэзия «развалин», лирика запустения и разрушения входила составной частью в топику сентиментально-романтической литературы. В этой тематической области существовал такой высокий образец, как поэма Оливера Голдсмита «The Deserted Village» (1770). Достаточно рано русская поэзия получила во многом равноценный перевод этого произведения — «Опустевшую деревню» (1805) В. А. Жуковского, поэтический памятник из лучших у этого поэта и, однако же, увидевший свет только в 1902 г. Голдсмит воздействовал на русскую поэтическую традицию и непосредственно, напрямую, и через посредство множественных рецептов. Одна из наиболее значительных среди

⁸⁹ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2. С. 177.

них, как показал В. Н. Топоров, — пушкинская «Деревня»,⁹⁰ входящая в круг литературных источников некрасовской «Родины». Но описание, встречаемое нами у Некрасова, соотносимо с первоисточниками поэтической темы даже и более «зеркально», чем стихотворение Пушкина. Жуковский как будто бы предсказывает содержание некрасовского деструктивного пейзажа:

О, родина моя, о сладость прежних лет!
 О, нивы, о поля, добычи запустенья!
 О, виды скорбные развалин, разрушенья!
 В пустыню обращен природы пышный сад!
 На тучных пажитях не вижу резвых стад!
 Унылость на холмах! В окрестности молчанье!
 Потока быстрый бег, прозрачность и сверканье
 Исчезли в густоте болотных диких трав!
 Ни тропки, ни следа под сеньями дубрав!⁹¹

Добычи запустенья в некрасовской картине — те же, что и в картине Жуковского: и *нивы*, и *стада*, и *потока быстрый бег*, и *сени дубрав*.

Мотивы разрушения и умирания патриархального мира и окружающей его природы входили в репертуар элегических мотивов, разумеется, под знаком поэтической печали и меланхолии, в ключе идеализированных сожалений, как метафизика бренности бытия, неумолимости быстротекущего времени, уязвимости и непрочности прекрасного. Такова, к примеру, типичная ностальгическая элегия «К родине» (1820), принадлежащая перу Влад. И. Панаева, известного своими идилиями, а также и тем, что он был дядей И. И. Панаева, соиздателя Некрасова по журналу «Современник»:

Вот опустелые прапрадедов палаты,
 Где первый мой услышан вздох;
 Кругом безмолвие; крапивой двор заглох;
 На кровле мох зеленоватый.
 Вот сад; я узнаю тропинки, дерева;
 Но как он много изменился!
 Беседки нет; забор местами обвалился
 И по пояс везде трава.
 О, сколь моей душе сей образ опустенья
 Красноречиво говорит,
 Что все невидимо проходит и летит,
 Все будет жертвой тленья!⁹²

Более близкое отношение к некрасовской «Родине», — быть может, не только отношение литературного фона, но и отношение источника, — имела элегия Е. А. Баратынского «Я посетил тебя, пленительная сень...»,

⁹⁰ См.: Топоров В. Н. Пушкин и Голдсмит в контексте русской Goldsmithiana'ы (к постановке вопроса). Wien, 1992. S. 42—60. (Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 29).

⁹¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. I. С. 65.

⁹² Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. Ч. IV, кн. 2. С. 190.

впервые опубликованная в 1835 г. под заглавием «Запустение». Помимо традиционной лирической ситуации «возвращения на родину», здесь находили место и мотивы упадочного упадка, звучащие в унисон с поэтическими темами Голдсмита:

...Вотще! лишённые хранительной преграды,
 Далече воды утекли,
 Их ложе поросло травой...
 (...)
 И ты, величественный грот,
 Тяжело-каменный, постигнут разрушеньем,
 И угрожает уж паденьем,
 Бывало, в летний зной, прохлады полный свод!⁹³

Заглохший водоем и в особенности *прохлада* в *летний зной* — это образы, свидетельствующие о том, что поэтическое сознание Некрасова было неотделимо от предметно-образного контекста романтической элегии.

Поэзия разрушенной усадьбы позднее была не чужда М. Ю. Лермонтову и предстала, например, в его стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840), тоже содержащем в себе образы детской памяти:

И вижу я себя ребенком; и кругом
 Родные все места: высокий барский дом
 И сад с разрушенной теплицей...⁹⁴

В творчестве поэтов некрасовской эпохи акцентированные нами мотивы не становятся более редкими, но, повторяясь, наполняются новой исторической конкретностью. Эстетическое переживание смертности мироздания сменяется рефлексией, порожденной оскудением и забвением былого аристократического достояния:

Скрытый кустами, в забытом саду
 Тот дом одиноко стоит;
 Печально глядится в зацветшем пруду
 С короною дедовский шит...
 Никто поклониться ему не придет, —
 Забыли потомки свой доблестный род!⁹⁵

Это строфа из стихотворения А. К. Толстого «Пустой дом» (1849), исторически и тематически родственного «Родине» Некрасова, хотя и отражающего иное социальное самочувствие автора. Поэтическая же родственность двух произведений поэтов-современников дает себя знать и в заглавиях нескольких ранних редакций некрасовского текста (см.: I, 585—586, коммент. А. М. Гаркави): «Старое гнездо» (один из автографов), «Старые хоромы» (пе-

⁹³ Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. С. 81.

⁹⁴ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 2. С. 136.

⁹⁵ Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 1. С. 72.

чатные издания до 1861 г. включительно). Такого рода заглавия могли бы быть отнесены и к стихотворению А. К. Толстого.

В «Родине» Некрасова вместе с тем открывается не поэзия, а проза упадка и разрушения. Поэт созерцает усадьбную энтропию не с философской печалью, не с лирическим сожалением, даже не с ужасом социального крушения, но с чувством злорадным («с отрадой») и мстительным. Это не только картина запустения родовой усадьбы, это явление Немезиды, поражающей дворянский миропорядок по определению исторической судьбы.

«Сентиментальный» сюжет. Стихотворение «Свадьба»

Противостояние Некрасова поэтическим традициям предшествующих эпох предполагало в качестве подразумеваемой конечной цели создание такой поэзии, которая в своем содержании и своих формах была бы прямым и достоверным отражением жизни, ее воспроизведением без посредства деформирующих реальность условных приемов культуры. Путь поэта в этом направлении практически вел не только к отказу от литературности, но и к разрыву с литературой как книжно-письменной формой культуры. На кульминационных высотах своего поэтического развития — в крестьянских поэмах и прежде всего в эпосе «Кому на Руси жить хорошо» (1863—1877) — Некрасов, несомненно, освобождается уже не просто от литературных влияний, но и от самой принадлежности к традиционной книжной словесности, безраздельно отдавая свое творчество во власть стихиям словесности устной. Не литература, а фольклор и устная народная речь становятся теперь той словесной и эстетической средой, с которой стремится ассимилироваться некрасовская поэзия и порождением которой она предстает в глазах читателей.

Тенденции к созданию поэтических образов и картин, воспринимаемых как максимально возможное приближение к живой действительности, заявляли о себе у Некрасова еще в лирике середины 1840-х годов. В этом не было бы специфической проблемности, если бы дело шло только о тяготении художника к работе «с натуры». Но в некрасовском «натурализме» можно наблюдать парадоксальную диалектику: для того чтобы воссоздать реальность в ее эмпирической и типической подлинности, Некрасову требуется в отдельных случаях опора на литературный источник. Источник при этом претерпевает значительные преобразования и становится трудно различимым.

В творчестве Некрасова есть опыт обоснования подобных противоречий писательской психологии. Это одно из рассуждений героя-литератора с исполненной автобиографических ассоциаций фамилией «Тростников» в незаконченном романе «Тонкий человек, его приключения и наблюдения» (1853—1855): «Память легче удерживает слышанное или читанное, а ум безответно дает простор чертам, которые ему уже указаны, истолкованы, — вот отчего, я думаю, списывая происходящее, мы невольно подражаем тому, что уже происходило и было списано...» (VIII, 327—328).

Именно такие закономерности открывает творческая история стихотворения «Свадьба» («В сумерки в церковь вхожу. Малолюдно...»), написанного поэтом в 1855 г.

В стихотворении «Свадьба» находят продолжение характерно некрасовские мотивы угнетенного положения женщины в народном семейном быту, начало которым было положено еще в «Тройке». Так же, как и в стихотворении «Тройка», судьба героини раскрывалась в «Свадьбе» в форме минорных авторских пророчеств, назначение которых состояло в том, чтобы подчеркнуть предсказуемость, роковую повторяемость женской участи:

Ждет тебя много попреков жестоких,
 Дней трудовых, вечеров одиноких:
 Будешь ребенка больного качать,
 Буйного мужа домой поджидать,
 Плакать, работать — да думать уныло,
 Что тебе жизнь молодая сулила,
 Чем подарила, что даст впереди...
 Бедная! Лучше вперед не гляди!

(I, 144)

Вместе с тем сюжетная ситуация, побуждающая автора произнести эти прорицания, существенно отличалась от событийных обстоятельств, ставших предметом изображения в «Тройке». В стихотворении «Свадьба» настоящее и будущее героини не разделялись той резкой границей, которая определяла композиционный рисунок более раннего стихотворения. Сцена бедного церковного венчания, словно предвещающая несчастливое замужество героини, соотносилась с фатальной перспективой ее удела более последовательно, чем окруженный романтическими аксессуарами эпизод «сердечной тревоги» в «Тройке». «Свадьба», таким образом, являла собой пример более непосредственного контакта поэзии и действительности. Это имеет тем большее значение, что жизненная «правда» добывалась здесь Некрасовым в борьбе с давлением готовых литературных схем.

В посмертном издании «Стихотворения Н. А. Некрасова» 1879 года комментаторами указывалось, что сюжет стихотворения «Свадьба» восходит к поэме английского поэта конца XVIII — начала XIX столетия Джорджа Крабба «Приходские списки» («The parish register», 1807).⁹⁶ Позднее было установлено, что знакомство Некрасова с поэзией Крабба произошло несколько месяцев спустя после завершения окончательной редакции «Свадьбы».⁹⁷ Это уточнение, однако, не сняло вопроса об источниках стихотворения.

Между тем наличие литературного фона в стихотворении опознается уже по одному тому признаку, что его стиховая форма — четырехстопный дактиль с парной рифмовкой. Это один из типических показателей некрасов-

⁹⁶ См.: Стихотворения Н. А. Некрасова: В 4 т. СПб., 1879. Т. IV. С. XXXIX.

⁹⁷ См.: Левин Ю. Д. Некрасов и английский поэт Крабб // Некрасовский сборник. М.; Л., 1956. [Вып.] 2. С. 478—480.

ского ритмико-мелодического своеобразия, более того, некрасовского поэтического «голоса», не раз встречаемый в музыкальном репертуаре поэта, и в его лирике («Псовая охота», 1846; «Несжатая полоса», 1854, и др.), и в его поэмах («Саша», 1854—1855). Но истоки этой формы уходят в богатейшие ритмические ресурсы Жуковского, к стиху его баллад («Суд Божий над епископом», 1831). И потому есть логика в том, что те из стихотворений Некрасова, которые включали в себя такую составляющую, как фабульность, сюжетно-повествовательное движение, напоминая тем самым о своем генетическом родстве с повествовательностью романтической баллады, неизбежно тяготели к балладным трехсложным размерам («Еду ли ночью по улице темной...», 1847; «В деревне», 1854; «Секрет. (Опыт современной баллады)», 1846—1855; «Маша», 1855, и др.).

В дактилической «Свадьбе» вслед за стиховой формой баллады Жуковского закономерно появляется и балладная образная реминисценция: описание погрязшего в сумеречную темноту церковного храма:

В сумерки в церковь вхожу. Малолюдно,
Святят лампы печально и скудно,
Темны просторного храма углы;
Длинные окна, то полные мглы,
То озаренные беглым мерцаньем,
Тихо колеблются с робким бряцаньем.
В куполе темень такая висит,
Что поглядеть туда — дрожь пробежит!
(I, 143)

Некрасов возрождает образ, опозитизированный Жуковским: «печальный, страшный сумрак храма»⁹⁸ («Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди», 1814).

Нельзя исключить и того, что некрасовская картина венчания в церковном полумраке содержит в себе и рефлексы пушкинской «Метели» («Повести покойного Ивана Петровича Белкина», 1830), произведения, связи которого с балладными сюжетами о «женихе-призраке» достаточно известны: «Я молча выпрыгнул из саней и вошел в церковь, слабо освещенную двумя или тремя свечами. Девушка сидела на лавочке в темном углу церкви...»⁹⁹

Вместе с тем стихотворение «Свадьба» являет собой тот особый случай, когда главное в его литературном генезисе позволяют увидеть не его основной текст, не его законченная версия, а черновики и ранние редакции. Одна из них не раз публиковалась в изданиях Некрасова под редакторским названием «Встреча» («В сумерки в церковь вхожу я случайно...»). Это не просто подготовительный набросок, запечатленный несовершенствами черновика, лишенный сжатости и цельности законченного текста, точности и необходимости его деталей. Это произведение иного метода: сентиментально-морали-

⁹⁸ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 3. С. 53.

⁹⁹ Пушкин. Полн. собр. соч.: [В 17 т.]. Т. 8, кн. 1. С. 86.

стическое стихотворение о «соблазненной», повествовательные мотивы которого проистекали из повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» (1791) и связанной с нею традиции сентиментальной прозы. В стихотворении подбирался традиционный состав персонажей: «обманутая» героиня (объект авторского сочувствия) — ее мать (отсутствующая в «Свадьбе») — герой-«соблазнитель» (характеризуемый как «черный злодей»). Упоминание о матери героини способствовало воссозданию структуры сентиментальной повести едва ли не автоматически. «Почти неизменным действующим лицом сентиментальной повести, — писал историк русского сентиментализма, — были отец или мать героини, причем обязательно овдовевшие. Этим достигался двойной художественный эффект. Утрата одного из родителей накладывала на героиню печать трогательного сиротства и вместе с тем давала возможность показать ее дочерние чувства и семейные добродетели — качества, высоко ценимые в сентиментальной литературе».¹⁰⁰

Амплуа сентиментальной героини поддерживалось в героине Некрасовского эскиза и тем обстоятельством, что она именовалась здесь «бедной Машей» («Все рассказала мне бедная Маша...»; I, 516), что прямо отсылало память читателя к повести А. Е. Измайлова «Бедная Маша» (1801), одному из многочисленных отголосков «Бедной Лизы» в литературе русского сентиментализма. Работая над текстом стихотворения, Некрасов опустил эту «бедную Машу» с ее литературным ореолом. Однако сентиментальная родословная оставила свой след в морально-психологической характеристике героини «Свадьбы». Эта характеристика осталась в немалой степени карамзинской. Предметом поэтизации и в черновом наброске, и в печатной редакции стихотворения стала, говоря словами В. Н. Топорова, «истинно чистая душа, не изменяемая и „падением“ ее носительницы».¹⁰¹ Такого рода связь с тематикой сентиментальной повести проливает дополнительный свет на генеалогию женского народного образа в некрасовской поэзии.

Не менее примечательным было, наконец, и то, что одно из описаний героини в стихотворении «Встреча» представляло собой род парафразы, варьировавшей текст «Бедной Лизы» и ее идиллические слагаемые.

Карамзин:

«На другой день ввечеру сидела она под окном, пряла и тихим голосом пела жалобные песни, но вдруг вскочила и закричала: „Ах!..“ Молодой незнакомец стоял под окном.

„Что с тобой сделалось?“ — спросила испугавшаяся мать, которая подле нее сидела».¹⁰²

Некрасовское описание выглядело реминисценцией «Бедной Лизы»:

¹⁰⁰ Орлов П. А. Русская сентиментальная повесть // Русская сентиментальная повесть. М., 1979. С. 14.

¹⁰¹ Топоров В. Н. О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина. Нарративная структура // Русская новелла. Проблемы теории и истории: Сб. ст. СПб., 1993. С. 57.

¹⁰² Карамзин Н. М. Сочинения: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 509.

...Жадно прохладой вечерней дыша,
Брел мимо окон твоих, не спеша,
С матерью ты у окошка сидела,
Весело шила и весело пела...

(I, 515)

Карамзинская повесть использовалась Некрасовым и в качестве источника устойчивых сюжетных положений, переходящих из повествовательной прозы в повествовательную поэзию.

Переработка черновой редакции в законченное произведение совершалась у Некрасова на путях освобождения от литературности, своеобразного «сбрасывания» заимствованных сюжетных оболочек, искания такого содержательного компонента в сентиментальном повествовании, который создавал бы у читателя впечатление непосредственного отражения действительности. В окончательном тексте стихотворения «Свадьба» по-прежнему содержалась история «соблазненной», но уже ничего не напоминало о сентиментальных прообразах сюжета и, если бы их не обнаруживал столь явно текст первоначальный, они оставались бы неузнаваемыми. В реалистической картине простонародного венчального обряда не просматривалось сентиментального субстрата:

...Свадьба. Венчаются люди простые.
Вот у налож стоят молодые:
Парень-ремесленник фертом глядит,
Красен с лица и с затылка подбит —
Видно: разгульного сорта детина!
Рядом невеста: такая кручина
В бледном лице, что глядеть тяжело...
Бедная женщина! Что вас свело?

(I, 143)

Более того, некрасовская картина содержала в себе и очевидную противоположность сентиментальным концепциям свадебной темы. «Наивные и утешительные свадьбы, всегда венчавшие собою страдания героев старого романа»¹⁰³ — таковы были распространенные сюжетные конфигурации сентиментальной литературы, во всяком случае той ее части, которая не была затронута духом и буквой «вертерианства». Некрасов тематизировал свадьбу как предсказание страданий и их начало, превратил ее из «счастливой развязки» в завязку несчастной судьбы.

В этом, безусловно, давали себя знать и дисгармонические стороны некрасовского поэтического мышления. Не случайно, однако, русская критика признавала, что в дисгармоничности поэта «чувствуется что-то не только сильное, но и трагическое».¹⁰⁴

¹⁰³ Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. I. Вып. 2 (XVIII-ый век). С. 403.

¹⁰⁴ Вольнский А. Л. Некрасов // Вольнский А. Л. «Книга великого гнева». Критические статьи. Заметки. Полемка. СПб., 1904. С. 429.

Из литературной истории образа Музы в поэзии Некрасова

Констатируя перерождение традиционных поэтических форм в творчестве Некрасова, филологи «формальной школы» 1920-х гг. и ее круга искали ключ к некрасовскому своеобразию в осуществленном у поэта симбиозе классических ритмико-синтаксических структур с прозаическими темами и лексикой. На ранних этапах творческой биографии Некрасова эти сочетания традиционного для поэзии и несовместимого с традицией могли выступать в виде стихотворных пародий. Однако комизм, свойственный пародийному жанру, в некрасовских поэтических экспериментах постепенно ослабевал и терял необходимость, прием же контрастного соединения разнородных художественных составляющих приобретал независимое от пародийных задач значение как важнейшее средство построения новой поэтики. «По уничтожении явной пародийности, — подчеркивал Ю. Н. Тынянов, — в высокие формы оказались внесенными и впаиваемыми чуждые до сих пор им тематические и стилистические элементы».¹⁰⁵

Нельзя вместе с тем пройти и мимо того обстоятельства, в соответствии с которым переосмыслению и перерождению подверглись в творчестве Некрасова не только собственно стиховые формы предшествующей поэзии, не только их художественные функции. Перемены в способах художественного применения стиха прежде всего означали, что у поэзии меняются философско-эстетические основания, идейный мир, тематический и образный репертуар, само, наконец, назначение. Об этом может свидетельствовать, наряду со многим другим, некрасовская рецепция стихотворения А. С. Пушкина «Странник».

Стихотворение «Странник», написанное Пушкиным в 1835 г. и представляющее собой довольно точное переложение начальных страниц книги английского пуританского проповедника Дж. Беньяна «Путешествие пилигрима из здешнего мира в мир грядущий» («The Pilgrims Progress from this World, to that Which is to Come», 1678—1684), позднее, в 1880 г., вызвало восхищенный отклик Ф. М. Достоевского. В своей пушкинской речи он сказал, что «в грустной и восторженной музыке этих стихов чувствуется самая душа северного протестантизма...».¹⁰⁶ «Музыка» стихотворения, действительно, необычна и находит лишь относительные соответствия в поэтических традициях; александрийский стих звучит здесь не так, как звучал бы стих сатиры, и не в мелодических тонах антологического или элегического жанров, но как музыкальная основа пламенной религиозной проповеди, произносимой, по словам Достоевского, «со всем безудержем мистического мечтания».¹⁰⁷

¹⁰⁵ Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 20.

¹⁰⁶ Достоевский Ф. М. Пушкин. (Очерк) // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. С. 146.

¹⁰⁷ Там же.

Однажды странствуя среди долины дикой,
Незапно был объят я скорбию великой
И тяжким бременем подавлен и согбен,
Как тот, кто на суде в убийстве уличен.
Потупя голову, в тоске ломая руки,
Я в воплях изливал души пронзенной муки
И горько повторял, метаясь как больной:
«Что делать буду я? Что станется со мной?»¹⁰⁸

С большим искусством Некрасов воспроизводит шестистопный ямб «Странника» в своем стихотворении «Вор» (из цикла «На улице», 1850), в точности повторяя акцентированный, избыточный ударениями, близкий к метрической правильности ритмический рисунок Пушкина:¹⁰⁹ и достаточно редкие пиррихии, и цезуру после третьей стопы, и строгое чередование женских и мужских парных рифм, и синтаксическую завершенность каждой строки:

Спеша на званный пир по улице прегрязной,
Вчера был поражен я сценой безобразной:
Торгаш, у коего украден был калач,
Вздвогнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач
И, бросаюсь от лотка, кричал: «Держите вора!»
И вор был окружен и остановлен скоро.
Закушенный калач дрожал в его руке;
Он был без сапогов, в дырявом сертуке;
Лицо являло след недавнего недуга,
Стыда, отчаянья, моления и испуга...
(I, 76)

К числу грамматических отражений «Странника» в некрасовском «Воре» следует отнести также и деэпричастное построение в первом стихе, и лаколичные включения прямой речи в поэтическое повествование. Главные же совпадения двух стихотворений обнаруживают себя в области интонации: в ее приподнятой риторичности, в несколько архаизированной «витийственности». Интонационные приемы подобного рода как нельзя лучше сочетались с жанровой формой проповеди у Пушкина. Они, однако, воссозданы и у Некрасова. Благодаря этим интонациям, а равно и поддерживающим их элементам фразеологической архаики («званный пир», «у коего», «моления»), изображаемая «сцена» лишается исключительно бытового колорита и приобретает черты своего рода притчеобразности. Действующие лица («торгаш» и «вор») могут выступать здесь и в качестве типажей петербургской улицы, социально характерных персонажей физиологического очерка «натуральной

¹⁰⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3, [кн.] 1. С. 391.

¹⁰⁹ На формальное сходство стихотворений Пушкина и Некрасова впервые обратил внимание Ю. Н. Тынянов. См.: Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 21–22.

школы», но и в роли символических «вечных образов», родословная которых восходит и к античным, и к библейским прототипам.

Среди критических, а порой и негодующих отзывов А. А. Фета о творчестве Некрасова есть один, в котором строка из стихотворения «Вор» приводится (с искажением одного слова) в значении отрицательного примера проникшей в поэзию «прозаичности». Это рассуждение из письма к вел. кн. Константину Константиновичу (К. Р.) от 17(29) сентября 1888 г.:

«Читаешь стих Некрасова:

Купец, у коего украден был калач, —

и чувствуешь, что это жестяная проза. Прочтешь:

Для берегов отчизны дальней, —

и чувствуешь, что это золотая поэзия. Дело не в содержании, а в том, кто к нему подходит».¹¹⁰

Фет последователен в своих литературно-эстетических оценках, но то, в чем он видел противостоящую пушкинской «поэтичности» «прозаичность», было все-таки исканием неизведанной поэтической выразительности. Посредством соединения стиховых форм традиционной классической лирики со «сниженным» социально-бытовым материалом, тематически связанным с прозой, Некрасов не просто обновлял «звучание» этих форм, преодолевая автоматизм их восприятия или расширяя диапазон их применимости. В соприкосновении со старыми формами преобразовалась содержательность самого материала. Материал обнаруживал скрытую эстетическую ценность, в нем пробуждался дремавший ранее поэтический ресурс, в его глубине происходила активизация поэтического потенциала, благодаря чему поэзия могла осваивать недоступные ей прежде сферы бытия, открывать поэтически значимое далеко за пределами допущенного литературными традициями.

Более сложный случай преобразования лирического наследия предшествующих эпох являет собой одно из самых известных некрасовских стихотворений — восьмистрочная поэтическая декларация «Вчерашний день, часу в шестом...» (1848). Здесь тоже использована старая стиховая форма — сочетание четырехстопного ямба с мужской клаузулой и трехстопного ямба с женской клаузулой. Для своей миниатюры, альбомного, как это ни странно, происхождения (см.: I, 597, коммент. А. М. Гаркави), Некрасов заимствовал ритмико-мелодическую структуру, распространенную в 1810-е годы в поэзии В. А. Жуковского, и в его балладах («Двенадцать спящих дев», 1810—1817), и в его лирических стихотворениях («Певец во стане русских воинов», 1812).

У Некрасова:

Вчерашний день, часу в шестом,

Зашел я на Сенную;

Там били женщину кнутом,

Крестьянку молодую.

¹¹⁰ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Ф. 137. Ед. хр. 75. Л. 199.

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»
(I, 69).

В военной рапсодии Жуковского:

Родного неба милый свет,
Знакомые потоки,
Златые игры первых лет
И первых лет уроки,
Что вашу прелесть заменит?
О родина святая,
Какое сердце не дрожит,
Тебя благословляя?¹¹¹

Воспроизведением акустического и отчасти графического рисунка, уже вошедшего в состав поэтической традиции, отношение к ней и связь с ней в некрасовском стихотворении тем не менее не ограничивались. Вполне очевидно, что из этой традиции, функционирующей в культуре, наряду с прочим, и как всеобщий фонд художественной символики, к Некрасову переходит и образ Музы, один из классических символов поэтического искусства, генетически еще эллинский и римский, прошедший через века, но помещаемый в новый, демифологизированный, реалистически окрашенный, диссоциирующий контекст. Муза — общепризнанный поэтизм в арсенале лирической поэтики, и погружение его в среду заведомых прозаизмов выглядело для современных Некрасову читателей как резкое и, с определенной точки зрения, святотатственное «снижение» эстетически высокой условности, как ее развенчание и депоэтизация. По-другому едва ли могла быть прочитана метафора родства между Музой поэта и крестьянкой, казнимой мучительной и позорной казнью на торговой площади.

Эстетическое «снижение» было вместе с тем лишь одной стороной некрасовского творческого замысла. Образ Музы в его традиционных значениях — в классическом значении божества поэтического вдохновения или в более романтическом смысле «духа» индивидуального творчества — претерпевал в стихотворении, несомненно, «снижающее» перевоплощение. Однако образ страдающей крестьянки, породненной с божеством, столь же неоспоримо переживал здесь эстетическое возвышение, перенимая и усваивая семантический ореол канонизированного поэтизма. Подобно тому, как традиционная стиховая форма делала возможным введение в поэзию чуждого традиции предмета, отбрасывая на него свет поэтической узаконенности, традиционный образ, отождествляясь с образом неопоэтизированной действительности, отчасти уступал последнему свое место в иерархии элементов искусства. Не случайно и такой прозаизм, как «кнут», попадающий в первом четверо-

¹¹¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1. С. 227.

стихии в акцентированное положение рифмующего слова, во втором четверостишии находит себе синоним уже в таком поэтизме, как «бич», столь характерном, например, для политической лирики молодого А. С. Пушкина: «Везде бичи, везде железы...» («Вольность», 1817), «Склоняясь на чуждый плуг, покорствуя бичам...» («Деревня», 1819), «Ярмо с гремушками да бич...» («Свободы сеятель пустынный...», 1823).

Некрасовская поэтизация эстетически «сниженного» образа Музы предполагала, наряду с взаимообменом между традиционными и нетрадиционными семантическими тонами и оттенками, еще и усиление соединявшегося с образом трагического пафоса. Трагическое, природа которого, кстати сказать, нередко сопряжена с переживанием отрицательных нравственно-психологических состояний и потому без противоречий может быть согласована с эстетикой «низкого», «ужасного», «безобразного», тоже становилось в данном случае источником нового поэтического качества. Муза, принимавшая муки, в иных случаях принимала «терновый венец», ее образ сочетал античную родословную с христианской, вращая в контексты евангельской символики:

Так, помню, истощив напрасно
 Все буйство скорби и страстей,
 Смирялась кротко и прекрасно
 Вдруг Муза юности моей:
 Слезой увлажнены ланиты,
 Глаза поникнуты к земле,
 И свежим тернием увитый
 Венец страданья на челе...
 (I, 158)

В этом — заключительном — четверостишии стихотворения «Зачем насмешливо ревнуешь?..» (1855) на евангельскую реминисценцию как будто бы накладывается отзвук стихотворения-завещания Д. В. Веневитинова «Люби питомца вдохновенья...» (1827), с характерным совпадением ямбического ритма, интонации и рифмы:

Не много истинных пророков
 С печатью тайны на челе,
 С дарами выпренных уроков,
 С глаголом неба на земле.¹¹²

Неявно обозначенный фон поэзии романтического идеализма тем не менее привносит в стихотворение «Зачем насмешливо ревнуешь?..» рефлекс романтических мотивов духовно-творческого избранничества поэта. Но уже в стихотворении «Безвестен я. Я вами не стяжал...», которое Некрасов написал в том же 1855 г., получает перевес собственно «некрасовское»: образ Музы является в окружении восходящих к христианскому преданию символов страстотерпчества:

¹¹² *Веневитинов Д. В.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 145. (Библиотека поэта, больш. серия, 2-е изд.).

Нет! свой венец терновый приняла,
Не дрогнув, обесславленная Муза
И под кнутом без звука умерла.
(I, 163)

В концовке стихотворения «Поэт и Гражданин» (1855—1856) эта уже закрепленная повторениями символика приобретает характер авторского «клейма»:

Склонила Муза лик печальный...
<...>
Но шел один венок терновый
К твоей угрюмой красоте...
(II, 12—13)

В классической и романтической поэзии неперенным атрибутом Музы был венок из благоухающих растений — цветов и листьев.

Приди, о Муза благодатна,
В венке из юных роз, с цевницею златой,¹¹³ —

восклидал Жуковский в элегии «Вечер» (1806). С Музой Жуковского сходствовала небесная гостья с семиствольной свирелью в стихотворении А. А. Дельвига «Видение» (1820):

Она в молчаньи фиалки и лилии
В венок вплетала...¹¹⁴

Музе Некрасова «не шло» эстетизированное флористическое убранство. Ее венец — из «страстей Христовых». В соседстве же с «терновым венцом» и «кнут» становился в один ассоциативный ряд не столько с памятью о русских торговых казнях, сколько с евангельским повествованием о бичевании Христа.

В XIX столетии христианские мифопоэтические начала были глубоко укоренены в искусстве слова. Но представление о Музе как трагическом образе страданий, мученичества, крестного пути далеко отстояло от традиций русской и европейской поэзии.

* * *

Образ Музы — один из наиболее постоянных и многократно варьирующихся в поэзии Некрасова. Появляясь в ранних стихотворениях 1840-х гг., он сохраняет в ней место и значение до «Последних песен» 1877 г., до предсмертного стихотворения «О Муза! я у двери гроба!..». «Муза мести и печали» («Замолчки, Муза мести и печали...», 1855) — *locus communis* некрасовской хрестоматии. Это имело свою художественную логику: образ, с одной стороны, соединял поэтический мир Некрасова с миром «высокой» лирики

¹¹³ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1. С. 75.

¹¹⁴ Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 145.

прошлого, а с другой, наглядно обнаруживал черты творческой индивидуальности поэта в ее отличиях от классики и романтики, ее небывалость.

Наиболее частыми явления Музы были у Некрасова в стихотворениях первой половины и середины 1850-х гг., времени становления его поэтической системы. К мотивам и образам этого периода по-своему отсылали читателя и автореминисценции — а это были во многом автореминисценции — «Последних песен». К этой поре относится и стихотворение, играющее роль определенного рода программы и творческого центра в очерченном нами образно-тематическом круге некрасовской лирики. Это стихотворение «Муза», написанное в 1852 г. и впервые увидевшее свет в январском номере журнала «Современник» за 1854 г. (№ 1). Программность стихотворения «Муза» обнаруживала себя и в том, что им открывался IV раздел сборника «Стихотворения Н. Некрасова» 1856 г. — раздел, объединявший лирические исповеди и творческие декларации поэта. Эта декларация была призвана представить в олицетворенном образе идейно-тематическое содержание некрасовской поэзии, ее социально-моральный пафос, а равно и самоопределение поэта по отношению к литературной и прежде всего поэтической истории.

То обстоятельство, что «Муза» несет в себе осознанную память о традиции, хотя бы и преодолеваемой ее автором, оказалось отмеченным уже по выходе текста, еще рукописного, из его творческой лаборатории. Одним из первых читателей стихотворения Некрасов избрал И. С. Тургенева, в письме к которому (отправленное в середине ноября 1852 г.) вписал 31 двустихие «Музы» (с некоторыми несовершенствами ранней редакции). В ответном письме от 18, 23 ноября (30 ноября, 5 декабря) 1852 г., отметив случаи дисгармонической тавтологии, «небрежности» (двукратное употребление слова «мечты» с промежутком в два стиха) и предложив редактуру, Тургенев не обошел стороной и характерных достоинств стихотворения: «...Скажу тебе, Некрасов, что твои стихи хороши — хотя не встречается в них того энергического и горького взрыва, которого невольно от тебя ожидаешь... (...) Но первые 12 стихов отличны и напоминают пушкинскую фактуру».¹¹⁵ Заметим попутно, что со стилистической критикой Тургенева Некрасов согласился, оставив в окончательном тексте «Музы» 29 двустихий.

Обратившая на себя внимание Тургенева «пушкинская фактура» стихотворения Некрасова не заставила ждать и первых историко-литературных комментариев. В 1864 г. педагог В. Я. Стоюнин указал на его важнейший источник: «Его „Муза“, вызванная „Музой“ Пушкина, как противоположность ей, ясно определяет отношение поэта к действительности и ту сторону, которою действительная жизнь представляется ему».¹¹⁶

Позднейшие историки литературы в качестве поэтических источников стихотворения Некрасова называли, наряду с пушкинской «Музой» 1821 г., и другие произведения Пушкина, в первую очередь стихотворение «Наперс-

¹¹⁵ Переписка Н. А. Некрасова: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 398—399.

¹¹⁶ Стоюнин В. О преподавании русской литературы. СПб., 1864. С. 380.

ница волшебной старины...» (1822), но вместе с ним и строфы I—VI «Главы осьмой» (1829—1830) романа «Евгений Онегин», в которых поэт описывал, как известно, метаморфозы своей Музы в разные эпохи творчества.¹¹⁷ Рассмотрение «Музы» Некрасова на пушкинском фоне неизменно обнаруживало в стихотворении признаки полемической «парафразы» (Б. М. Эйхенбаум) по мотивам Пушкина, своего рода отрицательной вариации на пушкинские темы.

«Муза» Пушкина:

В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила.
(...)
Прилежно я внимал урокам девы тайной,
И, радуя меня наградою случайной,
Откинув локоны от милого чела,
Сама из рук моих свирель она брала.
Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.¹¹⁸

Здесь, как и в пушкинском «Страннике», мы встречаем александрийский стих, но с иной интонационной, фразеологической и, как следствие, мелодической наполненностью. Эта «певучесть» и отзывается в «Музе» Некрасова:

Нет, Музы ласково поющей и прекрасной
Не помню над собой я песни сладкогласной!
В небесной красоте, неслышимо, как дух,
Слетая с высоты, младенческий мой слух
Она гармонии волшебной не учила,
В пеленках у меня свирели не забыла,
Среди забав моих и отроческих дум
Мечтой неясною не волновала ум
И не явилась вдруг восторженному взору
Подругой любящей в блаженную ту пору,
Когда томительно волнуют нашу кровь
Неразделимые и Муза и Любовь...
(I, 99)

Это именно те строки, в которых Тургенев распознал «пушкинскую фактуру». При всем том невозможно не услышать, что патетическое «нет», ораторски звучащее в зачине стихотворения, было опровергающим восклицанием в диалоге Некрасова с Пушкиным, как противопоставлялся Пушкину и ряд

¹¹⁷ См.: *Эйхенбаум Б. Некрасов // Эйхенбаум Б. О поэзии. С. 45—46; Чуковский К. И. Мастерство Некрасова // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. М., 2005. Т. 10. С. 60—61; Гиппиус В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. С. 239—242; Скотов Н. Некрасов. Современники и продолжатели. Очерки. М., 1986. С. 159—162.*

¹¹⁸ *Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 2. [Кн.] 1. С. 164.*

глаголов с отрицательной частицей «не»: «не помню», «не учила», «не забыла», «не волновала», «не явилась». Некрасовское противостояние Пушкину удостоверяют не только четыре переходящих от Пушкина к Некрасову словесных комплекса (отмеченные в свое время К. И. Чуковским) с повышенным образным значением: *колыбель*, *плентильные напевы*, *пелены* (обращенные у Некрасова в «пеленки»), *свирель*. Некрасов переносит в свою «Музу» и другие компоненты пушкинских стихотворений-прототипов, например, поэтическое представление о Музе как наставнице младенчества и возлюбленной юношеской поры, равно как и более общую мысль об изменчивости богини творчества, свойственной ей способности принимать разный облик. Показательны в этом смысле образы пушкинского стихотворения «Наперсница волшебной старины...»:

Я ждал тебя; в вечерней тишине
 Являлась ты веселою старушкой,
 И надо мной сидела в шубуне,
 В больших очках и с резвою гремушкой.
 Ты, детскую качая колыбель,
 Мой юный слух напевами пленила
 И меж пелен оставила свирель,
 Которую сама заворожила.
 Младенчество прошло, как легкой сон.
 Ты отрока беспечного любила,
 Средь важных Муз тебя лишь помнил он,
 И ты его тихонько посетила;
 Но тот ли был твой образ, твой убор?
 Как мило ты, как быстро изменилась!
 Каким огнем улыбка оживилась!
 Каким огнем блеснул приветный взор!¹¹⁹

Метаморфозы некрасовской Музы знаменовали, впрочем, более отдаленные от поэтических идеалов явления действительности. Демонстрируя свое несходство с Пушкиным, лишь подчеркиваемое сходством стиховых форм, Некрасов последовательно отказывался от того, чтобы связывать свою Музу с миром эстетически прекрасного, с морально-психологическими переживаниями, вызываемыми прекрасным. Муза некрасовской поэзии рождена миром социального несчастья, погружена, подобно многим героям поэта, в темные бездны «Насилия и Зла, Труда и Голода» (заглавные литеры в данном случае возвышают умозрительные социальные абстракции до значения классических аллегорий), окружена низменной предметной средой («В убогой хижине, пред дымною лучиной...»), ей ведомы просветления религиозного чувства, но вместе с ними и доходящее до гиперболизма множество отрицательных душевных состояний: «кручина», «тоска», «жалоба», «томительное горе», «проклятье», «ярость», «порыв жестокости мятежной», «буйство дикое страстей и скорби лютой...»:

¹¹⁹ Там же. С. 272.

Но рано надо мной отяготели узы
 Другой, неласковой и нелюбимой Музы,
 Печальной спутницы печальных бедняков,
 Рожденных для труда, страдания и оков, —
 Той Музы плачущей, скорбящей и болящей,
 Всечасно жаждущей, униженно просящей,
 Которой золото — единственный кумир...
 (I, 99)

Не имеет литературных аналогов метафора, посредством которой изображается здесь покровительство богини поэтического искусства — «отяготели узы». И вовсе беспрецедентно указание поэта на то качество, которое, конечно, соединяло его Музу с породившей ее исторической почвой, но могло быть истолковано и как нравственный порок («Той Музы... Которой золото — единственный кумир...»).

Концентрация образов социально-морального зла вокруг высокой поэтической мифологемы сопровождалась у Некрасова рядом собственно художественных сдвигов (если воспользоваться терминологией Ю. Н. Тынянова). Признавая, что замысел некрасовского стихотворения находит свою полную реализацию лишь на контрастном фоне пушкинских источников, таких, как «Муза» и «Наперсница волшебной старины...», следует заключить, что в более широком, хотя и совершенно конкретном, смысле объектом творческого противостояния для Некрасова были в данном случае жанровые основы антологической лирики. Упомянутые пушкинские произведения имели к ней самое прямое отношение, стихотворение же «Муза», открывавшее в сборнике 1826 г. «Стихотворения Александра Пушкина» антологический раздел «Подражания древним», являло собой вольное переложение нескольких фрагментов элегий и идиллий Андре Шенье, классика французского антологизма конца XVIII в.¹²⁰

«Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques»¹²¹ — этот призыв Шенье к созданию неоклассической поэзии, нашедший сочувственный отклик у русских поэтов,¹²² сыграл в истории обновлявшейся лирики XIX в. роль продуктивной жанровой идеи. Определяемый ею «антологический род» не был инструментом литературно-филологической реконструкции античных поэ-

¹²⁰ См.: Любомудров С. Античные мотивы в поэзии Пушкина. Изд. второе. СПб., 1901. С. 23—25; Гроссман Л. Пушкин и Андрэ Шенье // Гроссман Л. От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. М., 1926. С. 25—28; Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990. С. 168—181.

¹²¹ «Будем слагать современные стихи в античном духе» (*фр.*) — стих из поэмы А. Шенье «Замысел» («L'Invention», 1787—1788). В поэтическом переводе Е. П. Гречаной: «Мысль нашу облечем античными стихами» (*Шенье А. Сочинения. 1819. М., 1995. С. 20. (Лит. памятники).*)

¹²² Изречение фигурирует в качестве эпиграфа к двухтомному собранию стихотворений Н. Ф. Щербины. См.: Стихотворения Николая Щербины. СПб., 1857. Т. 1. С. [VI].

тических форм, в большей степени он представлял собой опыт осознания и литературного оформления того образа античности, который складывался в европейской культуре Нового времени и нес на себе печать романтической идеализации. Известно, сколь большое значение придавалось в антологической поэзии совершенству форм, композиционных, словесных, музыкальных. Эта гармонизация форм должна была служить зеркалом античных понятий о гармонической согласованности элементов мироздания. Но не одна гармоничность вменялась в правило антологическому поэту. Уже К. Н. Батюшков и С. С. Уваров, авторы одного из ранних русских трактатов об антологическом жанре — проиллюстрированной поэтическими образцами брошюры «О греческой Антологии», высказывали суждение, согласно которому стихотворец, подражающий древности, должен отличаться «простодушием, совершенно противным нашему искусству выражать все полусловами...».¹²³ Утраченные человеком новейших эпох «простоту» и «спокойствие» созерцания и «наивность выражения» относил к числу видовых особенностей антологической поэзии высоко ценивший ее художественные возможности В. Г. Белинский. «Простота и единство мысли, способной выразиться в небольшом объеме, — отмечал критик, — простодушие и возвышенность в тоне, пластичность и грация формы — вот отличительные признаки антологического стихотворения».¹²⁴

Эти теоретические характеристики проистекали из художественной практики первооткрывателей русской антологической лирики, по преимуществу Батюшкова и Пушкина. С константами антологической поэтики было соотнесено и стихотворение Некрасова «Муза» с его классической по своей генеалогии героиней, но соотнесено как эстетическая и художественная оппозиция. Гармоничность и «спокойствие» внешнего и внутреннего мира уступали место дисгармонической разноголосице, «безумному смещению» противоречивых индивидуальных страстей, неистовым порывам плача, «ярости», «мрачного веселья». Акт творчества, призванный запечатлеть и воссоздать «прелесть важной простоты» (если воспользоваться одним из определений, даваемых Пушкиным простодушно-романтической поэзии Ленского), становился своей противоположностью, превращаясь в акт протеста, проклятия, мщения.

В порыве ярости, с неправдою людской
 Безумная клялась начать упорный бой.
 Предавшись дикому и мрачному веселью,
 Играла бешено моею колыбелью,
 Кричала: «Мщение!» — и буйным языком
 В сообщники свои звала Господень гром!
 (I, 100).

¹²³ О греческой Антологии [без подписи]. СПб., 1820. С. 13.

¹²⁴ Белинский В. Г. Римские элегия. Сочинение Гёте. Перевод Струговщикова. Санкт-Петербург. 1840 // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. V. С. 257.

Стихотворение «Муза» было рождено далеко не только персональным творческим волеизъявлением Некрасова. Типологически оно примыкало к большой тематической группе стихотворений русских поэтов — посвященный поэтическому ремеслу и его мифологической вдохновительнице. У истоков этого тематического ряда стояли такие корифеи неоклассических жанров, как К. Н. Батюшков («Беседка муз», 1817), А. А. Дельвиг («Музам», 1821). Через посредство А. С. Пушкина и поэтов его круга тема и образ были унаследованы поэтической средой позднейших эпох, получив в середине XIX в. широкую распространенность у лириков некрасовского поколения. Свое участие в развитии входившей в традицию поэтической линии обозначили Н. Ф. Щербина, автор стихотворений «К музе моей» (1843) и «Музам» (1851); М. Л. Михайлов, в 1847 г. создавший гекзаметрическую вариацию по мотивам А. Шенье «Муза»; А. А. Фет, написавший первую из пяти своих «Муз» («Не в сумрачный чертог Няяды говорливой...», 1854), можно предполагать, в параллель Некрасову; более старший В. Г. Бенедиктов со стихотворением «К моей Музе» (1854); Я. П. Полонский со стихотворением «Муза» (1867); некоторые представители массового стихотворства.

При всем многообразии различий между названными поэтическими произведениями у них были объединяющие основания. Это явное или подразумеваемое присутствие пушкинской «Музы» в творческом кругозоре авторов — присутствие в качестве классической меры, показателя литературной преемственности образно-тематического материала, точки художественного отсчета, но равно и ориентира для преодоления, повода для индивидуального преломления традиции. Экспозиционная часть фетовского стихотворения, как и у Некрасова, была наполнена риторикой отрицания: «не прилегла», «не ласкал», «не мечтал», «О нет!», «Мне Музу молодость иную указала...» (ср. некрасовское: «Другой, неласковой и нелюбимой Музы...»). Антологическому облику Музы, его «декоративной пышности» («Скрывая низкий лоб под ветвию лавровой, С цитарой золотой, иль из кости слоновой...») противостояла у Фета, по замечанию его исследователя, «какая-то простодушная интимность»,¹²⁵ следствие, прибавим, постромантической интериоризации образа, его дробления на психологические микроэлементы, во многом иррациональной или даже метафизической природы:

Мне Музу молодость иную указала:
 Отягощала прядь душистая волос
 Головку дивную узлом тяжелых кос;
 Цветы последние в руке ее дрожали;
 Отрывистая речь была полна печали,
 И женской прихоти, и серебристых грёз,
 Невысказанных мук и непонятных слёз.

¹²⁵ Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1974. С. 73; см. также в связи с темой: Дерябина Е. Фет. Явление Музы. Пятидесятые годы // А. А. Фет и русская литература. Материалы Всероссийской научной конференции «XVII Фетовские чтения». Курск, 2003. С. 60—73.

Какой-то негою томительной волнуем,
 Я слушал, как слова встречались с поцелуем,
 И долго без нее душа была больна
 И несказанного стремления полна.¹²⁶

Свою психологическую конкретизацию вносил в характеристику героини стихотворения «К моей Музе» Бенедиктов. Полная самооправданий, его поэтическая декларация «и в зрелом возрасте» не была свободна от характерной «безвкусицы», двусмысленности словоупотребления, стилистической «какофонии», допускающей эклектические смешения романтической патетики с фразеологией модного салона:

Но в тишине, в глуши меня ты не забыла
 И в зрелом возрасте мой угол посетила, —
 Благодарю тебя! — Уже не молода
 Ты мне являешься, не так, как в те года:
 Одета запросто, застегнута под шею,
 Без колец, без серег, но с прежнею своею
 Улыбкой, лаской ты сидишь со мной в тиши,
 И сладко видеть мне, что ты не без души,
 Что мир тебя считал прелестницей минутной
 Несправедливо... нет! В разгульности беспутной
 Не промотала ты святых даров творца;
 Ты не румянила и в юности лица,
 Ты от природы так красна была, — и цельный
 Кудрявый локон твой был локон неподдельный,
 И не носила ты припиленной косы,
 Скрученной напрокат и взятой на часы.¹²⁷

Вместе с тем и в этих (как многое у Бенедиктова) имитационных стихах находила свое выражение та же поэтическая тенденция, которая в стихотворениях Фета и Некрасова заявляла о себе как «знамение века». Мы имеем в виду последовательное «снижение» классического образа Музы, его освобождение от условностей древнего, родившегося из мифологии искусства, его сближение с кругом переживаний и впечатлений современного человека.

Нельзя, впрочем, не отдать должного справедливости суждений В. В. Гиппиуса, который в своей известной работе «Некрасов в истории русской поэзии XIX века» замечал, что подобного рода «приземление» Музы началось еще в поэзии пушкинской эпохи. «...Ведь и у Пушкина, — пояснял ученый, — свирель оставляет „меж пелен“ вовсе не слетевшая с высоты муза, а „веселая старушка... в больших очках и с резвою гремушкой“; пушкинский образ тоже своеобразно снижен по сравнению с традиционным. Снижение это не случайно: это был симптом романтического, в широком смысле, движе-

¹²⁶ Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 266—267 (Библиотека поэта, больш. серия, 2-е изд.).

¹²⁷ Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1983. С. 307. (Библиотека поэта, больш. серия, 2-е изд.).

ния, переосмыслившего классические мифологемы, вносящего в них более жизненные и более индивидуальные черты. Противопоставление *своей* музы традиционному образу богини, волшебницы, красавицы свойственно было романтическим поэтам разных оттенков, и это всегда был наиболее видный, наиболее демонстративный образ в поэзии каждого.¹²⁸ Ссылка на пушкинское стихотворение «Наперсница волшебной старины...» здесь неоспоримо подкреплялась указанием на стихотворение Е. А. Баратынского, носившее при первой публикации авторское заглавие «Муза» («Не ослеплен я музою моею...», 1830).

Своеобразие некрасовской трактовки традиционно-поэтического образа Музы заключалось, следовательно, не в его «снижении» и даже не в резкости и глубине «снижения», хотя имело значение и это. В «обмирщении» и индивидуализации образа Некрасов заходил дальше других поэтов, но шел он в том же творческом направлении, что и его предшественники и современники. Тем не менее на путях, условно говоря, демифологизирующей секуляризации образа Музы ни один из участников русского поэтического движения XIX в., за исключением Некрасова, не разделял Музу с тем ее природным свойством, которое в классической античности составляло единое целое с ее божественным назначением. Быть богиней поэтического искусства, каковой Муза предстала после слияния мифологических девяти сестер, дочерей Зевса и Мнемозины, покровительниц искусств и наук, водимых Аполлоном Мусагетом, в собирательное символическое лицо, означало прежде всего быть богиней поэтического наслаждения. «Тростник был оживлен божественным дыханьем / И сердце наполнял святым очарованьем», — эти строки пушкинской «Музы» в полной мере отражали первоначальную сущность классического образа.

Тому находится немало подтверждений в словесности Древней Греции. В поэме Гесиода «Теогония» (VIII—VII вв. до н. э.), одном из наиболее архаических памятников греческой поэзии, посвященном родословным олимпийских богов, о Музах сказано следующее (цитируем подстрочный перевод Г. Властова):

...С Муз начнем, которые Зевса-отца
 пением услаждают, великого разумом на Олимпе,
 вещая настоящее, и будущее, и прошедшее
 в согласном хоре голосов. Неустающая голосов льется
 гармония из уст. Веселится жилище отца,
 Зевса громовержца, богинь голос, как лилии нежный,
 отражая...

{...}

Кого почтить (захотят) Зевса великого дочери,
 на кого из царей любимого Зевсом при рождении они взглянут,
 тому на язык сладкую возливают росу,
 и у того из уст льется речь приятная...

¹²⁸ Гуннуис В. В. От Пушкина до Блока. С. 240.

⟨...⟩

...Тот поистине счастлив, которого Музы
любят: сладкий у него из уст течет голос.
Если кому даже свежее горе дух его
печалит, и он страдает душою, но певец,
Муз служитель, славу древних людей
и блаженных богов, живущих на Олимпе, в гимнах воспевает, —
вдруг страдание свое он забывает и печаль свою не
помнит: скоро изменяют его дары богинь.¹²⁹

Чрезвычайно показательно для мифологического сознания это не раз повторяемое Гесиодом представление, согласно которому пение Муз дарует человеку забвение зла и печали и духовное блаженство.

Сославшись на древнегреческий эпос, сошлемся и на ранние образцы хоровой лирики. Один из ее родоначальников — Пиндар — оставил многозначительное славословие упорядочивающим и гармонизирующим мир Музам и «золотой лире» в 1-й Пифийской оде (470 г. до н. э.):

Золотая лира,
Единоправная доля
Аполлона и синекудрых Муз!
Тебе вторит пляска, начало блеска;
Знаку твоему покорны певцы,
Когда, вострепнувшись, поведешь ты замах к начинанию хора;
Ты уташаешь
Молниеносное жало вечного огня,
И орел на скипетре Зевса
Дремлет, обессилив два быстрые крыла,
Орел, царь птиц:
На хищную голову его
Пролила ты темную тучу,
Сладкое смежение век,
И во сне
Он вздымает зыбкую спину,
Сковываемый захватом твоим.
Сам насильственный Арес,
Отлагая жесткое острое копыя,
Умягчает сердце
Забьтjem, —
Ибо стрелы твои
Отуманивают и души богов
От умения сына Латоны
И глубоколонных Муз.¹³⁰

¹²⁹ *Гезиод*. Подстрочный перевод поэм с греческого / Вступ., пер. и примеч. Г. Властова. СПб., 1885. С. 152, 154—156.

¹³⁰ *Пиндар*. *Вакхилид*. Оды. Фрагменты / Изд. подготовил М. Л. Гаспаров. М., 1980. С. 58—59. (Лит. памятники).

И у Пиндара важны мотивы очарованного забытья, в которое погружают богов и людей Музы.

Обобщая материалы греческой мифологии и культуры, А. Ф. Лосев писал о значении, которое вкладывал в почитание Муз античный мир: «После тысячелетней хтонической истории, после стихийных и оргийных ступеней своего развития классические музы стали, наконец, воплощением и олицетворением всяких искусств и художественной мысли, всякого эстетического вдохновения и восторга. Классические античные музы — это не просто богини, которые только еще создают искусство, и не просто искусство само по себе, изолированное от жизни, от материи, от действительности. Это, наоборот, есть сама действительность со всей своей материальной стихией, но действительность преображенная, просветленная, совершенная, безболезненная, всегда светлая и радостная, всегда мудрая, прелестная...».¹³¹

Бытие в состояниях совершенства, взятое со стороны своих высших возможностей, отражающее исторически изменчивые, но ценностно незыблемые идеалы эстетически и этически прекрасного, радующее, гармоничное и благотворное, — в этом обнаруживало себя не только содержание античного культа Муз, но, через посредство обительниц Геликона, и содержание многовековой истории классического в широком смысле искусства. Под знаком такого понимания вещей искусство так или иначе развивалось от античности вплоть до Нового времени, когда художественное творчество стала завоевывать и подчинять себе социально-гуманистическая идея. Она до неузнаваемости изменила художественную картину мира: образы искусства начали приобретать цену, не будучи радующими и прекрасными. В русской поэзии послепушкинской поры олицетворением этих исторических процессов оказался Некрасов. Некрасовская Муза перестала быть источником и образом художественного наслаждения, для того чтобы явиться средоточием и голо-сом социального страдания:

Чрез бездны темные Насилия и Зла,
Труда и Голода она меня вела —
Почувствовать свои страданья научила
И свету возвестить о них благословила...
(I, 100)

Эту трагическую метаморфозу, понимая ее как прием охранной маскировки традиционных поэтических ценностей, а в конечном счете и условие исторического выживания поэзии, констатировал в Некрасове (еще в 1928 г.) К. В. Мочульский: «Некрасов поднял на свои плечи такой груз „проблем“, „проклятых вопросов“, идей и идеек, такой балласт всевозможного „созерцания“, глубоко враждебного самой природе поэзии, что выносливость его кажется нам непостижимой. (...) Под этикеткой «гражданства» ему удалось контрабандой провезти поэзию; она была искусно переодета и загримиро-

¹³¹ Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С. 311.

вана; никто и не догадывался, что Нищенка с грязным лицом и хриплым голосом — Муза».¹³²

Однако далеко не случайно некрасовское стихотворение «Муза» еще до появления в печати вызывало протестующие реакции современников, и в первую очередь тех из них, в биографии которых важное место занимали классическое образование и созданные им культурные предпочтения. Таков был, в частности, А. Н. Майков, поэт-эллинист, певец Рима, переводчик Сафо и Анакреона, Горация и Овидия, виднейший представитель русской антологической лирики, в 1853 г. написавший «увещательное» послание «Н. А. Некрасову по прочтении его стихотворения „Муза“»:

С невольным сердца содроганьем
Прослушал Музу я твою,
И перед пламенным признаньем,
Смотри, поэт, я слезы лью!..
Нет, ты дитя больного века!
Пловец без цели, без звезды!
И жаль мне, жаль мне человека
В поэте злобы и вражды!¹³³

Не подлежат сомнению искренность и принципиальность заявленного здесь эстетического и общественно-культурного «возмущения». Но столь же несомненно и то, что за субъективную подверженность поэта «злобе» и «вражде» Майков принимает объективную закономерность исторической эволюции поэтического искусства.

Образ Музы получил, как мы отметили, развитие в позднейшем некрасовском творчестве, и развитие в том направлении, которое предопределялось стихотворением «Муза». Литературно-полемическое стихотворение 1855 г. «Чуть-чуть не говоря: „Ты сушая ничтожность!..“» включало в себя прямое продолжение характеристики образа, сложившейся ранее, а к тому же и особого рода классическую реминисценцию, напоминавшую об античных истоках поэтического труда:

Друзья мои по тяжкому труду,
По Музе гордой и несчастной,
Кипящей злобою безгласной!
Мою тоску, мою беду
Пою для вас...

(I, 156)

Одическое, а равно и эпическое «пою», столь чужеродное, казалось бы, для некрасовского стиля, тем не менее занимало в нем, хотя бы и в функции

¹³² Мочульский К. В. Н. А. Некрасов. (К пятидесятилетию со дня смерти) // Мочульский К. В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999. С. 43.

¹³³ Майков А. Н. Избр. произведения. Л., 1977. С. 635 (Библиотека поэта, больш. серия, 2-е изд.).

иронического заимствования, вполне оправданное место. Старая поэтика, подобно и самому образу Музы, становилась носителем новой поэзии.

В стихотворении же «Баюшки-баю» (1877), вошедшем в состав сборника «Последние песни», возник, впрочем, еще более радикальный и уже совершенно невозможный в сколько-нибудь традиционной лирике диссонанс:

Где ты, о Муза! Пой, как прежде!
«Нет больше песен, мрак в очах;
Сказать: умрем! конец надежде! —
Я прибрела на костылях!»

(III, 203)

Умирающая Муза на костылях — образ, несовместимостью своих слагаемых превосходящий поэтическое мышление модернизма.

* * *

«Русская литература есть одна из литератур, происшедших от рецепции античности»,¹³⁴ — утверждал Л. В. Пумпянский. Судьба традиционно-поэтического образа Музы в творчестве Некрасова свидетельствует о том, что в истории этой культурной преемственности есть свои противоречия и свой драматизм.

На исходе пушкинской эпохи античный компонент русской культуры, переживавший стадии своего расцвета в XVIII — первой трети XIX столетия, начал утрачивать былую актуальность и ослабевать. Культура устремлялась на иные пути, и одним из ее репрезентативных символов становилась категория «современности», наполнявшаяся социальным содержанием и неотделимая от него ценностями новой истории. Уже Пушкин, словно предугадывая пафос грядущих десятилетий, дал основанному им в конце жизни журналу название «Современник». Позднее оно приобретет программное значение для журнальной деятельности Некрасова, реализовавшего заложенный в этом названии идейный потенциал. Античное наследие все глубже уходило в подпочвенные слои культуры.

«С античным наследием, — читаем мы у сегодняшнего историка «русской античности», — связывалось представление о высокой гражданской норме (...) о классическом равновесии субъективного и объективного начал в жизни и в искусстве, о совершенстве эстетической формы как выраженном единстве личного таланта художника и воздействия его на общество. Мироззрение, шедшее на смену, строилось на понимании ценности рядового человека, важности условий его повседневно-трудовой жизни, народно-национальной субстанции его существования».¹³⁵

¹³⁴ Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 30.

¹³⁵ Кнабе Г. С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 2000. С. 152.

Обращаясь к культурным традициям, в том или ином отношении окрашенным в тона античности, к несущим ореолы античной поэтики стиховым формам, к образам греческой и римской мифологии, поэты после-пушкинских литературных поколений с неизбежностью оказывались перед лицом этого исторического противостояния и не оставляли попыток найти его разрешение. В 1840—1850-е гг., в пору имевшего объективные причины кризиса в развитии русской поэзии или во всяком случае поэтического затишья (до 1856 г.), происходит, вопреки времени, необыкновенный подъем антологической лирики. Это была своеобразная демонстрация обретенных русским поэтическим искусством и в большой степени русским поэтическим языком эстетических богатств, изобразительно-выразительной виртуозности, еще недавно недоступного и наконец появившегося материального блеска. Вместе с достоинствами в «антологическом роде» обнаружилась, однако, и слабость: антологическое стихотворение — замкнутый в себе мир, вполне отрешенный от реальной действительности, от живых интересов практического существования человека. Наиболее показательные из поэтов середины XIX в., будучи авторами ряда антологических шедевров, при всем том искали для антологических форм новые области художественных мотивов, пытались применить условные приемы создания античного колорита для поэтического освоения русского народно-национального бытия. К числу этих поэтов, бесспорно, принадлежал Фет, видевший в антиквизации средство претворения народно-национальной природы, прежде всего «простого», «обыкновенного» пейзажа, в достойные поэзии. В арсенале приемов поэтического возвышения непоэтического предмета не последнее место занимали его «облагораживание» ритмико-мелодическим аккомпанементом, хорошо знакомая и Некрасову гармонизация прозаических материй звуковым строем стиха. Фет тоже широко этим пользовался.

Слышишь ли ты, как шумитверху угловатое стадо?

С криком летят через дом к тёплым полям журавли,
Желтые листья шумят, в березнике свищет синица.

Ты говоришь, что опять теплойждемся весны...¹³⁶

В стихотворении, ранняя редакция которого вышла из-под пера Фета в 1842 г. (в составе цикла «Вечера и ночи») и потом дорабатывалась для издания «Стихотворения» 1856 г., решающим средством поэтизации образов национальной природы становится гомеровский гекзаметр. В обращении к нему таился неожиданный художественный эффект: если о том, как «в березнике свищет синица», можно было говорить в той же стихотворной форме, которая была создана, наряду с прочим, для описания дивных орнаментов, выкованных олимпийским богом Гефестом на щите Ахиллеса (песнь восемнадцатая «Илиады»), то это означало, что между двумя объек-

¹³⁶ Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 209.

тами творчества двух поэтов, древнего и нового, устанавливается эстетическое тождество. Аналогичную роль играло в русской лирике, не исключая и стихотворений Фета, поэтическое освещение предметов, получаемое от античных мифологических реминисценций. Оно «позлащало» соседствующие образы действительности, в то же время не ставя под сомнение их подлинность.

Некрасов видел эти творческие пути и порой сближался с ними. Но в отношении к такой части античного наследства, как образ Музы, он избрал подходы новые. «Память образа», бесспорно, и в данном случае «вышла» перенасыщенный прозаизмами предметно-тематический материал и стиль. Вместе с тем поэту удалось наполнить классический образ неклассическим содержанием, преобразить его инокультурную сущность, сделать его носителем интересов, ценностей и страстей культурного мира своей современности.

Дворянская и разночинская культура в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» (Из лекций об И. С. Тургеневе)

Иван Сергеевич Тургенев принадлежал к числу тех русских писателей, которых отличал универсализм творческих интересов и проявлений. Начало его литературной биографии — а оно пришлось еще на пушкинскую пору — было отмечено поэтическими увлечениями, стихотворениями и поэмами, в которых сказывалась историческая близость пушкинских и романтических традиций. Позднее, подчиняясь веяниям времени, общим закономерностям развития русской литературы, переходившей от стихотворных форм к прозаическим, Тургенев обратился к прозе и создал множество рассказов, очерков, повестей, романов, пьес и сцен для театра, обозначив своим творчеством вершины русского прозаического искусства. Кроме того, Тургенев выступал как талантливый литературный критик, публицист, переводчик, блестящий мемуарист. В многообразном писательском наследии Тургенева есть, однако, один жанр, которому, бесспорно, принадлежит совершенно особое и даже исключительное место творческого центра. Это роман, излюбленный и содержательно наиболее значимый вид тургеневского творчества, большое проблемное повествование, ставшее в Новое время таким же главным жанром литературы, каким в античности была стихотворная эпопея. За свою творческую жизнь Тургенев написал шесть романов: «Рудин» (1855), «Дворянское гнездо» (1858), «Накануне» (1859), «Отцы и дети» (1860—1861), «Дым» (1865—1867) и «Новь» (1872—1876). Но писатель стал не просто автором шести хотя бы и замечательных произведений в этом жанре. Он создал своего рода каноническую форму русского романа, форму, которую довольно долго искала русская литература, предошущая ее прототипы в недрах романа в стихах, отчасти восходящего к романтической поэме («Евгений Онегин» А. С. Пушкина, 1823—1830), цикла повестей («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, 1838—1840) или серии биографий («Кто виноват?» А. И. Герцена, 1841—1846). Тургеневу дано было возвести эти прототипы-предвестия к единству и завершенности типа классического романа русской литературы.

Тургеневский роман как типологическую разновидность романного жанра видный историк русской литературы Л. В. Пумпянский еще в 1920-е годы назвал «культурно-героическим романом».¹ Первая часть определения Пумпянского предполагает, что тематика романов Тургенева теснейшим образом связана с жизнью культурных слоев русского общества, с историей интелли-

¹ Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 391—392.

генции, идей, художественных, научных и политических движений, с бытием русской культуры в самых разнообразных ее формах. Общий же идейно-художественный замысел тургеневского романа неизменно оказывался сконцентрирован, осуществлен, выражен в фигуре главного проблемного героя повествования, и это проливает свет на второе слово в определении исследователя. Тему тургеневских романов он понимал как «суд над социальной значимостью лица»; согласно его характеристикам, это «романы общественной деятельности, конечно — в самом широком объеме этого понятия, разумея под ним *социальную продуктивность* человека»; через роман о герое времени «общество начинает понимать, какие силы, какие породы людей, какие типы и категории деятелей оно имеет в своем распоряжении, иными словами — отдает себе отчет в человеческом материале своих двигателей, своих деятелей и вождей».²

Уже в первых романах писателя сказалась примечательная особенность его творческой индивидуальности: умение видеть, распознавать, изображать характерные человеческие типы исторического момента, запечатлеть, как история творит и меняет человеческую личность. На склоне лет Тургенев признавался, что в своих романах он более всего стремился «добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет „the body and pressure of time“»,³ и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений».⁴

Этот дар исторической типизации позволил Тургеневу создать ряд исполненных глубокой содержательности образов дворянских интеллигентов в романах и повестях 1850-х годов. Дворянская интеллигенция, тонкая, многочисленная прослойка русского общества, олицетворявшая, впрочем, в первой половине XIX столетия русское культурно-общественное развитие, русский прогресс, получила, однако, в творчестве Тургенева своего рода двойное освещение и ставшее крылатым определение «лишний человек». «Лишний человек», по Тургеневу, — это дворянский интеллигент, просвещенный, культурный, мыслящий, благородный, интеллектуально и нравственно элитарный и, однако же, обладающий роковой слабостью — практической несостоятельностью, неумением делать дело. Это итоговое во многом представление об интеллигенте из дворян создал в своих произведениях именно Тургенев, начиная с повести «Дневник лишнего человека» (1849),

² Там же. С. 382—384.

³ Самый образ и давление времени (англ.).

⁴ Тургенев И. С. Предисловие к романам // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1982. Т. IX. С. 390. Далее сочинения и письма Тургенева цитируются по этому изданию с указанием в тексте его серии (литерой «С.» обозначается серия «Сочинения», литерой «П.» — серия «Письма»), тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими цифрами); цитаты из романа «Отцы и дети» приводятся по т. VII издания с указанием в тексте только страницы).

к заглавию которой и восходит широко распространившаяся в литературе и критике формула «лишний человек». Но именно Тургенев первым из русских писателей почувствовал, что исторический перелом конца 1850—1860-х годов, эпоха либеральных и буржуазных по своему содержанию реформ Александра II, выдвигает на русскую историческую сцену новое социально-культурное явление и новое героическое лицо — разночинца.

Разночинство — пестрые, неоднородные средние слои русского общества, среди которых числились и низшее чиновничество, и младшее офицерство, «солдатские дети», и духовенство, особенно провинциальное и сельское, и недворянская интеллигенция, также в значительной части губернская и уездная, хотя и столичная: медики, педагоги, появлявшиеся уже в середине века инженеры, журналисты, профессора...⁵ Эти общественные группы, при всем том, что в их составе было немало людей с университетским образованием, до той поры играли маргинальные и второстепенные роли в русской истории. Исключением был в начале столетия попович М. М. Сперанский, ближайший советник Александра I, заслуживший титул графа и репутацию «русского реформатора». В романе «Отцы и дети» главный герой не без умысла заостряет один из диалогов и ставит ударение на этом имени, имея в виду, что создатель Государственного совета Российской империи был предтечей прихода разночинства в ее историю. И действительно, в эпоху Александра II разночинские социальные слои пережили исключительный по масштабам и значению исторический подъем и не только приобрели видное место в общественном процессе эпохи, но и высказали решительную претензию на политическое и идейное руководство русским обществом, на вытеснение из него старой сословной элиты — дворянства и в первую очередь дворянской интеллигенции.

Становление буржуазно-демократического социального уклада во многих странах Европы сопровождалось одновременным формированием буржуазной среды, «среднего класса» как его воплощения, но в России эта общественная сила, именовавшаяся разночинством и несколько запоздавшая сравнительно с европейскими движениями, отличалась особой активностью, радикализмом и революционностью. Радикальная демократия повела не только партийно-политическую борьбу против консервативной и либеральной аристократии. Эта борьба захватила широкие области идеологии, общественной организации, науки, культуры, морали, она знаменовала едва ли не цивилизационный перелом русской истории.

Эти обстоятельства конца 1850 — начала 1860-х годов, сыгравшие огромную и, может быть, не вполне еще оцененную роль в исторических судьбах России, составили тот общественно-исторический фон, на котором было развернуто действие тургеневского романа «Отцы и дети». Действие романа отнесено к лету 1859 года, а создавался роман в 1860—1861 годах — в один

⁵ См.: Вердеревская Н. А. О разночинцах // Из истории русской культуры. М., 1996. Т. V (XIX век). С. 452—462.

из самых напряженных периодов русской общественной жизни. Если вспомнить, что все это были годы подготовки и осуществления крестьянской реформы, годы решения, возможно, главного вопроса русского государственного быта, вопроса, касавшегося всех и каждого, то станет ясным, что это произведение Тургенева овеяно живым дыханием трагического времени, пронизано токами роковой исторической минуты.

Заглавие «Отцы и дети» отличалось безусловной многозначительностью. В романе отразился большой исторический конфликт, конфликт двух поколений в русской общественной «семье», но понятия поколений фигурировали здесь отнюдь не в одном лишь возрастном смысле. Впрочем, внешне конфликт выглядел как возрастной, но корни его уходили глубже. Писатель показал столкновение аристократической культурной традиции, в истоках своих идеалистической и романтической, с одной стороны, и окрашенного в тона отрицания демократического радикализма и «реализма», с другой. Это были два направления русского общественного развития, но они, как это ни парадоксально, одновременно были и двумя его стадиями, двумя эволюционными этапами, более ранним и более поздним. В своей известной статье «Базаров» Д. И. Писарев имел все основания возводить генеалогию тургеневского героя «к разным Онегиным, Печориным, Рудиным, Бельтовым и другим литературным типам, в которых, в прошлые десятилетия, молодое поколение узнавало черты своей умственной физиономии».⁶ Тургенев показал сложную диалектику истории, где культурные противоположности могут быть связаны отношениями родства, логикой предшества и последствия.

Местом действия своего романа Тургенев избрал по преимуществу дворянскую усадьбу. Сначала это усадьба Марьино, принадлежавшая Николаю Петровичу Кирсанову, потом усадьба Анны Сергеевны Одинцовой Никольское... Выбор усадебного мира, освященного давними и разными культурными традициями, — и идиллической, и элегической, и «романической», и многими другими — в качестве основного места действия не был случайным. Ведь пространство культуры, «поле» культуры было в России в 1850-е годы почти целиком дворянским, и именно в этом пространстве, разрушая его изнутри, появился враждебный дворянской традиции разночинец.

К дворянскому сословию и кругу дворянских человеческих типов принадлежат в романе и многие из героев «второго плана». Это и Николай Петрович Кирсанов, помещик средних лет, владелец Марьино; это и его старший брат Павел Петрович Кирсанов, отставной офицер; это и сын Николая Петровича Аркадий, выпускник университета, по молодости лет и юношеской наивности увлеченный демократическими веяниями, но вовремя встающий, впрочем, на свою естественную — дворянскую — социально-семейную стезю; это и Анна Сергеевна Одинцова, которой суждено будет стать возлюбленной главного героя. Каждый из дворянских героев «Отцов и детей» занимает в романе свое место, каждый наделен сюжетной, композиционной,

⁶ Писарев Д. И. Базаров // Писарев Д. И. Сочинения: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 15.

идейной неповторимостью и необходимостью. Однако идеологическая нагрузка, роль сознательного представителя и защитника дворянской общественно-культурной традиции отведены Павлу Петровичу Кирсанову, герою, который являет собой тип уже известного русской литературе дворянского интеллигента (с несколько акцентированными чертами барства), но на относительно поздних стадиях его исторической жизни. Писатель показал нам закат этого типа, уход его с жизненной сцены, хотя это совсем не означает, что перед нами персонаж, достойный лишь иронии и критики. Сам Тургенев не раз разъяснял общественно-идеологическую родословную Павла Петровича как лица из лучшей части дворянства. Подыскивая прототипы для своих героев, Тургенев так высказывался в одном из писем: «...Н[иколай] П[етрович] — это я, Огарёв и тысячи других; П[авел] П[етрович] — Столыпин, Есаков, Россет, тоже наши современники» (П., V, 58). Писатель в данном случае говорил не о портретировании конкретных лиц, а о характерных представителях общественно-исторического типа, к которому принадлежал герой. Тип же этот заключал в себе немало бесспорных достоинств. Достаточно сказать, что названный Тургеневым Алексей Столыпин (Монго) был близким другом Лермонтова, а братья Россет, упомянутые тут же, входили в окружение Пушкина.

В тургеневской литературе не раз утверждалось, что «Отцы и дети» — роман трагический. А подлинно трагическая коллизия — это коллизия противников, у каждого из которых своя правда. «...Со времен древней трагедии, — писал Тургенев в период завершения романа, — мы уже знаем, что настоящие столкновения — те, в которых обе стороны до известной степени правы» (П., IV, 346). Если мы признаем Базарова крупной и сильной фигурой, то мы должны признать свою значительность и за Павлом Петровичем, в противном случае Базарову не с кем было бы вести борьбу и конфликт не осуществился бы или имел бы другое содержание.

Павел Петрович Кирсанов, в 1859 году человек стареющий, хотя еще и не старый, отнюдь не консерватор. Молодость героя пришлась на 1830-е годы, десятилетие, когда сложилась идеология дворянского либерализма, и Павел Петрович усвоил восходившие к этой эпохе идеи мирного, гуманного, свободного, эволюционного общественного развития. Он и сейчас считает их передовыми, современными, европейскими. Либерализм старшего Кирсанова простирается даже до мысли о возможности сближения сословий, то есть до умеренной левизны. Выражается это предстваление, конечно, достаточно условно и даже декоративно — в финале романа письменный стол героя, живущего в Дрездене, украшает серебряная пепельница в виде крестьянского лаптя, — но и такой «демократизм» мог казаться барским фрондерством. С либеральными воззрениями Павла Петровича соединяется и его западничество, носящее у него не только идеологический, но и бытовой характер: «он вообще всю жизнь свою устроил на английский вкус» (33).

Павел Петрович Кирсанов обнаруживает вполне определенную этическую природу своей личности. В соответствии с дворянскими культурными

традициями 1820—1830-х годов в области морали он — идеалист. Проявляет это история его молодости, которую в особой, «вставной», главе рассказывает Аркадий. Здесь идет речь о загадочной любви Павла Петровича к загадочной княгине Р. Характерно, что этим отношениям сопутствует атмосфера загадочности, излюбленная психологическая аура романтизма, а Павел Петрович дарит своей возлюбленной кольцо с изображением сфинкса: сфинкс в Древней Греции — мифологическое существо, испытующее людей загадками. Обстоятельства любовных переживаний героя также окутаны таинственной дымкой недосказанности, но одно совершенно очевидно: Павел Петрович пережил романтическую, с оттенком необъяснимости, страсть, которая стала для него сердечной драмой и крушением судьбы. Возникают простые читательские вопросы: почему Павел Петрович, человек умудренный житейским опытом, не лишенный дарований, в молодости делавший успешную карьеру, живет в деревне, в отставке, на общественной обочине? Почему он не в столице, не в какой-нибудь правительственной комиссии по подготовке реформ Александра II, коль скоро они готовились и осуществлялись сверстниками Павла Петровича, дворянами среднего и старшего поколения? Ответ на эти вопросы мы уже сформулировали: потому что он — идеалист. И как идеалист он убежден, что если не удалась любовь, не удалась судьба. Эта черта Павла Петровича, связанная с пониманием любви как нравственного центра человеческой жизни, столь же незыблема, сколь и неприемлема для рационалистической демократической этики Базарова: «А я все-таки скажу, что человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви и когда ему эту карту убили, раскис и опустился до того, что ни на что не стал способен, этакой человек — не мужчина...» (34). В Базарове, безусловно, больше мужественности, но сложная метафизика этического идеализма ему недоступна.

К упомянутым общественным и моральным предпочтениям Павла Петровича с неизбежностью следует прибавить и его эстетические понятия и художественные вкусы. В этой сфере тургеневский герой также не является исключением из своего исторического поколения: он, разумеется, романтик. Не случайно, едва только заходит речь о живописи, Павел Петрович ссылается на высший в глазах романтиков художественный авторитет — Рафаэля. Романтическое художественное воспитание предполагало своеобразное поклонение культу Рафаэля, и потому особенно кощунственно и цинично звучит в этом контексте «варварская» реплика Базарова: «По-моему, — возразил Базаров, — Рафаэль гроша медного не стоит...» (52).

Либерализм и европеизм как общественная идеология, идеализм в качестве ведущего морального настроения, романтические традиции как основа художественно-эстетических понятий — все это черты целостного мирозерцания, целостной культуры — культуры образованного русского дворянства первой половины XIX века, ставшей во многих отношениях и высшим достижением, вершиной русской национальной культуры вообще. Ценности, защищаемые Павлом Петровичем, никак не могут быть названы ложными,

фигурными, мнимыми — они подлинны. Отстаивая их перед базаровской критикой или, скорее, перед базаровским презрением, Павел Петрович имеет основания испытывать и недоумение, и раздражение, однако он явно не может в полную меру понять и оценить того, что история совершила кардинальный поворот и потребовала признания ценностей новых, старые же начали утрачивать свое живое содержание и переходить в разряд ценностей музейных. Эти ценности ему дороги, но они не отражают и не определяют жизнь.

Отрицателем и разрушителем дворянской идеологии и культуры выступает в романе его главный герой — Евгений Базаров. Это самый значительный, глубокий и пророческий образ не только «Отцов и детей», но и всего тургеневского творчества.

Сын полкового лекаря и внук дьячка, Базаров обладает типической родословной разночинца; типический разночинский «стандарт» образуют и его нравственно-психологические, поведенческие, идейные и портретные черты, даже мелочи бытового обихода. При первом же появлении героя на страницах романа автор в соответствии с классическим чувством естественного порядка в узнавании человека дает описание его наружности. Во внешнем облике Базарова внимание читателя останавливают несколько подробностей: «красная рука»; лицо «длинное и худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету» (11); потом упоминаются «одеженка», «балахон». Все эти портретные детали создают образ совершенно недвусмысленный: перед нами человек без «породы».

Аристократическая цивилизация создала не одну богатую и сложную культурную традицию; ее главным результатом был прежде всего особый человек, особый и в духовном, и в генетическом отношении, — совсем не случайными были тургеневские указания на «изящный и породистый» облик Павла Петровича, на его лицо, «необыкновенно правильное и чистое, словно выведенное тонким и легким резцом» (18). Базаров же обладал внешностью человека, за которым не стояла никакая генетическая традиция и который вырос как репей.

Еще совсем недавно, на исходе николаевского царствования, такой разночинец, оказываясь в дворянском обществе, испытывал чувство парализующей волю неловкости, стеснялся своей неказистости, неэтикетности, бедной одежды. В 1852 году Н. А. Некрасов написал стихотворение о психологии разночинца, назвав его ключевым для этой тематики словом — «Застенчивость»:

...А вот я-то войду как потерянный —
И ударится в пятки душа!

На ногах словно гири железные,
Как свинцом налита голова,
Странно руки торчат бесполезные,
На губах замирают слова.

Улыбнусь — непроворная, жесткая,
Не в улыбку улыбка моя,
Пошутить захочу — шутка плоская:
Покраснею мучительно я.⁷

Эти «торчащие руки» некрасовского героя почти предвосхищают известную подробность базаровского портрета, но «улыбка», да и все социальное-психологическое самочувствие у Базарова совсем иные. Должно было что-то произойти в общественном климате, чтобы у разночинца, попадающего в дворянскую усадьбу, лицо (отметим пропущенные нами особенности наружности героя) «оживлялось спокойной улыбкой», более того, «выражало самоуверенность и ум» (11). Даже бедная одежда отныне уже не смущает разночинскую душу, поскольку и «балахон» носится Базаровым с некоторым вызовом, как партийный мундир демократа, как отрицание дворянской культуры костюма.

Аркадий, привезший в отцовское имение своего университетского товарища, рассказывая о Базарове отцу и дяде, с юношеским энтузиазмом и не без желания «поразить» их восклицает: «Он нигилист». Николай Петрович, окончивший университет со степенью кандидата, следовательно, изучавший в свое время латынь, тут же толкует происхождение и значение слова:

«— Нигилист, — проговорил Николай Петрович. — Это от латинского *nihil, ничего*, сколько я могу судить; стало быть, это слово означает человека, который... который ничего не признает?» (25).

Слово и понятие «нигилизм» и производные от него («нигилист», «нигилистический») составляют в романе «Отцы и дети» некоторую философскую и этическую проблему.

Как известно, нигилизмом разночинно-демократическое движение и мировоззрение назвали во враждебных демократам общественных кругах. В слове, имевшем достаточно давнюю и простую историю, были поставлены под ударение в данном случае отрицательные, разоблачительные и даже бранные значения.⁸ Они должны были дискредитировать идеологию разночинства, представив ее содержание как отрицание смысла и ценности во всем, чем наполнена жизнь человека и общества. В живом словоупотреблении произошла, однако, неожиданность: значение слова «нигилизм» из отрицательного превратилось в положительное, бранная «кличка» стала употребляться в разночинском обиходе как своего рода почетное наименование.

⁷ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 1. С. 113.

⁸ Из литературы вопроса см.: Алексеев М. П. К истории слова «нигилизм» // Сб. ОРЯС. Л., 1922. Т. 101. № 3. С. 413—447; Батюто А. И. Творчество И. С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л., 1990. С. 138, 195—197; Турген П. К проблеме нигилизма в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. 1993. № 1. С. 37—47; Михайлов А. В. Из истории «нигилизма» // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 537—623.

С этой неоднозначностью в бытовании слова связано и сложное отношение Базарова к нему: он не возражает, когда другие именуют его нигилистом, признавая, таким образом, установившийся языковой обычай, хотя сам себя нигилистом не называет. Как философски образованный человек, Базаров не может не понимать глубину отрицательных и разрушительных смыслов, скрытых в слове «нигилизм», как и бесплодность нигилистических в точном и узком значении умонастроений. Кроме того, Базаров никак не может быть причислен к нигилистам в этом буквальном смысле, потому что для него самого положительные ценности существуют, и одна из них привлекает его сильно и постоянно: это — истина. Мыслящий человек, устремленный к созданию положительного мировоззрения (а именно таково внутреннее занятие героя в романе), Базаров хотел бы знать философскую истину о человеке и мире, и прежде всего это стремление отделяет его от тотального нигилистического негативизма. При всем том — и тут Базаров должен лицом к лицу столкнуться с очевидным противоречием в своем поиске истины — он утверждается на позициях такого мировоззрения, в котором очевидны элементы подлинного отрицания, настоящий нигилистический пафос.

Базаров открыто говорит об источниках своего мировоззрения, признаваясь, что «немцы... наши учителя». На вопрос Аркадия, какое бы «дельное» чтение дать Николаю Петровичу вместо «никуда не годной», по мнению Базарова, романтики Пушкина, тот предлагает книгу немецкого философа Людвиг Бюхнера «Материя и сила»:

«— Да, я думаю, Бюхнерово *Stoff und Kraft* на первый случай» (45).

Ссылка на Бюхнера весьма показательна для характеристики базаровских убеждений. Людвиг Бюхнер — один из основателей незначительного, но шумевшего в 1850—1860-е годы философского учения, которое в истории философии получило наименование физиологического материализма. Этот естественнонаучный и во многом вульгарный материализм более всего интересовал философскими проблемами человека, но человека понимал упрощенно, плоско, как биологический объект, продукт материальных сил природы. Учение исходило из предпосылки, согласно которой весь объем и вся сложность человеческой, и прежде всего духовной, деятельности сводятся к биологическим первопричинам. «Человек — произведение природы»,⁹ — читаем мы в одном из ранних русских переводов бюхнеровского трактата (современном «Отцам и детям»). «...Вся антропология, — утверждает Бюхнер, — есть непрерывный ряд доказательств тождества мозга и так называемой души, которая — не что иное, как сумма умственных отклонений мозга, совокупность всех его сил».¹⁰ Некоторым из положений своей системы философ придавал демонстративность контридеалистиче-

⁹ Сила и материя. Естественная философия в общепонятном изложении. Д-ра Бюхнера. Шестое пополненное и улучшенное издание. (Frankfurt a. M., 1860). М., 1860. С. 194.

¹⁰ Там же. С. 60.

ского выпада: «Как не может быть желчи без печени, так не может быть и мысли без мозга».¹¹

В этих — не лишенных категоричности и субъективной уверенности в открывшейся истине — рассуждениях отсутствует, однако, понимание того, что духовная сфера человеческой жизни создана отнюдь не одной природой, но и историческим развитием человека и общества. «...Мировоззрение есть прежде всего решение проблемы *истории* в согласии с проблемой природы, — писал в этой связи Л. В. Пумпянский; — материализм же Бюхнера, Фохта и Мошотта если и решал кое-как проблему природы... то относительно главной проблемы всякого живого философского мировоззрения, проблемы истории, был беспомощен и даже не подозревал о необходимости ее постановки. (...) Базаров материалистически объясняет природу и *никак* не объясняет истории».¹²

Приверженность учению физиологического материализма и попытки построить на основании этой философской школы целостное мировоззрение Базаров обнаруживает достаточно последовательно, не замечая, однако, как в это мировоззрение входят начала несомненного нигилизма.

«— На что тебе лягушки, барин? — спросил его один из мальчиков.

— А вот на что, — отвечал ему Базаров, который владел особенным умением возбуждать к себе доверие в людях низших, хотя он никогда не потакал им и обходился с ними небрежно, — я лягушку распластаю да посмотрю, что у нее там внутри делается; а так как мы с тобой те же лягушки, только что на ногах ходим, я и буду знать, что и у нас внутри делается» (22).

Медик по профессии, поклонник естествознания по своим научным и познавательным интересам, «физиологический материалист» по философским воззрениям, Базаров всем своим умственным миром противостоит гуманитарному и идеалистическому канону культуры дворянской интеллигенции. Едва ли всерьез ставит он знак тождества между лягушкой и человеком, но знак глубокой аналогии он ставит, безусловно, всерьез, коль скоро физиологический материализм признавал различия между животными и человеком более количественными, чем качественными. И как раз в этом наглядно проявляется отсутствие понятия истории в базаровском кругозоре: ведь человек отличен от биологических объектов (от «лягушки») не только своей физической природой, но по преимуществу природой исторической, тем, что в нем есть историческая сущность, выражающаяся во всей совокупности его духовной жизни. Не замечая исторического содержания в личности, Базаров усматривает в духовных слагаемых человеческого существа физиологические рефлексы и реакции, а это значит, что он отрицает самостоятельное значение духовного бытия. Отсюда, из этого философского источника, проистекают, например, базаровские толкования нравственных мотивов поведения

¹¹ Там же. С. 81.

¹² Пумпянский Л. В. «Отцы и дети». (Историко-литературный очерк) // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. С. 420—421.

людей как физиологических «ощущений» («ощущением» является для него честность). Отсюда следуют и восприятие гуманитарных ценностей как романтических иллюзий и фантазий, пренебрежение искусством на основании его практической бесполезности («порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта», 28), отрицание индивидуальности человека («люди, что деревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой», 78—79), лирических состояний человеческой души (в частности, ностальгии: «это все равно, где бы человек ни родился» (14), — это говорит Аркадий, но с оглядкой на Базарова и желая ему угодить), любви как духовного опыта личности («мы, физиологи, знаем, какие это отношения», 34) — всей идеально-духовной сферы человеческого бытия. В этой враждебности к духовному содержанию жизни — а Тургенев, наследник и воспитанник идеалистической культуры, считал его первоосновой бытия — Базаров обнаруживает себя, еще раз повторим, как убежденный и даже догматический нигилист.

Интеллектуальная преданность постулатам физиологического материализма с их отрицанием или, вернее, непризнанием исторической, идеально-духовной стороны человеческой сущности обернулась, однако, для Базарова еще одним (и уже трагическим) противоречием. Читая роман, мы не можем не почувствовать масштабности, значительности личности Базарова. С героем Тургенева можно соглашаться или не соглашаться, но с ним нельзя не считаться, он обладает духовной властью над людьми. Это и есть первый признак силы и подлинности личности, о чем говорит и сам Базаров: «...Настоящий человек тот, о котором думать нечего, а которого надобно слушаться или ненавидеть» (120). Но «настоящий человек» оказывается здесь носителем такого мировоззрения, которое гораздо мельче его самого, гораздо проще и ниже. Тургенев, писал Н. Н. Страхов, «изобразил жизнь под мертвящим влиянием теории; он дал нам живого человека, хотя этот человек, по-видимому, сам себя без остатка воплотил в отвлеченную формулу».¹³ В этом противоречии между незаурядной натурой и элементарным, а к тому же и абстрактным мировоззрением заключается источник многих духовных затруднений тургеневского героя.

Главным из них у Базарова была, может быть, постоянно ощущаемая им необходимость ломать свою натуру для того, чтобы остаться верным своим теоретическим убеждениям.

Человек дела, пользы, опытного знания, Базаров мог с пренебрежением отзываться о сердечной стороне человеческих отношений, не верил, повторим, ни в тайны, ни в духовную природу любовного чувства, считая такое к нему отношение романтическим, художественным вымыслом. «Ты проштудируй-ка анатомию глаза, — обращается он к Аркадию: — откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду? Это все романтизм, чепуха, гниль, художество» (34).

¹³ *Страхов Н. Н.* И. С. Тургенев. «Отцы и дети» // Страхов Н. Н. Литературная критика. СПб., 2000. С. 206—207.

Нетерпимость и иронию по отношению к романтической презумпции таинственности и загадочности мира и человека Базаров, заметим попутно, также унаследовал от познавательного пафоса физиологического материализма. Дискредитация «тайн» составляет заметный мотив философских откровений Бюхнера: «Глава эта и предназначается не для медиков и физиологов, а для тех, которые в самых простых и понятных явлениях природы видят еще тайны и загадки».¹⁴

Но в романе наступает момент, когда это базаровское воззрение должно подвергнуться испытанию жизнью. Базаров встречает Анну Сергеевну Одинцову, и большая страсть ставит героя перед перспективой крушения идеологии, которая руководила его сознанием. Меняется поведение Базарова, он переживает свое чувство с нарастающим недоумением, с ощущением таких непроглядных глубин и таких странностей, о которых не подозревала его наука.

Этому новому состоянию главного героя автор «Отцов и детей» посвящает многозначительный абзац: «Базаров был великий охотник до женщин и до женской красоты, но любовь в смысле идеальном, или, как он выражался, романтическом, называл белибердой, непростительной дурью, считал рыцарские чувства чем-то вроде уродства или болезни и не однажды выражал свое удивление: почему не посадили в желтый дом Тоггенбурга со всеми миннезингерами и трубадурами. „Нравится тебе женщина, — говаривал он, — старайся добиться толку; а нельзя — ну, не надо, отвернись — земля не клином сошлась“. Одинцова ему нравилась; распространенные слухи о ней, свобода и независимость ее мыслей, ее несомненное расположение к нему — все, казалось, говорило в его пользу; но он скоро понял, что с ней „не добьешься толку“, а отвернуться от нее он, к изумлению своему, не имел сил. Кровь его загоралась, как только он вспоминал о ней; он легко слагил бы с своею кровью, но что-то другое в него вселилось, чего он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало всю его гордость. В разговорах с Анной Сергеевной он еще больше прежнего высказывал свое равнодушное презрение ко всему романтическому; а оставшись наедине, он с негодованием сознавал романтика в самом себе» (87).

Влюбившись, ощутив, что он не властен над своим чувством, а чувство властно над ним, Базаров испытывает несвободу и даже унижительность этого «подневольного» положения. «...По-моему, лучше камни бить на мостовой, чем позволить женщине завладеть хотя бы кончиком пальца» (104), — уверяет Базаров Аркадия. В этой зависимости он чувствует ущемление самолюбия, но одновременно и какую-то чуждую ему культуру чувств. «Это все... — Базаров чуть было не произнес своего любимого слова «романтизм», да удержался и сказал: — вздор» (там же). В конечном счете он попадает в ситуацию тяжелого идейно-нравственного выбора. Базаров должен или сохранить верность своей мировоззренческой позиции, не допускавшей признания приоритетов

¹⁴ Сила и материя... Д-ра Бюхнера... С. 55.

духовного бытия, и тогда подавить в себе любовь, или же, склонившись перед силой чувства, отказаться от своего мировоззрения.

Тургенев не случайно назвал базаровскую страсть «похожей на злобу» (98).

Жизнь поставила героя «Отцов и детей» в положение, когда его натура вступила в конфликт с его мировоззрением, потому что мировоззрение держало натуру в тисках аскетического самоограничения. Героическая воля Базарова одолевала глубоко человеческие стремления его сердца только ценой изнурительной внутренней борьбы, «самоломания», если использовать его собственное слово. Это обусловило подлинный духовный кризис Базарова.¹⁵

Борьба Базарова с человечностью собственного сердца не принесла ему победы. Он, правда, пытался вести ее до конца, посягая не только на любовь к женщине, но даже и на любовь к родителям, даже и сыновние чувства он старался в себе подавить и сломить. В этой борьбе с самим собой Базарова ждала гибель. Он погиб, по видимости, случайно (порезался при вскрытии тифозного трупа), однако по сути закономерно — жизнь наказывала тургеневского героя за борьбу против естественных требований души, несла возмездие за посягательство на свои фундаментальные основы. Базаров принял общечеловеческое и вечное за случайное и преходящее, жизнь души — за «романтизм», любовь — за слабость.

В смерти Базарова вместе с тем осуществилась и другая закономерность: обреченность крупной личности. Французскому романтическому писателю начала XIX столетия Шатобриану приписывалось изречение: «Счастье лежит только на тех путях, по которым ходят все», и Тургенев, вслед за Пушкиным (и его повестью «Рославлев», 1831), разделял эту мысль. В романе «Отцы и дети» показано это счастье, которое достается в удел обыкновенным людям, обретающим его на обыкновенных путях любви, семейной жизни, рождения и воспитания детей, домоводства, хозяйства. Достаточно вспомнить сцены последней главы романа, наделенной функциями эпилога, где показаны две свадьбы, совершающиеся в один день в одной церкви, — Николая Петровича и Фенечки, Аркадия и Кати. Это счастье обыкновенности омрачается лишь одним воспоминанием: Базаров лежит в могиле. Он был слишком необыкновенен, слишком значителен, чтобы быть счастливым и даже просто остаться в жизни с ее ограниченными потребностями и удовлетворенностью малыми мерами. Смерть обнаружила масштаб героя, перед ее неумолимым лицом Базаров оказывается носителем особой силы духа, существование и власть которого он так упорно отрицал.

Скажем несколько слов и еще об одной из существенных проблем романа: об отношении автора «Отцов и детей» к своему герою. Оно неоднозначно, его не назовешь ни безусловно положительным, ни безусловно отрицательным, оно находится в других, более сложных измерениях.

Культурно-общественная позиция самого Тургенева хорошо известна. Он отнюдь не был радикальным демократом-революционером, а напротив — и

¹⁵ См.: Лебедев Ю. В. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». М., 1982. С. 98—102.

по рождению, и по самосознанию принадлежал, как мы отмечали, дворянскому миру и дворянской культуре. «Базаров для Тургенева больше, чем посторонний»,¹⁶ — заметил А. И. Герцен. Особая сложность романа состоит в том, что, не будучи единомышленником своего героя, более того, будучи его общественным и идеологическим противником, автор «Отцов и детей» понял, кто воплощает в себе историческую необходимость, которая, независимо от того, принимать ее или не принимать, существует как объективное явление жизни. В этом признании объективного хода вещей состояла великая заслуга Тургенева, увидевшего героя в своем антипode и героя уже не только в литературном, но и в нравственном смысле слова.

Роман Тургенева не получил бы того художественного значения, которое он имеет, если бы автор изобразил Базарова одной лишь краской, черной или белой. «Штука была бы не важная представить его — идеалом, — сошлемся на одно из эпистолярных признаний Тургенева; — а сделать его волком и все-таки оправдать его — это было трудно...» (П., V, 50).

«Волчья» сущность Базарова, о которой говорит здесь писатель, — это начала отрицания и разрушения, которые он несет в мир своей идейной энергией и которые делают его врагом культуры. Но оправдания он заслуживает потому, что отрицание тоже может быть творческим двигателем истории, и именно этого требовала историческая необходимость, которой Базаров прокладывал путь силами своей выдающейся личности. Базаров никак не может быть назван положительным или отрицательным героем романа; Базаров, по собственным словам Тургенева, — «трагическое лицо» (П., V, 61) и, прибавим, одна из наиболее трагических фигур русской литературы.

¹⁶ Герцен А. И. Еще раз Базаров // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1960. Т. XX, кн. 1. С. 335.

Н. Г. Чернышевский*

В 1859 году, на лучшем отрезке своей творческой и общественной биографии, размышляя над закономерностями исторического развития человеческого общества, Н. Г. Чернышевский написал: «Прогресс совершается чрезвычайно медленно, в том нет спора; но все-таки девять десятых частей того, в чем состоит прогресс, совершается во время кратких периодов усиленной работы. История движется медленно, но все-таки почти все свое движение производит скачок за скачком...».¹

О чем бы ни рассуждал Чернышевский в своих сочинениях, будь то общие вопросы философии истории, как в приведенном фрагменте одного из его политических обзоров, или частные события социально-исторической жизни, в мыслях и словах его неизменно присутствовало соизмерение обсуждаемого предмета с тем историческим миром, в котором ему самому довелось жить и действовать. Если бы Чернышевский не ощущал, что его собственная жизнь пришла на узловую, соединяющую в себе начала и концы эпоху русской истории, на «краткий период усиленной работы», который предопределяет с небывалой дальностью будущее, то, может быть, у него и не возникла бы «теоретическая» мысль, далеко не бесспорная и слишком связанная с его персональным опытом, о скачкообразности исторического процесса. Однако он воспринимал свое время и его содержание как своеобразную меру истории. И в чрезвычайно существенном, в том, что его эпоха решала судьбу России, он не ошибся.

Поняв значение своего времени, Чернышевский всецело отдал себя на служение ему, обратился в его орган и орудие и благодаря этому стал его центральной фигурой. Не более семи-восьми лет на рубеже 1850—1860-х годов занимал он это общественное положение, но истории, тогда переживавшей то, что Чернышевский называл скачком, этого было совершенно достаточно. Она осуществила через него свою трагическую необходимость, и потому его имя, кто бы и как бы ни оценивал сегодня этого мыслителя и писателя, невозможно вычеркнуть из ее летописей.

Становление личности и мировоззрения

Идеолог разночинского периода русского общественного движения, Чернышевский принадлежал к среде разночинцев и по своему рождению и воспитанию.

* Глава из учебника для высшей школы.

¹ *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1939—1953. Т. VI. С. 13. В дальнейшем ссылки на данное издание даются в тексте с указанием тома — римской цифрой, страницы — арабской.

Он родился 12(24) июля 1828 года в семье саратовского священника. Дому Чернышевских были свойственны все традиционные черты патриархально-демократического уклада, «простой жизни». «Наше семейство не принадлежало даже и к среднему кругу губернского почета и блеска» (I, 610), — рассказывал Чернышевский в незавершенной «Автобиографии», писавшейся им в 1863 году в Петропавловской крепости. Отец будущего писателя, Гавриил Иванович, ко времени рождения своего единственного сына занимал должность протоиерея Сергиевской церкви в Саратове и обладал относительно устойчивым житейским положением, но вышел он из низов бедного, полукрестьянского по образу жизни деревенского духовенства. Предки его были еще бесфамильными, и Г. И. Чернышевский впервые в своем роду носил фамилию, данную ему по названию села Чернышево Пензенской губернии, в котором он родился. Деятельная фигура саратовского церковного и общественного быта, Г. И. Чернышевский был и «опытным пахарем» (I, 673), о чем его сын с базаровским достоинством упомянул в автобиографических записках.

Наибольшее влияние на внутреннюю жизнь Чернышевского в детстве оказали отец и бабушка по материнской линии — Пелагея Ивановна Голубева. Память писателя и в зрелые годы хранила бабушкины рассказы — заволжские предания XVIII столетия о лесных разбойниках и набегах киргизкайсаков, волчьих охотах и подкинутых младенцах. Для десятилетнего Чернышевского эти простонародные легенды были тем же, чем, например, для десятилетнего Герцена были фамильные воспоминания о пожаре Москвы и свидании отца с Наполеоном. В «Былом и думах» Герцен назвал сопровождавшие его детство повествования о 1812 году «моею колыбельною песнью, детскими сказками, моей „Илиадой“ и „Одиссеей“». ² Сходные образы «времен доисторических» (I, 648) и архаических литературных первоначал возникли и у Чернышевского, когда он восстанавливал в «Автобиографии» свой детский опыт. Бытовые рассказы бабушки Чернышевский называл своей «живой мифологией» (I, 580), а рассказы фантастические, например о чертях и бесовских кладах, — «соприкосновениями моего детства с средневековым романтизмом» (I, 641).

Различий в биографиях вождей дворянской и разночинской революционной интеллигенции середины XIX века обнаруживается, впрочем, больше, чем сходства. Расхождения между Герценом и Чернышевским, резко проявившиеся в конце 1850-х годов в полемике лондонской прессы с журналом «Современник» и вызвавшие поездку Чернышевского в Лондон для переговоров с Герценом, ³ начинались, конечно, раньше и были заложены в самой их родословной. Так, для «детских» глав «Автобиографии» Чернышевского и «Былого и дум» Герцена в равной мере характерна острота социальных обобщений, вытекающих чаще всего из рассказа о житейском случае, из бытового

² Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 22.

³ См.: Коротков Ю. Н. Господин, который был в субботу в Фулеме: Чернышевский у Герцена летом 1859 года // Прометей. М., 1971. Вып. 8. С. 166—188.

анекдота. Но если переживания юного Герцена (например, его запретное тяготение к миру слуг и дворовых) приобретали социальное значение уже под аналитическим взглядом зрелого мыслителя-мемуариста, то детские впечатления Чернышевского, вынесенные в гораздо большем количестве из жизни «низших слоев среднего класса» (I, 640—641) и вызванные зрелищем трудного существования родственников и семейных знакомых, очень рано осознавались им как угрожающие социальные уроки. «...Бесчисленное множество обыденных историй страдания, происходивших около нас» (I, 614), как писал Чернышевский, не могло не задевать его своей тревожной близостью.

По традиции, еще прочно державшейся среди духовенства, Чернышевский готовился унаследовать общественный статус и поприще отца. Гавриил Иванович Чернышевский, будучи инспектором духовных училищ и хорошо зная их мертвенную схоластику и тяжелый нравственный климат, однако, лишь формально записал сына в училищные ведомости и оставил его, по тогдашней канцелярской формуле, «в домовом образовании». Гувернеров у будущего писателя, разумеется, не было, и занимался он под руководством отца. Насколько основательны были эти занятия, свидетельствует то, что к 14-летнему возрасту, когда Чернышевский поступил в семинарию, он знал несколько древних и новых языков: греческий, латинский, немецкий, изучал французский и английский. Неумолимость языковых интересов побуждала Чернышевского к изучению персидского, а позднее — татарского языка. Домашняя библиотека позволила ему воспитать в себе читательскую страсть. «Я сделался библиофагом, пожирателем книг, очень рано» (I, 632), — замечал Чернышевский в «Автобиографии».

О том, что входило в круг ранних чтений будущего писателя, мы можем судить по ряду мемуарных источников, в частности по воспоминаниям его двоюродного брата А. Н. Пыпина, воспитывавшегося вместе с Чернышевским и ставшего впоследствии известным историком литературы и академиком. В кабинете Гавриила Ивановича, вспоминал Пыпин, «было два шкафа, наполненных книгами: здесь была и старина восемнадцатого века, начиная с Роллена, продолжая Шрекком и аббатом Милотом; за ними следовала „История Государства Российского“ Карамзина, к этому присоединялись новые сочинения общеобразовательного содержания: „Энциклопедический словарь“ Плюшара, „Путешествие вокруг света“ Дюмон-Дюрвиля, „Живописное обозрение“ Полевого, „Картины света“ Вельтмана и т. п. Этот последний разряд книг был и нашим первым чтением. Затем представлена была литература духовная...»⁴

Позднее, в семинарии, Чернышевский, по свидетельству А. Н. Пыпина, «носился с Шиллером, Жуковским и Пушкиным»,⁵ а по его собственным признаниям, читал, порой с восхищением, романы Диккенса и Жорж Санд,

⁴ Пыпин А. Н. Мои заметки // Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 104.

⁵ Литературный вестник. 1903. Кн. 3. С. 340.

стихотворения Лермонтова, роман А. Погорельского «Монастырка», «Обыкновенную историю» Гончарова, статьи Белинского. О части этой литературы, прежде всего о наивной «Монастырке», зрелый Чернышевский будет вспоминать с иронией, иные книги, как, например, «дворянские» романы Гончарова, резко отвергнет («Обломова» он не дочитает и до середины). Романтически восторженное отношение к Шиллеру, Жуковскому и Пушкину уступит место трезвой аналитичности, на основании которой допускалось назвать «Людмилу» Жуковского «пустой» (II, 474), а в критические статьи о Пушкине ввести среди прочих тему исторической относительности его значения. Однако привязанность к Лермонтову, Белинскому, Диккенсу, Жорж Санд Чернышевский сохранит до конца жизни, усвоив их воздействия в собственном творчестве. Важнейшим предметом его литературных интересов станет и прочитанный к двадцати годам Гоголь.

Эта эволюция читательских вкусов Чернышевского дает до известной степени представление о всей его идейно-нравственной эволюции, в которой самый решительный пересмотр, упорное изживание отдельных элементов социально-семейного наследства (религиозности, провинциализма, авторитета традиций) сочетались с принципиальной, подчас гордой верностью многим унаследованным началам, с длительным и сложным, но зачастую логическим продолжением «врожденного» миросозерцания.

Уже семинаристом Чернышевский перерастал свою домашнюю среду, «людей обыденной жизни» (I, 680), по его словам, возвышаясь над ней и осведомленностью, и умственными запросами,⁶ но характерная для его позднейшей антропологической философии вера в присущий человеку здравый смысл, в природный разум восходила во многом именно к ранней привычке видеть вокруг себя людей, «поступающих, говорящих, думающих сообразно с действительной жизнью. Такой продолжительный, непрерывный, близкий пример в такое время, как детство (...), — писал Чернышевский, — не мог не помогать очень много и много мне, когда пришла пора теоретически разбирать, что правда и что ложь, что добро и что зло» (I, 680—681). И неотделимый от взглядов Чернышевского просветительский культ книги и знания был обязан своим возникновением тем же истокам, миру, где овладение культурой ценилось в меру потраченных на это, как правило самоотверженных, усилий и трудов и где в приобщении к культуре видели возможность социального возвышения. Пережитое определенной частью дворянства утомление от культуры, толстовское ее отрицание менее, чем в ком-либо, могли найти в Чернышевском своего единомышленника.

С мировоззрением патриархально-демократической среды Чернышевский оставался связан даже и в тех своих убеждениях, которые, казалось бы, дальше всего отстояли от ее традиций, оказывались по отношению к ним

⁶ См.: Николай Гаврилович Чернышевский, его жизнь в Саратове: Рассказы саратовцев в записи Ф. В. Духовникова. — Раев А. Ф. Записки о Н. Г. Чернышевском // Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. С. 35—49, 124—125.

не только противоположностью, но и вызовом. Известно, что, например, этическая теория идеолога «новых людей» в своем фундаментальном условии — эмансипации личности — была критически заострена и против догматических оков патриархальной морали. При этом само преобладание этической задачи над многими другими из круга осмыслявшихся Чернышевским вопросов, само стремление подчинить социальное творчество руководству морального идеала обнаруживали в ниспровергателе этических традиций такую преданность нравственным ценностям, какую давала лишь кровная причастность к «естественно» нравственному народному миропорядку.

Все это делает понятным, почему в 1850—1860-е годы между Чернышевским, столь, казалось бы, отдалившимся уже от родительского дома, от всего, чем в нем жили, и его саратовскими родственниками по-прежнему сохранялась сочувственная близость. Александра Егоровна Пыпина, сестра матери писателя, прочитывала все выступления своего племянника в «Современнике» и даже отвечала на укоризны знакомых, упрекавших эти публикации в «антирелигиозном и антиправительственном содержании».⁷

Для Г. И. Чернышевского журнальная работа сына была не только предметом гордости, но и размышлений. Согласно сведениям саратовского краеведа конца XIX века Ф. В. Духовникова, «из-за желания сказать Г. И. что-нибудь приятное даже незнакомые ему люди расхваливали его сына, но Г. И. не считал нужным отвечать. Когда же дома родные или знакомые заводили в интимной беседе разговор об удачах сына, то Г. И. в ответ скажет им: „Да, сын мой приобрел известность в СПб.“, но больше ни слова. Иногда по поводу статей его проговорится: „Хорошо-то хорошо, и полезны для России те преобразования, о которых пишет сын, да раненько“».⁸ Вместе с этим не было неожиданности и в том, что до 1859 года, до лучших времен литературной судьбы Чернышевского, отец не оставлял попыток убедить его в необходимости совместить «непрочное» положение журналиста с более надежной службой при университетской кафедре.

Со стороны же сына отношения к отцу отличались соединением подчеркнутой независимости с непосредственными, вопреки всем сознававшимся теоретическим расстояниям, чувствами любви и обязанности. Гавриил Иванович умер осенью 1861 года. В июле 1862 года его сын был арестован. Вспоминая в одиночке Петропавловской крепости свое детство, Чернышевский, не умевший жалеть о своей судьбе, поблагодарит ее и за то, что она не допустила отца дожить до его ареста: «Пишу я это слово „Николинька“, и грустно становится и теперь, как прежде, каждый раз, когда писал его: умер и последний, самый милый из тех, которые так звали меня, но и хорошо сделал, что умер: вовремя, а то слишком много было бы ему тревоги и горя» (I, 575).

⁷ Николай Гаврилович Чернышевский, его жизнь в Саратове: Рассказы саратовцев в записи Ф. В. Духовникова // Там же. С. 99.

⁸ Там же.

Каким же образом, готовясь к духовной карьере, молодой Чернышевский пошел по другому пути? Некоторые свидетели юности писателя усматривали причину этой перемены в ссоре его отца с епархиальным архиереем. Именно это событие, если верить мемуаристам, вызвало семейное решение, по которому Чернышевский должен был оставить и семинарию, и намерение продолжить образование в духовной академии. Однако и внутренние побуждения уводили Чернышевского от богословской карьеры: пока еще не атеизм, но преодоление больших, чем традиционные, возможностей. Первый ученик Саратовской семинарии, не докончив ее курса, решил стать студентом Петербургского университета. С этого шага, многое определившего в жизни Чернышевского, начиналась у него типичная для эпохи биография «уволненного из духовного звания».

Поступая в университет, Чернышевский успешно сдал экзамены по одиннадцати дисциплинам и, судя по его письмам, набрал 49 баллов из 55 возможных. В конце августа 1846 года в качестве «студента разряда общей словесности философского факультета» он начал посещать университетские лекции.

Вторая половина 1840-х годов не была лучшей порой в истории Петербургского университета. Разделяя судьбу других учебных заведений, той области культуры, которая в наибольшей степени подвергалась давлению официальной идеологии, столичный университет не мог не испытывать на себе консерватизма внутренней политики Николая I, особенно усилившегося после революционных событий 1848 года на Западе и выражавшегося более всего в ограничениях курсов общественных наук. Поначалу окрыленный своим приобщением к науке, воодушевленный юношеским порывом «содействовать славе не преходящей, а вечной своего отечества и благу человечества» (XIV, 48), Чернышевский довольно скоро меняет тон своих студенческих писем к родным. Помимо того, что эти письма наполняются расчетами материальной крайности, заставлявшей Чернышевского исключать из своего быта не только, к примеру, посещения театра (черта невозможная в образе жизни студента из богатых дворян), но и вечерний чай, вчерашний семинарист сгущает прозаичность своих житейских открытий и сожалениями по поводу недостаточности университетского преподавания: «Выписавши на 100 р[ублей] сер[ебром] книг в Саратов, можно было бы приобрести гораздо более познаний» (XIV, 63); «...Читать самому гораздо полезнее, нежели слушать лекции» (XIV, 86).

Вместе с тем не весь университетский курс подтверждал первые впечатления Чернышевского. Позднее он вынес немало пользы из лекций профессора М. С. Куторги по всеобщей истории, предпочитал книгам лекции профессора К. А. Неволлина по истории российского гражданского законодательства. Сдержанно относясь к лекциям либерального эклектика А. В. Никитенко по теории словесности, равно как и к курсу благодушно-консервативного П. А. Плетнева по истории русской литературы, Чернышевский был увлечен научными изысканиями выдающегося историка русского и славянских языков И. И. Срезневского и подготовил под его руководством «Опыт словаря

к Ипатьевской летописи», в 1853 году опубликованный. По наблюдениям лингвиста Г. А. Ильинского, несмотря на ученический характер этой работы Чернышевского, «не одна золотая крупинка перешла оттуда в „Материалы для исторического словаря русского языка“ его учителя, которыми так гордится русская наука».⁹

И все же значение университета для Чернышевского, бесспорно решающее в его идейном развитии, определялось не тем, что он услышал в лекционных аудиториях. «Чем дорог университет, чем дорога высшая школа?.. — писал он младшему сыну Михаилу из вилюйской ссылки. — Люди привыкают там думать... (...) В этом главное значение образованности» (XV, 284). Приведенное утверждение писателя было не просто родительским наставлением, но и обобщением личного опыта. С детства пристрастившийся к самообразованию, Чернышевский и в университете не захотел учиться иначе. Процесс самостоятельного расширения кругозора, свободный ход саморазвивавшегося мышления покоряли сильнее, чем академическая наука, и вера в ее постулаты уступала вере в собственный разум. Пробуждение мысли оказалось на молодого Чернышевского такое действие, что сосредоточенность на мыслительной работе составила почти единственное содержание университетского периода его жизни.

В 1846/47 академическом, по тогдашней терминологии, году, на первом курсе, «лекции в университете Чернышевский посещал неопустительно, строго соблюдал посты, ходил в церковь, настольною книгою его была Библия».¹⁰ Проходит, однако, совсем немного времени, и сознание воспитанника патриархальной традиции переживает стремительные преобразования. Среди биографов Чернышевского не существует двух мнений относительно даты, отмечающей начало его самоопределения, — это 1848 год. Важнейшая веха становления Чернышевского-мыслителя документирована им самим: в мае этого года он начинает вести дневник, в котором анализирует свою внутреннюю жизнь подробнее и откровеннее, чем в письмах. Второго августа 1848 года в дневнике Чернышевского появляется запись, озаглавленная им «Обзор моих понятий». За исключением еще не изменившихся, хотя уже и тронутых сомнением взглядов на религию, переоценка которых далась Чернышевскому с наибольшим трудом, это дневниковое признание фиксирует очевидный скачок, пережитый сознанием автора, и содержит мысли, впервые выстраивающиеся в направлении его будущего идейного кредо: «Бог о-сло-вие и хри-сти-ан-ство: ничего не могу сказать положительно, кажется, в сущности держусь старого более по силе привычки, но как-то мало оно клеится с моими другими понятиями и взглядами, поэтому редко вспоминается и мало, чрезвычайно мало действует на жизнь и ум. (...) История — вера

⁹ *Ильинский Г. О филологических работах Н. Г. Чернышевского // Н. Г. Чернышевский: Сборник. Саратов, 1926. С. 196.*

¹⁰ *Раев А. Ф. Записки о Н. Г. Чернышевском // Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. С. 128.*

в прогресс. Политика — уважение к Западу и убеждение, что мы никак не идем в сравнение с ними <...>, наша история развивалась из других начал, у нас борьбы классов еще не было или только начинается; и их политические понятия не приложимы к нашему царству. Кажется, я принадлежу к крайней партии, ультра... <...> Литература: Гоголь и Лермонтов кажутся недосягаемыми, великими, за которых я готов отдать и жизнь и честь. <...> Чрезвычайное уважение к людям, как Краевский, который более сделал для России, чем сотня Уваровых и ему подобных, красующихся в летописях отечественного просвещения» (I, 66).

Не все из высказанных здесь представлений останутся впоследствии у Чернышевского неизменными. Западнические политические симпатии очень скоро перерастут у него в надежды на приближение России к общественно-культурной жизни Запада; первым свидетельством этого станет для Чернышевского русская литература: «Лермонтов и Гоголь доказывают, что пришло России время действовать на умственном поприще, как действовала раньше ее Франция, Германия, Англия, Италия» (I, 127). Изменит Чернышевский и свое отношение к издателю «Отечественных записок» А. А. Краевскому, определявшееся поначалу авторитетом работавшего в этом журнале до 1846 года Белинского. Вступая в 1853 году на журнальное поприще и сотрудничая на первых порах и в «Отечественных записках», и в некрасовском «Современнике», Чернышевский сделает выбор в пользу «Современника» сразу, как только увидит несовместимость литературно-общественных позиций двух журналов.

Университетские дневники Чернышевского открывают источники, птавшие его умственные искания. К главнейшим из этих источников принадлежали впечатления, вынесенные им из политической борьбы 1848—1849 годов в Западной Европе. Остро переживая перипетии французской буржуазно-демократической революции и заполняя описаниями этих переживаний страницы глубоко интимного, лишь для себя заведенного дневника, Чернышевский именно на этом общественно-историческом материале начинает формулировать складывающиеся у него социалистические убеждения. Перед властью свободомыслия отступают у него и юношеская влюбленность в жену петербургского товарища Надежду Егоровну Лободовскую, и лекция профессора Ф. К. Фрейтага по римским древностям, во время которой предпочитавший современность студент делает, например, такую запись: «Я начинаю думать, что республика есть настоящее, единственное достойное человека взрослого правление и что, конечно, это последняя форма государства. <...> Мне кажется, что я стал по убеждениям в конечной цели человечества решительно партизаном социалистов и коммунистов и крайних республиканцев...» (I, 121—122).

Политическое сознание Чернышевского, бурно формировавшееся в годы его студенчества, менее всего ограничивалось рамками теоретической созерцательности. Оно искало практического выхода, стремилось претворить наблюдения над западноевропейской историей в осмысление русской действи-

тельности. 11 декабря 1848 года в дневнике Чернышевского появилась отметка о разговоре с университетским вольнослушателем Александром Ханыковым: «...более всего говорили о возможности и близости у нас революции» (I, 196). Как и все дружеские связи Чернышевского, его сближение с Ханыковым было вызвано идейными интересами. Ревностный поклонник и пропагандист учения Шарля Фурье, приобщенный к фурьеризму в кружке Петрашевского, Ханыков не только посвятил своего более молодого товарища в откровения французского социалиста-утописта — он указывал Чернышевскому реальные, по мнению петрашевцев, перспективы революции в России и, в частности, впервые навел его на мысль об исторически сложившейся базе русского социализма — общинном землевладении. Насколько Чернышевский был расположен к практическому разрешению теоретических вопросов, свидетельствует его реакция на известие об аресте петрашевцев в апреле 1849 года: «Как легко попасть в историю, — я, напр[имер], сам никогда не усомнился бы вмешаться в их общество и со временем, конечно, вмешался бы» (I, 274).

Тем же стремлением превратить убеждения в действие объясняется и такой, на первый взгляд, побочный факт биографии Чернышевского, как сделанная им в том же 1849 году попытка изобрести вечный двигатель. Характерно, что эта задача, не дававшая покоя русским самоучкам, решалась Чернышевским не столько в научно-технических, сколько в широко понятых социальных целях. Подводя черту под 21-м годом своей жизни, он записал: «...надежды вообще: уничтожение пролетариата и вообще всякой материальной нужды — все будут жить по крайней мере как теперь живут люди, получающие в год 15—20 000 р[ублей] дохода, и это будет осуществлено через мои машины» (I, 298). Фантастичность этих мечтаний не должна казаться чрезмерной, если учесть их фурьеристское происхождение. Оно сказывается здесь и в желании обеспечить всех и каждого тем минимумом, который Фурье называл «средним буржуазным достатком»,¹¹ и особенно в усмотрении прямой взаимосвязи между процессами материального и социального бытия, «движениями», говоря языком Фурье. В дальнейшем на мировоззрение Чернышевского оказали влияние антиэгоистические принципы экономического учения Фурье (теория земледельческих ассоциаций в особенности), фурьеристская критика этических основ христианства и вытекающая из нее реабилитация человеческих страстей, в наибольшей же степени — подкупающая осязаемость футурологических предсказаний фурьеризма, нашедших отражение в романе «Что делать?».

Однако при всем увлечении Чернышевского фурьеристскими утопиями самые романтические его мечтания не теряли практической почвы и были далеки от эксцентрических крайностей самого Фурье, не сомневавшегося, например, в том, что «возвещенный» им в «Теории четырех движений» (1808) универсальный закон всеобщей аналогии способен не только направить человечество к всемирной социальной гармонии, но и привести к открытию

¹¹ *Фурье Ш.* Избр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1951. Т. 1. С. 113.

«естественных поглотителей чумы, бешенства и подагры».¹² Сходясь с Фурье в идее осуществимости идеалов совершенного общественного устройства, Чернышевский остался вполне чужд тем сторонам фурьеристской системы, которые соприкасались с неустойчивым, а порой еще и приправленным мистикой прожектерством.

Появление в теоретическом кругозоре Чернышевского практических координат поставило его перед лицом проблемы, которой суждено было стать одной из самых острых и драматичных и в его индивидуальном сознании, и в судьбах всего русского освободительного движения 1860-х годов. Проблема эта заключалась в моральном обосновании деятельности, предусматривающей революционные формы, в необходимости согласования революционной практики с природой ее изначально нравственных побуждений. Предстояло выработать отношение и к возможности того противоречия между средствами борьбы, не исключительно идеальными, и ее гуманистической целью, трагические пределы которого с наибольшей в русской литературе глубиной раскрыл позднее Ф. М. Достоевский.

Впервые с этическим смыслом революционного деяния Чернышевскому пришлось столкнуться в мае 1850 года, накануне окончания университета, когда деятельные начала его убеждений испытали заметное усиление и он почувствовал себя уже не просто сторонником определенных идей, а «так, как чувствует себя заговорщик, как чувствует себя генерал в отношении к неприятельскому генералу, с которым должен вступить завтра в бой...» (I, 373). В это время Чернышевский обдумывал план предприятия, состоявшего в издании на «тайном печатном станке» манифеста об отмене крепостного права и рекрутчины и рассылке его по российским губерниям. Предполагалось, что «это поведет за собою ужаснейшее волнение, которое везде может быть подавлено и, может быть, сделает многих несчастными на время, но разовьет-таки и так расколышет народ, что уже нельзя будет и на несколько лет удержать его и даст широкую опору всем восстаниям...» (I, 372). Этот план занимал Чернышевского недолго и был оставлен, подорванный прежде всего своей нравственной уязвимостью. «...Пробудилась и та мысль, — писал Чернышевский в дневнике, — что ложь, во всяком случае, приносит всегда вред в окончательном результате, потому не лучше ли написать просто воззвание к восстанию, а не манифест, не употребляя лжи... (...) И когда подумал, — да как же ложь здесь принесет вред, а не пользу, — тотчас подумал, что так, что убьет доверие народа к воззваниям его приверженцев впоследствии времени» (I, 373).

В январе 1861 года, за месяц до действительной отмены крепостного права, уже обладая общепризнанным авторитетом оракула радикальной демократии, Чернышевский произнес слова, устранявшие всякое основание думать, что его представления о ходе общественного прогресса как-либо связаны с иллюзиями бестрагичного эволюционизма: «Исторический путь —

¹² Там же. С. 110.

не тротуар Невского проспекта; он идет целиком через поля, то пыльные, то грязные, то через болота, то через дебри. Кто боится быть покрыт пылью и выпачкать сапоги, тот не принимайся за общественную деятельность. Она — занятие благотворное для людей, когда вы думаете действительно о пользе людей, но занятие не совсем опрятное» (VII, 923).

При всей решительности высказывания суть дела состоит, однако, в том, что неустранимость перед «грязью» преобразовательной исторической работы еще не исчерпывала позиции Чернышевского. Приведенное утверждение не случайно завершается оговоркой, дающей понять, что в этой позиции есть и другая грань: «Правда, впрочем, что нравственную чистоту можно понимать различно: иному, может быть, кажется, что, например, Юдифь не запятнала себя» (VII, 923). Чернышевский находит здесь классическую иллюстрацию к проблеме, вспоминая библейскую героиню, спасшую родной город коварным убийством вражеского военачальника. Совершенное ради высокой и даже жизненно необходимой цели, преступление все равно, по мнению Чернышевского, остается преступлением и подлежит моральному суду наравне с любым другим. Данный поворот мысли не противоречил сказанному Чернышевским ранее, а только доказывал, что, зная о неизбежности применения в революционном переустройстве общества отступающих от теоретической нравственности методов и бестрепетно их принимая, Чернышевский в полной мере сознавал опасность превращения этой борьбы за человека в борьбу против человека.

В убеждении, что средства к установлению общественной справедливости могут быть найдены лишь на путях справедливой борьбы, Чернышевский остался и тогда, когда узаконенная несправедливость суда и власти лишила его гражданского поприща. И через четверть века после первых, студенческих, попыток утвердиться в правилах революционной этики, живя в виллийском остроге, верный себе мыслитель, уже не раз отвергнувший предложения русских революционеров об организации его побега за границу, продолжал оценивать общественную практику по критерию ее нравственной обеспеченности. Это подтверждается, в частности, его письмом к сыну Михаилу от 15 сентября 1876 года, которое, как и многие другие письма Чернышевского к сыновьям, было посвящено образовательной теме: излагало историю иезуитского ордена. Девиз иезуитов «цель оправдывает средства» получил здесь отдельное толкование: «...Мне хочется воспользоваться случаем, чтобы высказать правильные, — мало кому совершенно ясные, — понятия о знаменитом подлomme правиле, которое приписывается иезуитам и действительно принадлежит им, но не ими выдуманно и принадлежит не им одним, а всем тем людям, которые любят поступать дурно, — всем негодьям: „цель оправдывает средства“, подразумевается: хорошая цель, дурные средства. Нет, она не может оправдывать их, потому что они вовсе не средства для нее: хорошая цель не может быть достигаема дурными средствами. Характер средств должен быть таков же, как характер цели, только тогда средства могут вести к цели» (XIV, 684).

Моральные основы деятельности Чернышевского имели для революционного движения в России тем большее значение, что разделялись отнюдь не всеми из революционеров-шестидесятников. Во второй половине 1860-х годов, когда старшее поколение революционных демократов, поколение «учителей», ушло с политической арены (умер Добролюбов, отбывал каторгу Чернышевский) и роли вождей поспешили принять «ученики», на поверхности политической борьбы показались такие фигуры, как Н. А. Ишутин, Д. В. Каракозов, С. Г. Нечаев. Обладавшие особыми личными качествами, воспитавшие себя по единственно удовлетворявшему их образцу Рахметова и фанатически ненавидевшие царизм, эти люди создали революционные объединения, которые не знали другой идеологии, кроме доктрин ультралевачьего экстремизма и тотального терроризма (конспиративное ядро возглавлявшейся Ишутиним «Организации» присвоило себе наименование «Ад»). Особый случай Нечаева и его группы «Народная расправа» дополнил эти программы презрением ко всем формам социального общения, за исключением разрушительной анархии, яростными нападками на культуру, науку и нравственность, тактикой разложения и дезориентации общества посредством систематической лжи и, наконец, кодексом неограниченного диктата руководителя революционной организации по отношению к ее рядовым членам. При всех различиях между предпринятым 4 апреля 1866 года покушением ишутинца Каракозова на Александра II и нечаевскими авантюрами 1869 года это были две стадии одного процесса, истоки которого лежали в вульгаризации гуманизированной революционной теории Чернышевского, в скоропалительных попытках найти в ней простой ключ к решению исторических задач высшей степени сложности. Независимо от субъективных намерений участников ишутинского кружка и тем более нечаевцев, их деятельность знаменовала разрушительные тенденции в освободительном движении 1860-х годов и уже тем, что возбуждала волну правительственной реакции, наносила ему объективный вред.¹³ Закономерно, что Чернышевский, помещенный в конце 1866 года в ту же тюрьму Александровского завода, куда привезли партию осужденных по каракозовскому делу, в разговорах с ними не мог не высказать своего отрицательного взгляда на это «прямолинейное революционерство»,¹⁴ как передает его слова слышавший их земледелец С. Г. Стахевич. Те же, кому было адресовано это определение, почтительно глядя на Чернышевского как на литературную знаменитость, наставника и патриарха, в шутку, но и не без опаски прозвали его «стержень добродетели».¹⁵

¹³ См.: *Володин А. И., Карякин Ю. Ф., Плимак Е. Г.* Чернышевский или Нечаев? О подлинной и мнимой революционности в освободительном движении России 50—60-х годов XIX века. М., 1976.

¹⁴ *Стахевич С. Г.* Среди политических преступников // Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. С. 315.

¹⁵ Там же. С. 296.

Что еще отличало Чернышевского от его самозванных последователей — это непрерывная умственная работа, постоянно пополняемый арсенал знаний и, как следствие этого, созданное им мировоззрение, в котором органически соответствовали друг другу историко-политические, экономические, философские, эстетические, литературные, этические взгляды. Многие из них также были результатом студенческих исканий.

Среди проблем, встававших перед Чернышевским в пору идейного самоопределения, проблема единства убеждений оказывалась особенно насущной. Молодой мыслитель почувствовал это в памятном для него 1848 году — обретение республиканско-социалистических общественных позиций потребовало от него тогда гармонирующего с ними философского сознания. Первая же философская книга, прочитанная Чернышевским, — «История философской системы в Германии» К.-Л. Мишле, немецкого ученого-гегельянца, — его «радостно и сильным образом... взволновала» и увлекла «признанием прогресса всеобщего» (I, 147). Сочувствие гегелевской идее развития, воспринятой через Мишле, вызвало у Чернышевского интерес к философии Гегеля в целом, и в его дневнике появилась такая запись: «Мне кажется, что я почти решительно принадлежу Гегелю, которого почти, конечно, не знаю... <...> Я предчувствую, что увлекусь Гегелем» (I, 147—148). Предчувствия эти, однако, не оправдались. В начале 1849 года Чернышевский начал читать гегелевскую «Философию права» — работу, в которой философские вопросы соединялись с политическими, — и остался разочарованным. «...Мне кажется, — записал тогда Чернышевский о Гегеле, — он раб настоящего положения вещей, настоящего устройства общества...» (I, 231). Чернышевского-студента не удовлетворили политические выводы гегелевского учения, оттолкнуло консервативно-либеральное «нежное снисхождение к существующему» (I, 232), как определил он политическую позицию Гегеля. Отношение Гегеля к вопросам политики входило, впрочем, в прямую связь с собственно философскими основаниями его системы, и это побудило Чернышевского, вслед за политическими уклонами Гегеля, отвергнуть и гегелевский философский идеализм. Вместе с тем Чернышевский оказался в числе тех русских мыслителей, для которых не прошла даром диалектическая школа немецкого философа. Не будучи последовательным диалектиком, Чернышевский делал попытки применить диалектический метод в своих полемических работах о крестьянской реформе и путях последующего развития России. В 1858 году он выступил со статьей «Критика философских предубеждений против общинного владения», где предпочтение частного землевладения (появившегося на относительно зрелых стадиях истории человеческого общества) общинному («первобытному») оспаривалось при помощи гегелевского логического построения: «высшая степень развития по форме сходна с его началом» (V, 364). Опираясь на установленный Гегелем принцип спиралеобразного процесса развития, Чернышевский настаивал на том, что именно «черта первобытности», главный довод противников общинной поземельной собственности, по закону диалектики «указывает в общинном владении

высшую форму отношений человека к земле» (V, 379). Если вспомнить, что общинное землепользование виделось Чернышевскому коренным условием перехода России к социализму, то станет ясно, каким идеям служила в его руках гегелевская диалектика.

Однако даже в этой статье Чернышевский посчитал нужным оговориться: «Мы — не последователи Гегеля...» (V, 363). Основанием для такого признания являлось то, что в вопросах философского мировоззрения Чернышевский был последователем другого классика немецкой философской мысли, идейного антипода Гегеля — Людвига Фейербаха. Одно из главных сочинений Фейербаха — «Сущность христианства» — Чернышевский прочитал в 1849 году, эту книгу (в первом немецком издании 1841 года) принес ему Александр Ханыков, тот самый петрашевец, из рук которого он получил и книги Фурье. Несмотря на то что идеи Фейербаха, и прежде всего материалистическая критика религии, содержащаяся в «Сущности христианства», усваивались молодым Чернышевским не без внутренней борьбы, знакомство с философией Фейербаха сразу ощущалось им как открытие. «...Человек недожинный, с убеждениями» (I, 248) — таким было первое впечатление Чернышевского о Фейербахе. Сильнейшее воздействие на Чернышевского оказало впоследствии фейербаховское учение об антропологической сущности религии. Одно из фундаментальных положений «Сущности христианства» гласило: «Божественная сущность — не что иное, как человеческая сущность, очищенная, освобожденная от индивидуальных границ, то есть от действительного, телесного человека, обьективированная, то есть *рассматриваемая и почитаемая в качестве посторонней, отдельной сущности*».¹⁶ Эта мысль Фейербаха о происхождении Бога из недр человеческого сознания, этот пафос объяснения сверхчеловеческого человеческого были теми первотолчками, которые направили Чернышевского к атеизму. После двухлетних размышлений над книгами Фейербаха, в конце своей студенческой жизни, Чернышевский признался самому себе: «Скептицизм в деле религии развился у меня до того, что я почти совершенно от души предан учению Фейербаха» (I, 391).

Но не одни атеистические уроки дало Чернышевскому чтение Фейербаха. Из сочинений немецкого мыслителя он почерпнул основополагающие принципы своих взглядов на природу и на человека как часть природы. Вслед за Фейербахом Чернышевский отвергал идеалистическое раздвоение человеческого существа на дух и плоть (дуализм), отстаивая мысль о едином — материальном — источнике духа и тела, а отсюда и приоритет материи по отношению к сознанию. Приверженность Чернышевского к фейербаховскому антропологическому материализму обусловила его устойчивый интерес к естественным наукам, особенно к тем из них, предметом которых являются человек и жизненный процесс в биологическом значении этих понятий. Естественные науки представлялись Чернышевскому новой системой

¹⁶ Фейербах Л. Избранные философские произведения: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 43.

объективных знаний, идущей на смену всем старым философским системам. Поэтому в статье «Антропологический принцип в философии» (1860), главном своем философском сочинении, он утверждал: «Принципом философского воззрения на человеческую жизнь со всеми ее феноменами служит выработанная естественными науками идея о единстве человеческого организма; наблюдениями физиологов, зоологов и медиков отстранена всякая мысль о дуализме человека. Философия видит в нем то, что видят медицина, физиология, химия...» (VII, 240).

Антропологизм, видевший в человеке исключительно продукт природы, явление естественной истории, не мог обеспечить научного понимания человеческой сущности, поскольку обходил стороной социально-историческую детерминированность человека и его практическое воздействие на природу. Антропологический материализм оставался материализмом только в истолковании природы, но не истории и не общества. В этом проявилась ограниченность антропологического философского принципа, хотя было бы неисторичным сводить к этому его роль в создании научной картины мира. Завоевание первоосновных материалистических истин в борьбе с высокоразвитыми системами философского идеализма XVIII — начала XIX века оказалось крупнейшей историко-философской заслугой фейербахианства и его русского представителя Чернышевского.

Говоря о влиянии философии Фейербаха на мировоззрение Чернышевского, не следует преувеличивать степень зависимости русского мыслителя от немецкого. Чернышевский, правда, не раз говорил о себе как об ученике Фейербаха, называл себя только лишь «истолкователем идей Фейербаха» (II, 121), но далеко не все идеи Чернышевского были созвучны идеям его учителя. Чернышевский не принял созерцательности воззрений Фейербаха и в своей идеологии стремился сочетать фейербаховский материализм с убеждениями революционного демократа, выше всего ценившего действенность теории. Атеизм и материализм были для Чернышевского философским ответствием политическому радикализму.

11 сентября 1850 года Чернышевский стал обладателем диплома об окончании Петербургского университета. После получения степени кандидата (она присваивалась окончившим университет при защите выпускного сочинения) Чернышевский некоторое время служил учителем словесности в кадетском корпусе в Петербурге, но в апреле 1851 года вернулся в Саратов, чтобы занять должность преподавателя местной гимназии. Педагогическая деятельность в Саратове, продолжавшаяся два года, стала первой попыткой Чернышевского применить на практике те убеждения, которые сформировались у него в студенческие годы. В объяснении с невестой — дочерью саратовского врача Ольгой Сократовной Васильевой — Чернышевский прямо об этом сказал: «У меня такой образ мыслей, что я должен с минуты на минуту ждать, что вот явятся жандармы, отвезут меня в Петербург и посадят меня в крепость, Бог знает, на сколько времени. Я делаю здесь такие вещи, которые пахнут каторгой, — я такие вещи говорю в классе» (I, 418).

В признаниях Чернышевского будущей жене проявились и особые свойства его нравственной личности, созданной усилиями самовоспитания. Говоря с Ольгой Сократовной «не таким языком... каким должен говорить жених» (I, 422), Чернышевский делал это лишь для того, чтобы предоставить ей полную свободу в решении своей и его судьбы. Недаром все свое красноречие он, казалось, употребил на то, чтобы доказать выбиравшей жениха девушке, какая бедственная участь может ожидать жену человека, не принадлежавшего себе, — именно таким представлялось ему житейское положение революционера. И только убедившись, что выйти за него замуж, несмотря ни на что, «кажется ей не потеряю, а выиграю» (I, 478), Чернышевский решился предложить Ольге Сократовне свою руку. «Твое счастье для меня дороже моей любви» (I, 485), — записал он тогда в «Дневнике моих отношений с тою, которая теперь составляет мое счастье», и это чувство до конца его дней осталось в нем неизменным. Свое заточение в тюрьмах и ссылках он воспринимал как трагедию с той лишь стороны, с какой оно сделало жизнь Ольги Сократовны, по словам младшего сына Чернышевских — Михаила Николаевича, «счастливой мимолетно и несчастной навеки». История любви и семейных отношений Чернышевского¹⁷ могла бы быть названа подвигом самоотречения ради любимого человека, если бы он, теоретик «разумного эгоизма», не смотрел на себя совсем противоположным образом. Своего счастья Чернышевский не мог ощущать ни в чем, кроме как в счастье ближнего — и жены в особой мере. Чувства его и здесь никак не расходились с его главными идеалами — идеалами общественной гармонии. «Каждый порядочный человек, — говорил Чернышевский, — обязан... ставить жену выше себя — этот временный перевес необходим для будущего равенства» (I, 444). Без этого и многих других социально-нравственных открытий, совершавшихся Чернышевским на собственном сердечном и семейном опыте, был бы невозможен его роман «Что делать?».

Свадьба Николая Гавриловича и Ольги Сократовны состоялась 29 апреля 1853 года. Через полмесяца, вместе с женой, Чернышевский снова приехал в Петербург, еще не зная, какому поприщу он сможет себя посвятить.

Диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности»

Перед отъездом в столицу Чернышевский много размышлял о возможностях своей будущей деятельности. Для практического участия в общественной жизни разночинному интеллигенту даны были, как говорил еще Белинский, «только два средства: кафедра и журнал».¹⁸ Чернышевский это знал и потому рассчитывал проявить себя в первую очередь в области университетской науки, а потом сочетать академическую работу с журнально-публицистической.

¹⁷ См.: *Чернышевская Н. М.* «Озарена тобою жизнь моя...»: Николай Гаврилович и Ольга Сократовна Чернышевские // *Русская литература.* 1978. № 1. С. 122—140.

¹⁸ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1958. Т. II. С. 581.

По приезде в Петербург он начал готовиться к экзамену по русской словесности на степень магистра, а также утвердил тему магистерской диссертации у своего официального руководителя в университете — профессора А. В. Никитенко. За короткий период с июля по сентябрь 1853 года Чернышевским была написана давно задуманная диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности». Представить работу к защите удалось, правда, не сразу — руководителю диссертанта и университетскому совету она казалась спорной, посягающей на общепризнанные основы философско-эстетической науки. Тем не менее после многочисленных задержек и редактуры, смягчавшей критический пафос автора, диссертация была напечатана, и 10 мая 1855 года состоялся публичный диспут, на котором Чернышевский защищал идеи созданной им новой эстетической теории. «Это была первая молния, которую он кинул»,¹⁹ — сказал о диссертации Чернышевского публицист-демократ Н. В. Шелгунов, единственный из присутствовавших на защите литераторов, кто оставил воспоминания об этом событии. Н. В. Шелгунов считал, что именно тогда, в мае 1855 года, в «битком набитой слушателями» аудитории Петербургского университета Чернышевский в первый раз провозгласил «умственное направление шестидесятых годов».²⁰

То универсальное идейное значение, которое мемуарист придавал достаточно все-таки специальному исследованию Чернышевского, не было кажущимся. Пересмотр эстетических категорий, предпринятый в диссертации, не мог бы осуществиться, если бы автор не пересмотрел здесь и общие философские понятия, идеалистическую научную традицию в целом. «Наши понятия об идеальном значении искусства отжили, и их надо отбросить вместе со всеми аналогичными идеями о других предметах»²¹ — так, со слов А. Н. Пыпина, передавал одно из высказываний Чернышевского на диспуте старый его биограф Е. А. Ляцкий.

При всем том, что полемичность диссертации Чернышевского ни от кого не утаивалась, научный аппарат самого ее текста остался, однако, по цензурным причинам во многом анонимным. Автор работы постоянно говорил о неудовлетворительности «господствующих в науке понятий», порой им давались глухие ссылки на выработанные уже наукой «материалы для нового воззрения», но о том, что отвергалась здесь философия Гегеля, поставленная университетскими курсами выше критики, а положительные выводы основывались на учении Фейербаха, упоминать которого во времена «мрачного семилетия» было запрещено, читатель должен был догадаться. Чтобы избежать голословности, Чернышевский ввел в диссертацию разбор многотомной «Эстетики» немецкого гегельянца Фридриха Фишера, повторявшей многие

¹⁹ Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л. Воспоминания: В 2 т. М., 1967. Т. I. С. 237.

²⁰ Там же. С. 192.

²¹ Ляцкий Е. Н. Г. Чернышевский и его диссертация об искусстве // Голос минувшего. 1916. № 1. С. 28 (курсив мой. — Ю. П.).

положения «Лекций по эстетике» Гегеля. Только такой ход давал возможность развернуть, хотя бы опосредованно, критику гегелевских взглядов.

В качестве первого и одного из главных в диссертации Чернышевского ставился вопрос о сущности прекрасного. Эстетика Гегеля решала его в соответствии с общим воззрением объективного идеализма на взаимоотношения материи и сознания. Первичной Гегель мыслил абсолютную идею, воплощением которой являлась для него материальная жизнь вселенной. В процессе материального осуществления абсолютная идея разлагается, по Гегелю, на цепь отдельных, частных идей, которые, в свою очередь, осуществляются во всем множестве предметов и явлений действительного мира. Ни в одном из отдельно взятых предметов или существ, представляющих собой образы этих определенных идей, последние не могут осуществиться вполне, хотя каждый такой образ стремится к полноте воплощения своей идеи. Мера осуществления идеи в образе и есть, в гегелевском понимании, мера прекрасного. Само же прекрасное определялось автором «Лекций по эстетике» как «чувственная видимость идеи»,²² или, в изложении Чернышевского, «совершенное тождество идеи с образом» (II, 7). Нетрудно заметить, насколько относительноным предстает прекрасное в идеалистической теории, — ведь абсолютное тождество идеи и образа в действительности невозможно, а значит, не существует в действительности и абсолютно прекрасного.

Истолкование прекрасного у Гегеля вызвало возражения Чернышевского и как слишком широкое, и как слишком узкое. С одной стороны, полагал Чернышевский, не всякое явление, в котором с большой степенью полноты воплощается его идея, может быть включено в круг прекрасных объектов: «Чем лучше в своем роде болото, тем хуже оно в эстетическом отношении» (II, 8). В данном случае налицо неоправданная широта гегелевских представлений о прекрасном. С другой стороны, в них есть и своя узость, поскольку в действительности находится целый ряд явлений, осуществляющих собой общую родовую идею, но не способных совместить в себе все ее, нередко взаимоисключающие, признаки. «...Мы даже никак не можем представить себе, — говорил Чернышевский, — чтобы все оттенки человеческой красоты совмещались в одном человеке» (II, 8).

Оспаривая гегелевское положение о прекрасном как «единстве идеи и образа», Чернышевский предложил его переосмысление. Идеалистическое определение прекрасного было превращено им в материалистическое определение художественного произведения. «...Прекрасно будет произведение искусства действительно тогда только, — читаем мы в диссертации, — когда художник передал в произведении своем все то, что хотел передать» (II, 9). Создать прекрасное художественное произведение — это и означает, по Чернышевскому, достигнуть адекватного воплощения идеи в образе, хотя в такой трактовке идея перестает быть идеалистическим абсолютом, а становится принадлежностью действующего человека. «..., Прекрасно нарисовать лицо“ и

²² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 119.

„нарисовать прекрасное лицо“ — две совершенно различные вещи» (II, 9), — пояснял свою мысль Чернышевский.

Что же касается определения прекрасного, то в этом пункте, ключевом для всякой эстетической теории, диссертация Чернышевского развивала и также наполняла новым содержанием один из побочных тезисов гегелевской эстетики, согласно которому понятие прекрасного неотделимо от понятий живого и особенно одушевленного. «Можно даже вообще сказать, — значилось в одном из абзацев диссертации, не пропущенной цензурой в текст первого издания, — что, читая в эстетике Гегеля те места, где говорится о том, что прекрасно в действительности, приходишь к мысли, что бессознательно принимал он прекрасным в природе говорящее нам о жизни, между тем как сознательно поставлял красоту в полноте проявления идеи» (II, 13). То, что Чернышевский воспринял как противоречие гегелевской системы, противоречием в ней не было, ибо Гегель и мыслил жизнь как проявление идеи, исходил из предпосылки, что «мертвая, неорганическая природа несоразмерна идее, и лишь живая, органическая природа является ее действительностью».²³ Однако в системе Чернышевского понимание прекрасного как живого исключало мысль о прекрасном как воплощенной идее. Жизнь, верил Чернышевский, — не отблеск идеи, а потому и красота — не рефлекс духа, но объективная реальность. На основе этого убеждения Чернышевским и было дано новое определение прекрасного: «Прекрасное есть жизнь» (II, 10). Поскольку же ранее в диссертации устанавливалось, что прекрасной может быть признана не всякая жизнь, постольку Чернышевский свое определение прекрасного продолжил: «...прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям» (II, 10).

Суждение о прекрасном, апеллирующее к общечеловеческим («нашим») понятиям, безусловно, носило в таком виде антропологический характер, то есть предполагало существование неизменной в своем внутреннем содержании человеческой природы. Историческая изменчивость человеческих понятий не была еще осознана Чернышевским, хотя сразу после своего антропологического определения прекрасного он сделал шаг к овладению исторической методологией: показал социально обусловленные различия между крестьянскими и дворянскими представлениями о женской красоте. О том, что проблема социального содержания эстетики всерьез занимала Чернышевского, свидетельствует и его статья «Критический взгляд на современные эстетические понятия» (1854), в которой рассмотрение народных и светских идеалов красоты дополнялось анализом эстетических вкусов купеческого сословия.

Пересмотрев идеалистическую концепцию прекрасного, Чернышевский должен был составить новые понятия и о тех эстетических категориях, которые в систематике Гегеля и Фишера граничили с категорией прекрасного и ей иерархически подчинялись. Этими категориями были возвышенное,

²³ Там же. С. 127.

трагическое и комическое. Автор диссертации принял, хотя и с оговорками, традиционное определение комического («перевес образа над идеею» — II, 31), однако не пошел по традиционным путям в истолковании возвышенного и трагического. В возвышенном он увидел не «перевес идеи над образом» и не «проявление абсолютного» (II, 15), то есть не то, что видела в нем идеалистическая эстетика. «Возвышенный предмет, — полагал Чернышевский, — предмет, много превосходящий своим размером предметы, с которыми сравнивается нами; возвышенно явление, которое гораздо сильнее других явлений, с которыми сравнивается нами» (II, 19). Исключительно количественный критерий, равно как и по-прежнему метафизический взгляд на человеческие понятия помешали мысли Чернышевского проникнуть в истинную природу возвышенного, но, несмотря на это, намеченная в его диссертации теория возвышенного не была лишена сильных сторон. Они проявлялись прежде всего в том, что возвышенное, как и прекрасное, признавалось здесь не продуктом субъективной фантазии, как утверждал, например, Кант, а фактическим явлением объективной действительности. Такой подход к проблеме обеспечивал условие ее материалистического решения.

По-новому рассматривал Чернышевский и трагическое, «высший, глубочайший род возвышенного» (II, 22), по его классификации. В учениях классического идеализма категория трагического связывалась с понятиями судьбы, рока или же, если следовать Гегелю, необходимости, объясняемой как осуществление божественной воли. Трагизм, в понимании Гегеля, обнаруживает себя там, где человек восстает против объективных законов природного или исторического бытия. Противоречие между волей субъекта и законами необходимости обуславливает его вину и вызывает возмездие. Гибель субъекта искупает эту вину, а та относительная правота, которая содержалась в его действиях, сливается с всеобщим единством. Все эти положения идеалистической теории трагического, и главное — признание гибели человека, вступившего в конфликт с объективным миром, неизбежным и закономерным исходом данного положения, оказались для Чернышевского не только теоретически неприемлемы, но и враждебны. Отнюдь не исключая бедствий и даже смерти отдельной личности в ее борьбе с природными или общественными силами, Чернышевский относил такого рода возможности к области случайного. Борьба, по его убеждению, «иногда трагична, иногда не трагична, как случится» (II, 27), но и тогда, когда она трагична, трагедия борющегося человека не фатальна и лишена связи с необходимостью. Трагическое определялось Чернышевским как «ужасное в человеческой жизни» (II, 30), с тем уточнением, что «ужасным» является «страдание или гибель человека» (II, 30). Абстрактно-антропологические философские основания этих формулировок не раз, начиная с работ Г. В. Плеханова,²⁴ подвергались критике в литературе о Чернышевском. Исследователями его эстетики

²⁴ См.: *Плеханов Г. В.* Избр. философские произведения: В 5 т. М., 1958. Т. 4. С. 105—106.

указывалось, например, что «ужасное», если оно возникает в антагонистической коллизии, осознается как таковое только одной из противоборствующих сторон, страдающей, и, следовательно, не может служить общезначимым показателем трагического; было установлено также и то, что Чернышевский не учитывал диалектику случайного и необходимого в истории: ведь сцепление случайностей с историко-материалистической точки зрения и есть та форма, в которой реализует себя необходимость. И тем не менее трактовка трагического у Чернышевского содержала в себе немало безусловно ценного. Неприятие фатализма, отрицание роковой и подлежащей неизбежному наказанию «преступности» борьбы, сама попытка своеобразного разоблачения трагического в его мнимой законосообразности — все это выходило за пределы собственно эстетической проблематики и предвещало новую социально-политическую идеологию.

Широкие идеологические перспективы диссертация Чернышевского открывала и в решении своей центральной проблемы — проблемы соотношения искусства и действительности. «Здесь-то, кажется, сильнее всего выкачивается важность основных понятий» (II, 31), — писал Чернышевский, подчеркивая мировоззренческий характер своих эстетических интересов. Точкой полемического отталкивания стало в данном случае учение Гегеля — Фишера об эстетическом идеале.

Говоря об идеалистической теории прекрасного, мы уже останавливались на тех ее положениях, согласно которым прекрасное как осуществление идеи в образе в действительности не может быть абсолютным, поскольку образ не может вместить в себя всю полноту идеи. Особенным несовершенством для Гегеля и его последователей было запечатлено прекрасное в природе: по той причине, что оно если и не иллюзорно, то все-таки зыбко, мимолетно, подвержено старению и порче, подчинено «владычеству искажающего случая» (II, 34), как выразился процитированный Чернышевским Фишер. Случайность, непреднамеренность прекрасного в природе образуют его прелесть, но вместе с тем и губят его, являясь в нем, по словам Фишера, «зерном смерти» (II, 33). Более совершенным, чем прекрасное в природе, более соответствующим идее предстало в гегельянской эстетике прекрасное в искусстве. «...Необходимость прекрасного в искусстве, — говорил Гегель, — выводится из неудовлетворительности непосредственной действительности».²⁵ Прекрасное в искусстве, по Гегелю, призвано восполнить недостатки прекрасного в природе и явить собой «очищенный» от природного несовершенства идеал. Идеалом мыслилась Гегелю «действительность, получившая соответствующую своему понятию форму».²⁶ Идеальный образ, создаваемый сознательным и свободным духовным творчеством, ставился в эстетической системе идеализма выше непосредственного образа действительности, зависящего от случая и ограниченного. Поэтому и эстетические

²⁵ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 161.

²⁶ Там же. С. 79.

отношения искусства к действительности рассматривались здесь как отношения высшего к низшему: «...Красота искусства является красотой, *рожденной и возрожденной на почве духа*, и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты».²⁷

Для Чернышевского не было сомнений в превосходстве прекрасного в природе над прекрасным в искусстве. Убеденный в том, что прекрасное в действительности «истинно прекрасно и вполне удовлетворяет здорового человека» (II, 35), Чернышевский последовательно отверг все восемь выделенных им упреков идеалистической эстетики красоте природы. Такое качество естественной красоты, как непреднамеренность, например, он предпочел преднамеренности художественной красоты на том основании, что силы не сознающей себя природы неизмеримо превышают силы человека, а следовательно, и преимущества его сознательности. Идеалистическую неудовлетворенность редкостью прекрасного в природе Чернышевский не разделял ввиду свойственного ей смещения понятий «прекрасное» и «лучшее», «первое»: если первое в каждом роде явлений единично, то из этого, по мнению Чернышевского, еще не следует, что единично и прекрасное, — оно воспринимается безотносительно к достоинствам других объектов. Фантастичными считал Чернышевский и «сожаления о том, что прекрасное явление исчезает, — оно исчезает, исполнив свое дело, доставив ныне столько эстетического наслаждения, сколько мог вместить нынешний день...» (II, 42). С другой стороны, Чернышевский показал, что «произведения искусства страдают всеми недостатками, какие могут быть найдены в прекрасном живой действительности» (II, 52).

С точки зрения безусловного превосходства естественной жизни над искусственными созданиями человека Чернышевский рассматривал в диссертации систему искусств. Им подчеркивалось, что «силы „творческой фантазии“ очень ограничены: она может только комбинировать впечатления, полученные из опыта» (II, 56). Поэтому каждая из разновидностей искусства по-своему зависит от действительности и в любом случае действительности неадекватна. Скульптура, к примеру, способна воссоздавать формы человеческого тела, но статична и лишена красок жизни. Живопись красочна, однако ее краски беднее природных, и, кроме того, ей недоступна объемность. Гораздо менее совершенными, чем природа, предстают в эстетике Чернышевского и «высшие, совершеннейшие искусства» (II, 61) — музыка и поэзия. Так, поэзия, по его мнению, превосходит все другие искусства богатством содержания, но и в поэзии образ — «не более как бледный и общий, неопределенный намек на действительность» (II, 64).

Обзор видов искусства позволил Чернышевскому сделать один из главнейших для его эстетической теории выводов: «Природа и жизнь выше искусства...» (II, 73).

²⁷ Там же. С. 8.

Это положение послужило в диссертации основанием для полемики с идеалистической эстетикой по вопросу о назначении искусства. «Господствующее», как выражался Чернышевский, то есть гегельянское, представление о необходимости искусства он обобщил в следующей формуле: «Идея прекрасного, не осуществляемая действительностью, осуществляется произведениями искусства» (II, 76). Поскольку же ранее в диссертации было установлено, что прекрасное в действительности удовлетворяет человека вполне и, более того, является единственно истинным и совершенным, постольку взгляд на человеческие потребности, обуславливающие существование искусства, и на его назначение оказывается у Чернышевского существенно иным.

Искусство, по Чернышевскому, призвано не восполнить недостаточность прекрасного в действительности, но «дать возможность, хотя в некоторой степени, познакомиться с прекрасным в действительности тем людям, которые не имели возможности наслаждаться им на самом деле; служить напоминанием, возбуждать и оживлять воспоминание о прекрасном в действительности у тех людей, которые знают его из опыта...» (II, 77). Отношение искусства к действительности представляется Чернышевскому как «отношение портрета к лицу, им представляемому» (II, 77), искусство осмысляется как копия жизни и ее «суррогат» (II, 77).

Называя искусство «суррогатом» действительности, автор диссертации, несомненно, упрощал специфическую природу искусства и его отношения к действительности. Ведь искусство является творческим воссозданием действительности и, значит, представляет собой не только слепок с ее форм, но и воздействует на нее, творит ее. Искусство, кроме того, не просто копирует жизнь, оно и само является формой жизни. В этом качестве искусство не противостоит действительности как ее относительный заменитель, а входит в действительность на правах такого ее элемента, без которого она не будет полной. Это представление об искусстве как силе самой жизни осталось Чернышевскому недоступным, из чего, впрочем, не следует, что использованные им теоретические понятия, в том числе и понятие «суррогат», не обладали положительным философским значением. Ведь функция «напоминания» о жизни и «замены» жизни искусству потенциально присуща. Безусловно, что среди многих функций искусства эта, установленная Чернышевским, способна воздействовать лишь на очень непосредственное восприятие и ее нельзя возводить в степень главной и едва ли не единственной, как это делал автор диссертации, но недостаточность определений не должна расцениваться здесь как их ложность. Положение об искусстве как суррогате действительности логически следовало из признания зависимости человеческого творчества от творчества природы и, далекое от диалектики, тем не менее склоняло читателя к материалистическому пониманию искусства.

Обосновав свои представления о функциональной роли искусств в жизни, Чернышевский переходит к вопросам о целях и задачах искусства. Трак-

товка главной цели художественного творчества вытекает в диссертации из предшествующих рассуждений автора об искусстве как отражении и переработке действительности. «...Первая цель искусства — воспроизведение действительности» (II, 78). Это тезис выводит мысль Чернышевского к проблемам содержания искусства, к определению того, что искусство может и должно воспроизводить. Здесь Чернышевский вновь выступает оппонентом идеалистической эстетики.

Если для Гегеля содержание искусства исчерпывается прекрасным, то Чернышевский видит в прекрасном лишь одну из сторон содержания искусства. «...Сфера искусства не ограничивается прекрасным и его так называемыми моментами, — возражает Чернышевский Гегелю, — а обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека — не как ученого, а просто как человека; общеинтересное в жизни — вот содержание искусства» (II, 81—82). При всем том, что категория «общеинтересного» была лишена в эстетике Чернышевского исторического содержания и носила антропологический характер, она оказывалась по-своему плодотворной для эстетической мысли XIX столетия. Идея «общеинтересного» как содержания искусства ставила под сомнение кантианское представление о «незаинтересованности» эстетического созерцания и направляла искусство к широко понимаемым интересам действительной жизни, превращаясь, таким образом, в методологическое обоснование принципов художественного реализма.

Наряду с воспроизведением жизни другой генеральной задачей искусства Чернышевский считал ее объяснение, позволяющее воспринимающему искусству человеку «лучше понять жизнь» (II, 85). С объяснением жизни в сознании Чернышевского соединялась и идея ее оценки, суда над жизнью. Эта идея была сформулирована в диссертации как третья задача искусства, получившая терминологическое определение «приговор» (II, 86). Эстетика реализма в этом пункте рассуждений Чернышевского становилась эстетикой реализма критического.

Требование приговора, предъявлявшееся Чернышевским к художественному произведению, с очевидностью выводило его эстетическое исследование за рамки специальной научной дисциплины, гранича с будущими мотивами его литературной критики и публицистики. Не случайно мысли о приговоре, который искусство призвано выносить жизни, получили более детальное развитие уже не в диссертации Чернышевского — все-таки это была академическая работа, — а в журнальной статье — в его авторецензии на диссертацию, напечатанной в июньском номере журнала «Современник» за 1855 год. Здесь Чернышевский развернул и еще одну мысль своей диссертации, оставшуюся в ее подтексте. Искусство признавалось им наиболее действенным средством просвещения людей — распространения знаний, научного мировоззрения, нравственных понятий, идей общественного прогресса. Именно такое назначение искусства имел в виду Чернышевский, когда говорил о нем как об «учебнике жизни» (II, 90).

Чернышевский в журнале «Современник»

В 1853 году началась литературно-критическая и публицистическая деятельность Чернышевского в журнале «Современник». Прежде всего с этой деятельностью связано было превращение «Современника» из органа дворянского либерализма, «людей сороковых годов», каковым являлся журнал к моменту прихода в его редакцию Чернышевского, в трибуну революционной демократии, шестидесятников. Демократизация «Современника» не была простым следствием либерализации правительственного политического курса, начавшейся в 1855 году со смертью Николая I и воцарением Александра II. Переход журнала на демократические позиции совершался в условиях напряженной борьбы между различными партиями русского общества, отражением которой была и борьба литераторов с цензурными ведомствами, и борьба между журналами, и борьба внутри редакции самого «Современника». В идейных противостояниях «Современник» ожидали не только победы, но и потери. Наиболее драматической из этих потерь был уход из журнала лучших современных писателей — Тургенева и Льва Толстого, повлекший за собой снижение его художественного уровня. Эту утрату «Современник» в конце концов так и не смог восполнить, но его редакция, руководимая Некрасовым, к концу 1850-х годов была готова оплачивать верность своему общественному направлению ценой любых литературных жертв. Чернышевский, а с 1857 года и Добролюбов, оба радикальные демократы и прирожденные идеологи, оказались более необходимы «Современнику», чем Тургенев и Толстой, прирожденные художники, но... так или иначе люди дворянской культуры. Тяжелый выбор журналом был сделан.

До 1858 года Чернышевский выступал в «Современнике» как его основной критик и библиограф. Будучи журнальным профессионалом, Чернышевский помещал свои сочинения, за подписью или без нее, в каждом номере этого ежемесячного издания, и уже количествами журнальных работ, больших или малых, но всегда срочных, он напоминал своего предшественника в критическом отделе «Современника» — Белинского. Сходство Чернышевского с Белинским этим, однако, не исчерпывалось. Та позиция критика-общественника, судящего литературу с точки зрения ее значения для социального прогресса, которую Чернышевский занял уже в первых своих статьях, была, конечно, более односторонней сравнительно с критической универсальностью Белинского, но именно в творчестве Белинского находил Чернышевский и общественные критерии оценки литературного факта, и требование сближения литературы с жизнью с вытекающим из него утверждением реализма, и даже формы для своих литературно-критических сочинений. Так, среди относительно ранних работ Чернышевского-критика, посвященных проблемам освоения историко-литературного наследства, есть два критических цикла: четырехстатейный отклик на изданное П. В. Анненковым собрание сочинений Пушкина («Сочинения Пушкина», 1855) и девятистатейные «Очерки гоголевского периода русской литературы» (1855—1856); циклизуя

статьи, Чернышевский подхватывал еще недавние для 1850-х годов традиции монументальных критических жанров позднего Белинского.²⁸

Осознавая себя преемником литературно-общественных взглядов Белинского и отстаивая право на эту преемственность в борьбе с формирующейся школой русского критического эстетизма (ее становлению способствовали работы В. П. Боткина, П. В. Анненкова, А. В. Дружинина), Чернышевский стремился развить социально-демократическое начало критического метода Белинского, а во многих случаях его и обострить. Подобного рода обострение достигалось в критике Чернышевского различными средствами, но не последнюю роль играли здесь пересмотр и полемическая «уценка» эстетических ценностей литературы. Цикл статей «Сочинения Пушкина» был написан Чернышевским через девять лет после завершения публикации «Сочинений Александра Пушкина», цикла статей Белинского, и походил на попытку еще раз пройти по пути, уже пройденному однажды Белинским, показывая вместе с тем, что нового внесло время в восприятие Пушкина и что осталось незбылемым. Полностью следуя Белинскому в понимании Пушкина как поэта-художника, давшего России поэзию как искусство, создавая порой критические формулы, которые могли бы украсить и пушкинские статьи Белинского («Он первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела»; II, 475), Чернышевский, однако, по-своему интерпретировал мысли своего предшественника об исторической уникальности и неповторимости исключительно художественного призвания Пушкина. Согласно мнению Белинского, пафос художественности после Пушкина уже не может иметь того определяющего для литературы значения, какое он имел в эпоху Пушкина, но развитие литературы способно происходить лишь постольку, поскольку ей дано было узнать, что такое поэзия как поэзия; именно поэтому Пушкин для Белинского — явление абсолютное. Чернышевский сочувственно, как единомышленник, цитирует многие места из пушкинского цикла Белинского (не называя, правда, его еще запретного в 1855 году имени), однако историческая обусловленность художественности Пушкина представляется Чернышевскому подобием исторической ограниченности. Возможно, Чернышевский и признал бы абсолютность значения Пушкина для русской литературы, если бы сложнее трактовал категорию художественности, но художественность отождествлялась в его сознании с «наружной отделкой» (II, 452) произведения искусства, с «торжеством художественной формы над живым содержанием» (II, 516). Поэзия Пушкина, истолкованная таким образом, становилась достоянием прошлого, уроком необходимым, но пройденным, мало что дающим современному писателю.

Гораздо выше пушкинского пафоса художественности ставил Чернышевский тот пафос социальности, который, если следовать Белинскому, внес в русскую литературу Гоголь. Уже и Белинский, впрочем, в статьях о «Мерт-

²⁸ См.: *Егоров Б.* О мастерстве литературной критики: Жанры. Композиция. Стиль. Л., 1980. С. 163—237.

вых душах» склонялся к предпочтению Гоголя Пушкину на том основании, что «Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени».²⁹ Вместе с тем, сформулировав историко-литературную антитезу «Пушкин — Гоголь», Белинский не раз подчеркивал, что социальность получает свои права в литературе на почве художественности и вне художественности теряет собственно литературный смысл. Это убеждение несколько смягчало остроту установленного критиком противоречия. Чернышевский воспринял данное противоречие как своеобразную антиномию и, включаясь в споры своих современников о пушкинском и гоголевском направлениях в литературе, занял сторону гоголевского. Гоголю и его истолкованиям в русской критике от Н. Полевого и Надеждина до Белинского посвятил Чернышевский самое крупное из своих критических произведений — «Очерки гоголевского периода русской литературы». Гоголевская социальность ставилась здесь так высоко, что не только обеспечивала Гоголю в глазах Чернышевского положение «величайшего из русских писателей по значению» (III, 10), но и едва ли не равнялась понятию содержания литературы. «...За Гоголем остается заслуга, — утверждал автор «Очерков», — что он первый дал русской литературе стремление к содержанию, и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое» (III, 19). Русское литературно-общественное мнение, по Чернышевскому, не сразу смогло откликнуться на творчество Гоголя сколько-нибудь адекватно, и лишь критике «Отечественных записок», где в 1840-е годы появилась серия статей Белинского, приписывал Чернышевский «честь прочного утверждения в публике справедливых понятий о Гоголе» (III, 76). Гоголь и объяснивший его русскому читателю Белинский составили для Чернышевского единый идейно-литературный комплекс, «руководительный пример» (III, 298) органической связи литературы с жизнью и с потребностями общества. «Очерки гоголевского периода русской литературы» фактически устанавливали родословную и литературной позиции Чернышевского, и литературной программы всего демократического движения.

Не следует думать, будто Чернышевский оставался глух к любому другому содержанию литературы, кроме общественного. Практика его литературно-критического творчества содержит немало примеров и эстетического, и психологического чутья. Оно, безусловно, выдающимся образом проявилось в статье «Детство и отрочество. Сочинение графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого» (1856). В этом критическом отзыве Чернышевского была создана классическая формулировка — «диалектика души» (III, 423), определившая сущность толстовского метода 1850—1860-х годов, и даны такие характеристики творческой индивидуальности Толстого, которые заложили основы понимания его произведений, включая и еще не написанные, позднейшие. «...Две черты — глубокое знание тайных движений психической жизни и непосредственная чистота нравственного чувства,

²⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 259.

придающие теперь особенную физиономию произведениям графа Толстого, всегда останутся существенными чертами его таланта, какие бы новые стороны ни выказались в нем при дальнейшем его развитии» (III, 428) — в этом замечании Чернышевского заключались сколько анализ, столько и пророчество.

Отмечая глубину и пронизательность литературных суждений Чернышевского, нужно тем не менее признать, что сам он не в этом видел главное достоинство критика и журналиста. Не случайно после 1856 года, когда страна вступила в полосу либеральных реформ и печатное слово получило относительную свободу, излюбленной формой критической статьи сделалось у Чернышевского рассуждение, в котором современный ему литературный материал служил поводом для социально-политического анализа и «приговора». В статье «Губернские очерки» (1857), посвященной очерковому циклу Салтыкова-Щедрина, Чернышевский обсуждает, например, вопрос об ответственности человека за свои поступки. Рассматривая чиновничьи и купеческие типы Щедрина и вникая в логику поведения сатирических персонажей, критик не без некоторого эпатажа заявляет о своей готовности извинить и даже оправдать человеческие пороки. За этой иронией скрывается социальная концепция, согласно которой человек от природы добр и лишь общественно-исторические условия заставляют его быть носителем зла. «Если вам не нравятся некоторые понятия и привычки этих людей, — восклицает Чернышевский, — подумайте о том, на каких обстоятельствах основываются эти дурные привычки. Постарайтесь изменить эти обстоятельства, и тогда вы увидите, что быстро исчезнут дурные привычки» (IV, 279). Вера Чернышевского в изначально добрую природу человека имела, конечно, антропологическое происхождение, но призывы к исправлению человека посредством изменения окружающего его «обстоятельств» воспринимались читателями «Современника» как революционные теоремы. Разночинной интеллигенции 1850—1860-х годов не нужно было объяснять, что в статье о «Губернских очерках» Чернышевский применил к анализу русской действительности и русской литературы идеи европейского утопического социализма, и в особенности его английского теоретика Роберта Оуэна.

Отражением социально-политических проблем русской жизни стала и статья Чернышевского о повести Тургенева «Ася» — «Русский человек на rendez-vous»³⁰ (напечатана в журнале «Атеней», 1858). В герое тургеневской повести Чернышевский узнал хорошо знакомого русской литературе «лишнего человека», дворянского интеллигента рудинского типа. Все, что происходило с этим героем, ограничивалось, правда, рамками сердечных переживаний и любовных отношений. Однако поведению человека, с точки зрения Чернышевского, присуще известное единство, и то, как человек проявляет себя в сфере жизни личной, находит соответствие и в его общественных поступках и действиях. Герой повести «Ася», и Чернышевский согласен это

³⁰ Рандеву — свидание (*фр.*).

признать, — человек культурный и мыслящий, но он подвержен роковой, многое перечеркивающей слабости: не умеет и боится практически разрешать вопросы первейшей жизненной необходимости. С этой слабостью он терпит крах в любовном испытании, с ней же, убежден Чернышевский, он потерпит его и в любом другом решающем деле жизни. Статья «Русский человек на rendez-vous» завершалась евангельскими образами суда и расплаты, придававшими ее положениям всеобщий смысл. От лица русской демократии Чернышевский осуждал дворянскую интеллигенцию, и осуждал не просто ее недостатки, но ее общественно-историческое существо, ее человеческую породу, несостоятельность ее претензий на первенствующую роль в русском общественном процессе.

Говоря с читателями «Современника» о литературе, Чернышевский не раз подчеркивал, что литературные вопросы не являются важнейшими вопросами жизни, хотя позволяют ставить и важнейшие. Притяжение этих главных вопросов он ощущал тем сильнее, чем сильнее накалялась в России общественная атмосфера. В 1858 году, когда получил права гласности вопрос о предстоящем освобождении крестьянства от крепостной зависимости, Чернышевский уже не мог удовлетвориться обсуждениями общественных проблем в литературно-критических статьях. Дело требовало от него прямого участия, и он передал критико-библиографический отдел «Современника» утвердившемуся в это время в редакции, хотя и очень молодому, Н. А. Добролюбову, сам же повел в журнале отдел политики.

Публицистические статьи Чернышевского создали демократическую идеологию крестьянской реформы и необходимых стране социальных преобразований в целом. В рубрике «Устройство быта помещичьих крестьян», открытой в 1858 году в «Современнике» и существовавшей по преимуществу трудами Чернышевского, он регулярно помещал хронику правительственных распоряжений по подготовке реформы, «Библиографию журнальных статей», посвященных крестьянскому вопросу, а также большие политико-экономические статьи («О новых условиях сельского быта», 1858; «О способах выкупа крепостных крестьян», 1858; «Труден ли выкуп земли?», 1859, и др.), в которых доказывал необходимость освобождения крестьянства с землей и без выкупных платежей за нее или же на условиях, обозначенных в заголовке статьи «О необходимости держаться возможно умеренных цифр при определении величины выкупа» (1858). Программа решения крестьянского вопроса, пропагандировавшаяся «Современником», противостояла и программам дворянских либералов, и тем более планам консервативных помещичьих партий, она единственная выражала и отстаивала интересы крестьянства, не имевшего в ту пору ни своей политической партии, ни своего печатного органа.

Политическая борьба вокруг крестьянской реформы побудила Чернышевского к изучению исторического опыта западноевропейских социальных движений, уроки которого он использовал как для политического просвещения русской публики, так и для критического анализа различных форм ли-

берализма и реформизма. Этими задачами руководился Чернышевский в таких своих работах, как «Борьба партий во Франции при Людовике XVIII и Карле X» (1858), «Тюрго» (1858), «Июльская монархия» (1860) «Граф Кавур» (1861). Не чуждался он и прямой политической или философской полемики со своими оппонентами, будь то консерваторы из журнала М. Н. Каткова «Русский вестник», или умеренные либералы из «Отечественных записок» А. А. Краевского. До тех пор, пока результаты «эмансипационной работы», говоря языком эпохи, не обозначились со всей ясностью и не обнаружили ее помещичьей сущности, журнальным выступлениям Чернышевского были свойственны известная терпимость или во всяком случае готовность к обсуждению различных вариантов социального переустройства России. Начиная с 1860 года, когда стало очевидно, что проводимые «сверху» реформы и совершаются в интересах «верхов», Чернышевский перестает писать на темы освобождения крестьян, а тон его статей по политическому отделу «Современника» делается порой резким, язвительным и беспощадным, как, например, в статьях под общим названием «Полемические красоты» (1861). На освободительный манифест Александра II, подписанный им 19 февраля 1861 года, ни Чернышевский, ни другие авторы «Современника» никак не откликнулись, а сочинение Чернышевского, в котором он все-таки выразил свое отношение к разорительным для крестьянства итогам «воли» и предсказал неизбежность народного возмущения, не смогло появиться в печати. Это были написанные в 1862 году и обращенные в подтексте к царю «Письма без адреса».

1862 год оказался годом трагического перелома в судьбах русского демократического движения и в судьбе Чернышевского. Неудовлетворенность исходом крестьянского дела, ощущавшаяся в самых различных слоях русского общества, требовала продолжения борьбы, но такого рода борьба не могла уже развиваться, хотя бы и условно, в русле правительственной политики. Она вступала в явное, враждебное, противоречие с этим курсом, тем более что политика Александра II после падения крепостного права исчерпала ресурсы либерализации и перешла в новое качество, охранительное. Одним из первых предвестий перемен стало правительственное распоряжение о приостановке издания «Современника» на восемь месяцев в мае 1862 года. 7 июля был арестован Чернышевский.

Для всех было очевидно, что Чернышевский попал под следствие за свою журнальную деятельность, за то непрерывное возбуждение общественного мнения, которого достигал «Современник» оружием его публицистики. Судить за это было, однако, нельзя, поскольку «Современник» был журналом легальным и издавался под контролем правительственной цензуры. Сенатской комиссии, назначенной для производства следствия и суда по делу Чернышевского, нужны были другие мотивы обвинения. Один из таких мотивов был, впрочем, найден властями еще до следствия и использован как повод для ареста. Полиция перехватила на границе письмо А. И. Герцена к революционеру Н. А. Серно-Соловьевичу с предложением о переносе издания

«Современника» в Лондон или Женеву. Хотя Чернышевский не был причастен к этому письму, ему тем не менее вменялась в вину крамольная связь с «лондонскими пропагандистами», как называла издателей «Колокола» — Герцена и Огарёва — официальная печать. Впоследствии сенатской комиссией был подкуплен провокатор, некий Всеволод Костомаров, ранее пытавшийся прослыть чем-то вроде ученика Чернышевского, а теперь согласившийся на подделку его якобы собственноручной записки, из которой следовало, что Чернышевский являлся автором революционной прокламации «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон». Эта фиктивная улика, наряду с другими, менее значимыми, но столь же подложными, сыграла в судьбе Чернышевского роковую роль. 7 апреля 1864 года, после почти двухлетнего судебного следствия, основанного на фальсификациях и лжесвидетельствах, в Государственном совете был заслушан приговор Сената: «За злоумышление к ниспровержению существующего порядка, за принятие мер к возмущению и за сочинение возмутительного воззвания к барским крестьянам и передачу одного для напечатания в видах распространения — лишить всех прав состояния и сослать в каторжную работу в рудниках на четырнадцать лет и затем поселить в Сибири навсегда».³¹ Александр II утвердил приговор, сократив наполовину срок каторги.

18 мая 1864 года на Мытнинской площади в Петербурге над Чернышевским был совершен фарсовый средневековый обряд гражданской казни с выставлением его в кандалах к позорному столбу и преломлением над головой шпаги, предусмотрительно подпиленной. Через день в сопровождении жандармов Чернышевский был отправлен в Сибирь. Период с 1864 по 1871 год он провел на каторге, в Кадае и Александровском заводе; затем еще 12 лет, до 1883 года, Чернышевский жил на поселении в Вилюйске. В 1883 году ему разрешено было вернуться в европейскую Россию, хотя это было не освобождение, а перемена места поселения: из Вилюйска его перевели в Астрахань. Лишь за четыре месяца до смерти, в 1889 году, Чернышевский смог возвратиться на родину, в Саратов. Вторая половина жизни Чернышевского, 27 лет тюрем и ссылок, стала временем, в которое он сделался выдающимся писателем-романистом.

Чернышевский-писатель

Первый и самый знаменитый роман Чернышевского «Что делать?» был создан в одиночной камере Алексеевского рavelина Петропавловской крепости, куда писателя поместили после ареста, в необычайно короткий срок: с 14 декабря 1862 года по 4 апреля 1863 года. Привычка к интенсивной творческой работе, ставшая за десятилетие журнальной практики второй натурой Чернышевского, сказывалась и здесь, но он, конечно, и торопился, ему необходимо было обнародовать свое произведение раньше, чем суд и приговор лишали его права выступать в печати.

³¹ Дело Н. Г. Чернышевского: Сборник документов. Саратов, 1968. С. 430.

Роман из равелина мыслился его автору как пропагандистская энциклопедия революционно-демократической идеологии и морали, максимально широкая по своему содержанию и социальному адресу. Такого рода замысел обусловил переход Чернышевского от публицистических форм творчества, ограниченных в своем обобщающем потенциале и не вполне общедоступных по своему родству с отвлеченным научным знанием, к формам художественным, «романическим». Задача суммирования идейного достояния могла быть разрешена лишь на путях художественного синтеза, а порождалась она и ситуацией начавшегося разгрома демократических сил, и авторским предощущением последней, может быть, возможности открытого общественного высказывания.

Рукопись своего романа Чернышевский по частям посылал на рассмотрение следственной комиссии; отсюда главы «Что делать?» следовали в общую цензуру и в редакцию «Современника», где их оперативно готовили к печати. Еще не была поставлена точка в работе над романом, а его первая часть уже увидела свет в мартовском номере «Современника» за 1863 год. В апрельском и майском номерах журнала публикация «Что делать?» была завершена.

Уже первые читатели романа Чернышевского высказывали недоумение по поводу того, как удалось провести через цензуру произведение политически неблагонадежного автора, исполненное к тому же отрицания традиционных порядков жизни и утверждавшее социалистические принципы общественного поведения человека. Об этом немало толковали и писатели, и сами цензоры, и позднейшие историки литературы. Нельзя сказать, чтобы цензура «просмотрела» роман. Цензор О. А. Пржецлавский, которому поручено было наблюдение за «Современником», в докладной записке председателю цензурного комитета прямо указывал на то, что «это произведение действительно оказалось апологией образа мыслей и действий той категории современного молодого поколения, которую разумеют под названием „нигилистов и материалистов“ и которые сами себя называют новыми людьми».³² По прочтении третьей части «Что делать?» тот же Пржецлавский заключал, что в романе «на место христианской идеи брака проповедуется чистый разврат, коммунизм женщин и мужчин».³³ Подписывал номера «Современника» к печати, однако, другой чиновник, либерально настроенный цензор В. Н. Бекетов. И хотя за пропуск «Что делать?» в журнал его ожидала отставка, основание для «пустительства» роману у него имелось. Таким основанием, как ни странно, оказалась бюрократическая запутанность положения подследственного автора. Как отмечал историк политических процессов XIX века М. К. Лемке, в Сенате, где заседала следственная комиссия, «роман читал кто-нибудь из членов комиссии, не находил в нем ничего касающегося дела, и его отправляли к А. Н. Пыпину (тогда сотруднику «Современника». — Ю. П.) через обер-

³² Рудаков В. Е. Последние дни цензуры в Министерстве народного просвещения // Исторический вестник. 1911. Сентябрь. С. 982.

³³ Там же. С. 983.

полицеймейстера, каждый раз напоминая, что печатание должно происходить на общем основании, с разрешения цензуры. Цензор «Современника», видя на рукописи печать и шнуры комиссии, проникался соответствующим трепетом и пропускал, не читая». ³⁴ Благодаря стечению во многом случайных обстоятельств роман «Что делать?» вошел в русскую литературу в свое время.

В «Предисловии» к роману его автор заявлял: «У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже и языком-то владею плохо. Но это все-таки ничего: читай, добрейшая публика! прочтешь не без пользы. Истина — хорошая вещь: она вознаграждает недостатки писателя, который служит ей». ³⁵ Слова эти произнесены не без иронии, но ирония не исчерпывает их значения до конца. Исследователями творчества Чернышевского они не раз, правда, истолковывались как условная игра писателя с читателем, которая ставит под сомнение то, в чем не может быть сомнений, а именно: художественность романа. Между тем перед нами не игровое обоснование бесспорности художественной природы «Что делать?», а скорее декларация творческих принципов особого, нетрадиционного типа. В этой связи заслуживает внимания одно высказывание из письма Чернышевского к сыновьям от 11 апреля 1877 года, почти повторяющее творческие установки из романа, но иронии в себе не заключающее: «Вам известно, я надеюсь, что собственно как писатель, стилист — я писатель до крайности плохой. Из сотни плохих писателей разве один так плох, как я. Достоинство моей литературной жизни — совсем иное; оно в том, что я сильный мыслитель» (XV, 20).

Смысловая сложность этого эпистолярного признания, равно как и «Предисловия» к «Что делать?», состоит главным образом в том, что Чернышевский открыто и всерьез объявляет о неполноте и обедненности художественных и прежде всего образно-стилистических слагаемых своего творчества, не испытывая при этом никаких ощущений творческой потери или недостаточности. «У меня нет ни тени художественного таланта» — это не извинение перед читателем и не писательская самокритика, это вызов традиционной художественности и традиционному эстетизму, без которых «дело», если употребить одно из характерных слов Чернышевского, вполне может обойтись. Можно сказать, что в романе «Что делать?» получают завершенность и практическое воплощение те литературные принципы, которые складывались в статьях Чернышевского-критика и предполагали приоритет содержания над формой, мысли над образом, логики над фантазией. К числу любимых писателей Чернышевского не случайно принадлежал немецкий просветитель Лессинг, так же, как и Чернышевский, сочетавший в своем творчестве теоретические труды с художественной практикой и внесивший

³⁴ Лемке М. К. Политические процессы в России 1860-х гг. М.; Пг., 1923. С. 317.

³⁵ Роман «Что делать?» цитируется по наиболее авторитетному в текстологическом отношении изданию: *Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях.* Л., 1975. С. 14. (Лит. памятники). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

в свое искусство сознание мыслителя. Опыт Лессинга и привлекал Чернышевского больше всего тем, что творческий процесс у него совершался, как писал Чернышевский в работе «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность» (1857), «не самопроизвольно, как у Шекспира или в народной поэзии, а только по внушению и под влиянием обсуждающего ума» (IV, 99). Сходным образом, на основе идеи, складывался и беллетристический метод Чернышевского: идейность становилась первоначалом и условием нового искусства, рождала новую языковую выразительность, а «романическая» форма рассматривалась как условная «отделка», призванная облегчить усвоение «учебника жизни».

«Что делать?» — социально-идеологический роман, и повествование в нем организуется идейной предпосылкой. Задумав возвестить русскому обществу идеалы социализма, Чернышевский остановился на мысли, согласно которой путь к их осуществлению лежит через нравственное перевоспитание и нравственное перерождение человека. Этот путь — не единственный, существуют еще и методы революционного воздействия на общественно-историческое развитие. И революционная практика, и революционеры найдут свое отражение на страницах романа, но это будет его второй план и второй сюжет, связанный с первым и все же не первый. На первом же плане произведения окажется история моральных опытов молодого поколения русских людей.

Характерной особенностью разрешения этических проблем в романе «Что делать?» является наличие в авторском кругозоре комплекса теоретических представлений, равнозначного понятию «истины». «Истину», универсальный ключ к основным вопросам жизни, автор передает и своим главным героям, и поэтому их нравственный опыт в романе — это не опыт исканий и заблуждений, не восхождение от незнания к знанию, как, скажем, у героев Л. Н. Толстого, но опыт пропаганды и претворения в жизнь раз и навсегда принятой моральной теории, не предполагающей сомнений относительно своей верности. Устами одного из героев романа — Лопухова — Чернышевский определяет эту систему убеждений как «теорию расчета выгод», позднее она получит другое название: «теория разумного эгоизма».

Этика Чернышевского вела свое происхождение от философии Фейербаха, ближайшим же источником «теории расчета выгод», как пояснял сам Чернышевский в уже цитированном письме к сыновьям от 11 апреля 1877 года, было «одно из примечаний» (XV, 23) к фейербаховским «Лекциям о сущности религии» (1848—1849), а именно примечание «К лекции пятой». В этом автокомментарии Фейербаха, представляющем собой по сути самостоятельный философский этюд на темы материалистического истолкования религии, права и морали, поднимался вопрос об эгоистической природе морального чувства человека. Верный своей главной и неисчерпаемой в оттенках и поворотах мысли о религии как обожествлении человека и его практической жизни, Фейербах и в основе моральных заповедей, полагающих меру добру и злу и данных человеку, согласно всем религиозным учениям, свыше, не хотел видеть ничего другого, кроме естественного человеческого стремления

к счастью, вложенной в человека самой природой любви к жизни и к себе, то есть всего того, что способно заключить в себе понятие эгоизма. «Мораль и право, — утверждал философ, — покоятся вообще на совершенно простом положении: „чего ты не хочешь, чтобы люди тебе делали, того не делай и ты им“». ³⁶ Этот постулат Фейербах укрепил рядом частных логических доказательств: «Конечно, эгоизм есть причина всех зол, но также и причина всех благ... (...)... ибо кто создал добродетель честности? эгоизм — запрещением воровства; кто создал добродетель целомудрия? эгоизм — запрещением прелюбодеяния, эгоизм, который не желает делиться предметом своей любви с другими; кто создал добродетель правдивости? эгоизм — запрещением лжи, эгоизм, не желающий быть оболганным и обманутым. Таким образом, эгоизм есть первый законодатель и виновник добродетелей...».³⁷

Еще за три года до романа «Что делать?» в сочинении «Антропологический принцип в философии» Чернышевский выступил последователем фейербаховского учения об эгоизме как основе морали и в некоторой степени усугубил взгляды Фейербаха не лишенной демонстративности формулой «добро есть польза» (VII, 288). В диалогах героев «Что делать?», особенно в тех, которые ведут Лопухов и Вера Павловна в первых главах романа, не раз повторяются положения «Антропологического принципа...», и даже с теми же просветительскими интонациями. Среди книг, которыми Лопухов снабжает Веру Павловну, на первом месте стоят, наряду с «Судьбой общества» фурьериста Виктора Консидерана, и «Лекции о сущности религии» Людвига Фейербаха, принятые любопытствующими соглядатаями-невеждами за сочинение французского короля Людовика XIV «о божественном» и дающие тем самым повод для появления в романе того психологического оттенка, который можно было бы назвать профессиональным юмором философа. Вместе с тем Чернышевский не просто популяризирует Фейербаха в своем романе. Соединяя в круге чтения героев романа книги социалистические с книгами материалистическими, автор «Что делать?» дает понять читателю не только то, что социализм и материализм образуют две грани одной идеологической системы, но и то, что два учения, общественное и философское, способны друг друга поддерживать и обогащать. Этико-философские идеи Фейербаха Чернышевский ставит здесь на службу социалистическому идеалу, развивая их проектами практического приложения к делу социального новаторства.

Каким же образом идеал общего блага согласовался у Чернышевского с уверенностью в том, что поведение человека и его нравственность определяются эгоистическими побуждениями и ничем иным определяться не могут? Как разрешалось в романе это подлинно трагическое противоречие между общим и личным, одно из роковых препятствий исторического прогресса?

³⁶ Фейербах Л. Избр. философские произведения. Т. 2. С. 827.

³⁷ Там же. С. 830—831.

В отличие от большинства существовавших ранее этических кодексов, так или иначе требовавших подчинения личности императиву общего дела, и прежде всего в отличие от христианской веры в искупительную личную жертву как путь спасения всего человечества, мысль Чернышевского ищет и находит в человеке такую силу, которая может, по его убеждению, примирить личное и общее и даже привести эти начала бытия к добровольному взаимодействию. Эта сила — разум. Именно разум, возможности которого в процессах усовершенствования жизни, по Чернышевскому, безграничны, способен осветить человеку ту истину, что наиболее полезным и выгодным для него лично будет только то, что полезно и выгодно обществу в целом. Противопоставление личного интереса общему и удовлетворение личного интереса за счет общего неразумны, поскольку ничего другого, кроме как ущерба для личного интереса, такого рода нравственные позиции принести в конечном счете не могут. Призывая читателя постигнуть эту простую логику, Чернышевский вовсе не намеревался победить с ее помощью человеческий эгоизм, ведь эгоизм был для него не пороком и не недостатком, а качеством этической нейтральным, таким же свойством неизменной, в антропологическом понимании, природы человека, как, например, инстинкты. Борьба с эгоизмом с этой точки зрения невозможно и незачем, но ведь, кроме эгоизма, природа наделила людей и разумом, который и должен, считает Чернышевский, внушить им, что наилучшей формой насыщения эгоизма может быть один альтруизм. Когда понимание этого распространится на всех и каждого, тогда, согласно представлениям писателя, исчезнет противоположность между запросами личности и потребностями общества, и, значит, установится социальная гармония. Совокупность данных воззрений и составляет существо «теории расчета выгод», иначе именуемой «теорией разумного эгоизма». Испытанием, а вернее, утверждением этой теории становятся отношения в мире героев «Что делать?». Способность усвоить вытекающую из нее новую мораль и жить в соответствии с новыми нравственными принципами делается мерилом и пробным камнем человека в романе.

Один из видных послереволюционных исследователей и пропагандистов наследия Чернышевского А. В. Луначарский, анализируя архитектуру романа «Что делать?», отметил, что «его внутреннее построение... идет по четырем поясам: пошлые люди, новые люди, высшие люди и сны».³⁸ Сюжетно-композиционная структура романа, строго говоря, столь прямой последовательности художественных звеньев в себе не включает, она более многосоставна, ее разветвляют параллелизм нескольких достаточно обособленных событийных линий (одна подчинена по преимуществу моральным темам, другая — социально-экономическим, третья — политическим...), комментарии и отступления автора (беседы с «проницательным читателем»), вставные истории («Рассказ Крюковой»), появления «новых лиц» в сложившейся фабуле.

³⁸ Луначарский А. В. Н. Г. Чернышевский как писатель // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 1. С. 248.

Не последнее место в структурной мозаике произведения занимают такие частные, но заметные приемы, как, например, композиционная инверсия, применяя которую автор начинает повествование двумя разрозненными эпизодами «из середины», после чего немедленно обнаруживает свое пародийно-ироническое отношение к этой «романической» механике, к интригующим эффектам авантюрной беллетристики. Особую сложность архитектонике «Что делать?» придает своеобразная интеграция повествовательных традиций русской и западноевропейской литературы 1830—1850-х годов, достигнутая писателем. Чернышевским по-своему продуманы и проработаны и сюжетный мотив встречи молодой девушки с мыслящим просветителем, знакомый читателям по тургеневскому «Рудину» и поэме Н. А. Некрасова «Саша», и ситуации «любовного треугольника», типичные для сюжетики эмансипаторской прозы на Западе (роман Жорж Санд «Жак») ³⁹ и в России (повесть А. В. Дружинина «Полинька Сакс»), и биографический метод персональных характеристик, восходивший к роману А. И. Герцена «Кто виноват?», и ряд других художественных открытий предшественников. Структурный состав романа «Что делать?» отличается, таким образом, многосложными комбинациями слагаемых, что, однако, не лишает его ни фабульной стройности, ни ясности идейного развития. «Внутреннее построение» произведения, описанное А. В. Луначарским, в главном действительно рассчитано на своего рода восхождение повествования (и читателя) снизу вверх, из тьмы к свету, от быта к идеалу, на подъеме по ступеням прошлого, настоящего и будущего, по вертикали совершенствования человека и общества.

Роман «Что делать?» имеет, как известно, подзаголовок — «Из рассказов о новых людях». Но в первой его части («Жизнь Веры Павловны в родительском семействе») и в ряде эпизодов второй («Первая любовь и законный брак») в качестве идеологического, но вместе с тем и реально-бытового фона для образов «новых людей» Чернышевский создает серию картин и типов старой жизни. Порядки старой жизни неприемлемы для писателя прежде всего потому, что ими поддерживается необходимость бедности и чрезмерного труда одной части общества для богатства и избыточной праздности противоположной социальной группы. И то и другое приводит к неестественным искажениям доброй, по понятиям Чернышевского, природы человека, затемняет его сознание, питает его пороки, создает почву для расцвета той формы эгоизма, которая предполагает враждебность личного общему и которую Фейербах называл вульгарной.

Две социальные сферы старой жизни изображаются Чернышевским — дворянская и мещанская. Дворянский мир представляют в романе молодой домовладелец и прожигатель жизни Михаил Иванович Сторешников, его мать — «действительная статская советница» Анна Петровна, его приятели из кружка петербургской «золотой молодежи» с именами-кличками на фран-

³⁹ См.: Скафтымов А. П. Чернышевский и Жорж Санд // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 218—249.

цузский манер — Серж, Жан, содержанка Сержа француженка Жюли... Это люди без будущего, носители неразумных нравственных понятий, поклонники и рабы собственного благополучия. Зараженные наследственным паразитизмом, умственно обессиленные непричастностью к жизненным заботам, к труду, к деятельности, дворянские герои «Что делать?» не знают другой потребности, кроме удовлетворения эгоистических страстей за счет ближнего, и такое направление жизни делает ничтожными и цели их эгоизма, сводящиеся чаще всего к элементарным удовольствиям, и в конце концов их личности. Даже хорошим человеческим задаткам не дано в этой среде осуществиться и принести пользу. «От природы человек и не глупый, и очень хороший», Серж, к примеру, сам расписывается в собственной никчемности: «Пригоден на то, чтобы провожать Жюли повсюду, куда она берет меня с собою; полезен на то, чтобы Жюли могла кутить...» (126). Вульгарный эгоизм, преследующий суетные выгоды удовольствий, с неизбежностью должен упустить прочные ценности жизни, как это и происходит в случае с провалившимся сватовством Мишеля Сторешникова к Вере Павловне, коль скоро здесь не любовь к избраннице и не мысль о ее судьбе руководили поступками человека, а «самолюбие было раздражено вместе с сладострастием» (37).

Мещанский мир олицетворен в романе в образах родителей Веры Павловны, с наибольшей же полнотой — в фигуре ее матери Марьи Алексевны Розальской. Характер Марьи Алексевны отмечен неумным корыстолюбием, нравственной неразборчивостью, стремлением любыми путями пробиться к источникам материального достатка и социальных привилегий. «Капиталец» Марьи Алексевны приобретался зазорным ремеслом ростовщичества и такими делами, о которых автор предпочитает говорить околичностями. Равнодушная ко всему и всем, кроме себя и своей выгоды, и даже — вот результат извращения старым миропорядком естественных основ жизни! — к собственному семейству, Марья Алексевна и на мужа, и на дочь смотрит лишь под углом зрения доходов, которые из них можно извлечь. Если она и «тратится» на пансионское и домашнее образование Верочки, вполне, впрочем, минимальное, то ее заставляет делать это совсем не забота о будущем дочери, а только перспектива превратить дочь в товар ценою подороже.

Осуждая Марью Алексевну и в ее лице — грошовое хищничество городской мещанской среды, писатель тем не менее указывает на существенные отличия этой героини романа от персонажей дворянского происхождения и даже находит для ее помышлений и действий смягчающие обстоятельства. Эти последние состоят в том, что зло, распространяемое Марьей Алексевной, уходит корнями не в ее личную волю, но в уклад старой жизни, в условия внешней социальной обстановки. В развитие мотивов своей статьи о «Губернских очерках» М. Е. Салтыкова-Щедрина, обосновавшей, как уже говорилось, идею социальной обусловленности человеческого характера, Чернышевский проводит в «Что делать?» различие между злом, исходящим от внутренне испорченного человека, и злом, к которому личность оказывается принуждена строем общественных отношений. Нравственные заблуждения

Марья Алексевны — именно такого, внеличного свойства, что она и сама осознает и объясняет дочери: «Да, я злая, только нельзя не быть злой! (...) Эх, Верочка, ты думаешь, я не знаю, какие у вас в книгах новые порядки расписаны? — знаю: хорошие. Только мы с тобой до них не доживем, больно глуп народ — где с таким народом хорошие-то порядки завести! Так станем жить по старым» (21—22).

Сознание греха не есть искупление, вынужденный или даже невольный грех не освобождает человека от моральной ответственности, однако совесть при таком стечении условий еще не отмирает, и здесь-то и проступает несходство Марьи Алексевны с компанией Сторешникова. В данном случае имеет значение также и то, что эгоизм дворянской верхушки тяготеет к искусственным и излишним для нормального человека прихотям, в то время как эгоизм мещанской середины подчинен потребностям реальным, жизненно необходимой заботе о «куске хлеба». Трудовой, реально-практический характер жизни не позволяет мещанской среде утратить здоровые начала. Благодаря этим запасам нравственного здоровья из мещанских подвалов поднимаются «новые люди».

Лишенное на первый взгляд законосообразности, но кровное родство «новых людей» с миром мещанской демократии Чернышевский объясняет двумя способами: непосредственно образным рисунком и аллегорическим рассуждением. Показывая, с одной стороны, как росла и воспитывалась Вера Павловна, писатель связывает становление ее характера как с сознательной борьбой против давления среды, так и с произвольным усвоением ее воздействий. С другой стороны, во «Втором сне Веры Павловны», в видениях которого отразились естественнонаучные увлечения автора, и в частности его знакомство с книгой немецкого химика Юстуса Либиха «Новые письма о химии в ее приложении к промышленности, физиологии и земледелию» (1855), породивший героиню сословный базис представлен аллегорически, как поле, способное производить полноценные пшеничные колосья: «Посмотрите корень этого прекрасного колоса: около корня грязь, но эта грязь свежая, можно сказать, чистая грязь; слышите запах сырой, неприятный, но не затхлый, не скиснувшийся. Вы знаете, что на языке философии, которой мы с вами держимся, эта чистая грязь называется реальная грязь. Она грязна, это правда; но всмотритесь в нее хорошенько, вы увидите, что все ее элементы, из которых она состоит, сами по себе здоровы» (123). Химико-философская аллегория здесь же раскрыта: наружно неприглядная, «грязная» основа мещанского социума при всем том не содержит в себе внутренней порчи, в отличие от молекулярной гнилости дворянской «почвы», тоже образующей «грязь», но уже не «реальную», а, согласно принятым терминам, «фантастическую». Чернышевский даже намечает нечто общее между Марьей Алексевной и «новыми людьми» — оно в том, что и там и здесь ценится дело, понимаются реальный смысл и цена вещей, проявляются воля и жизнестойкость.

«Новые люди» — Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна, Мерцалов, Катя Полозова — выступают в романе «Что делать?» как воплощение разумных и нор-

мальных нравственных представлений и жизненных правил. Жизнь «новых людей» далеко отстоит от традиционных форм социально-бытовой практики, и прежде всего потому, что они вносят в нее свет сознательности. Сознательность позволяет им избежать корыстных побуждений и лишних потребностей, освобождает их от гнета ложных социальных условностей, сознательность внушает им уважение к чужой личности и делает их естественное эгоистическое чувство «разумным эгоизмом». То преодоление противоречий между своим и чужим, которого добиваются «новые люди» в отношениях между собой, и в первую очередь в своем семейном быту, составляет, по Чернышевскому, первоэлемент совершенных социальных отношений будущего.

Образы «новых людей» были своеобразным ответом автора «Что делать?» на роман И. С. Тургенева «Отцы и дети», и это проливает некоторый свет как на причины, по которым Чернышевский оставил тургеневский роман (опубликованный еще за полгода до его ареста) без критического отклика, так и на мотивы расхождения Чернышевского с Тургеневым во взглядах на демократическое движение 1860-х годов.⁴⁰ Лопухов и Кирсанов, центральные фигуры в группе «новых людей» Чернышевского, различные по своим сюжетным положениям, но, как заметил А. П. Скафтымов, «функционально осуществляющие одни и те же темы»,⁴¹ несут в себе, подобно тургеневскому Базарову, социальный опыт разночинцев («Оба рано привыкли пробывать себе дорогу своей грудью, не имея никакой поддержки...», 49) и убеждения демократов. Как и Базаров, они обладают профессией, и профессия у них та же, что и у Базарова: они — ученые-медики, естественники. Такой выбор интересов и занятий у героев Тургенева и Чернышевского не был, разумеется, приметой одной лишь внешности, напротив, он оказывался идеологически характерен, поскольку служение науке понималось демократами-шестидесятниками как служение социально-историческому прогрессу, а предпочтение естественных дисциплин гуманитарным, доходившее до претензии вообще заменить гуманитарную мысль позитивным опытным знанием, обосновывалось в данном случае критерием общественной пользы. Социальный утилитаризм, подчинявший себе сознание разночинцев, посягал не только на приоритеты идеалистической философии или романтического искусства, он нес прямую угрозу культуре, основанной на гуманитарных в широком смысле ценностях, и в этом качестве обнаруживал свою, что называется, классовую демократическую природу — ведь противоположная ему гуманитарная культура была культурой дворянской интеллигенции. 1860-е годы нанесли этой культуре такой урон, который в конечном счете предопределил ее историческую гибель: именно в это время были поставлены под сомнение и ее

⁴⁰ См.: *Мысляков В. А.* Чернышевский и Тургенев: («Отцы и дети» глазами Чернышевского) // Н. Г. Чернышевский. Эстетика. Литература. Критика. Л., 1979. С. 137—168.

⁴¹ *Скафтымов А. П.* Роман «Что делать?»: Его идеологический состав и общественное воздействие // Н. Г. Чернышевский: Сборник: Неизданные тексты, статьи, материалы, воспоминания. Саратов, 1926. С. 103.

идейные накопления, и ее художественные традиции, и, наконец, нравственный авторитет человеческого типа, воспитанного поколениями дворянской интеллигенции и более индивидуалистичного, чем общественного, более созерцательного, чем деятельного. В Лопухове и Кирсанове — и здесь они еще раз повторяют черты Базарова — нет уединенности и созерцательности, они общественники, практики и работники и не мыслят себе человеческого предназначения иначе. Тургенев вместе с тем показал своего героя человеком трагической судьбы, ломающим свою натуру ради верности «полезному» теоретическому воззрению, жертвующим сверхличной идее требованиями собственного сердца и в конце концов впадающим в тяжкий внутренний кризис. Чернышевский смотрит на этот новый тип русской жизни другими глазами, изнутри демократического мира, а не извне. «Новые люди» из романа «Что делать?» абсолютно уверены в безошибочности своего пути и абсолютно оптимистичны. Для того чтобы сохранить идеологическую последовательность, им не нужно раздваиваться, не нужно ничем и жертвовать, категория жертвы исключена из их кругозора, потому что они овладели «теорией расчета выгод» и знают, что личное благо и интерес ближнего, эгоистическая потребность и общая польза, практический поступок и теоретический принцип могут быть уравновешены и согласованы.

«Теория расчета выгод», предполагающая разрешение нравственных проблем усилием рассудка, проверяется в романе Чернышевского в тех самых отношениях, которые вызвали кризис Базарова, — в отношениях любви. В любви затрагивается самая эгоистическая сторона человеческой природы, но герои «Что делать?» и эту, наименее, казалось бы, управляемую сферу нравственной жизни человека подвергают рассудительному анализу и оценке с точки зрения разумной выгоды. «Игрой эгоизма» считает Лопухов то, что со стороны выглядит жертвой, — свою женитьбу на Вере Павловне, освобождавшую ее из неволи родительского семейства, но повлекшую за собой его отказ от научной карьеры, в то время как до окончания курса в Медицинской академии ему оставалось всего лишь несколько месяцев. Более всего опасается Лопухов заронить в душу Веры Павловны «вредное чувство признательности» (98), ибо его поступок — не жертва, а результат расчета. Формула расчета элементарна: «как приятнее, так и поступаешь» (98), только рассудительность подсказывает Лопухову, что спасти другого человека, и женщину в особенности, от таких мрачных перспектив, как, например, подневольный брак, «приятнее», нежели добиться очередного научного успеха. Кроме того, признается себе Лопухов, «самому жить хочется, любить хочется» (98). Герой Чернышевского не отрекается, таким образом, от своего эгоизма, а лишь находит возможность его реализации в заботе о чужой судьбе.

К числу наиболее острых, вызывавших наиболее ожесточенные споры страниц «Что делать?» относятся те, на которых автор повествует о любви замужней Веры Павловны к другу своего мужа Кирсанову (часть третья «Замужство и вторая любовь»). Чернышевским изображается здесь то, что и в литературе, и в жизни принято называть семейной драмой, однако «новым людям»

ведомы пути к благополучным развязкам и драматичных ситуаций, недопустимых или безвыходных для старой моральной традиции. Разум и расчет помогают героям романа и здесь, как бы ни были парадоксальны, на первый взгляд, их решения и поступки. Есть как будто нечто странное в том, что Лопухов, заметив сближение своей жены с Кирсановым, не только не пытается препятствовать этому, но еще и настаивает на необходимости свободного общения между ними. Более того, Лопухову не кажется излишним способствовать встречам Веры Павловны с Кирсановым и тогда, когда Кирсанов, не желая становиться причиной семейного разлада, отдалается от дома своего друга, а Вера Павловна, увидев «вещий» сон и рассказав его мужу («Третий сон Веры Павловны»), начинает вдруг понимать, что ее чувство к Лопухову есть по сути благодарность за избавление, а не любовь. Эксцентричность тем не менее не в характере Лопухова: поведение его целиком определяется трезвым представлением о благотворном для мужа и жены значении взаимной открытости и свободы. Отвергая порядок, при котором женщина была лишена прав на свободное волеизъявление и в семье родителей, и в семье мужа, «новые люди» склонялись к убеждению, что женщина нуждается в свободе даже в большей мере, чем мужчина, поскольку это необходимо ей для утверждения своего социального равенства с мужчиной. Равноправие же несовместимо с ревностью, это чувство, с точки зрения героев Чернышевского, является следствием пережитка, ими давно преодоленного, — отношения к женщине как к собственности. Помимо этого, лишь непосредственное, исходящее из самой природы, существующее и в условиях взаимной свободы чувство мужа к жене и жены к мужу представляется Лопухову подлинной ценностью и подлинным благом. Если же отношения между супругами лишаются этой обоюдной сердечной непринужденности, если для их сохранения одному из супругов нужно утаить или подавить в себе новое чувство, то семейный союз, как об этом позволяет судить роман «Что делать?», с неизбежностью оборачивается или бессмыслицей, или насилием над личностью и психологическими травмами. Стеснение личной свободы, своя это свобода или чужая, никому, таким образом, не может быть «выгодно», не говоря уже о том, что в сердечной жизни оно и безнравственно, ибо только добровольность дает сердечной жизни нравственное обеспечение.

«Если в ком-нибудь, — обращается Лопухов к Кирсанову в главе с характерным названием «Теоретический разговор», — пробуждается какая-нибудь потребность, — ведет к чему-нибудь хорошему наше старание заглушить в нем эту потребность? Как по-твоему? Не так ли вот: нет, такое старание не ведет ни к чему хорошему. Оно приводит только к тому, что потребность получает утрированный размер, — это вредно, или фальшивое направление, — это и вредно, и гадко, или, заглушаясь, заглушает с собою и жизнь, — это жаль» (187). Высказанная здесь мысль о недопустимости и по существу бесполезности подавления человеческих желаний, источником которых выступает не подвластная чьему-либо произволу натура, служит для Лопухова «теоретическим» принципом, направляющим в моралью обостренной

ситуации его практические шаги. Пока Вера Павловна колеблется, временами чуть ли не заставляя себя любить мужа, колеблется и Лопухов, взвешивая баланс тех приобретений и потерь, которые может повлечь для нее — а это означает и для него — их супружество или, напротив, разрыв. Но как только положение становится искусственным, несходство характеров — очевидным, а любовь Веры Павловны к Кирсанову — превосмогающей ее силы, Лопухов инсценирует самоубийство, «сходит со сцены», по его словам, предоставляя Вере Павловне полную свободу действий. «Я представляюсь совершающим подвиг благородства. Но это все вздор. Мне нельзя иначе поступать, по здравому смыслу» (184), — рассуждает Лопухов, уверенный в логичности своего деяния. Признавая законность и своего, и чужого стремления к счастью, а главное, взаимозависимость этих стремлений, герой романа приходит к выводу, что удерживать при себе жену, полюбившую другого, плохо не только для нее, это плохо для него самого, ему самому это грозит бедой, — ведь нельзя быть счастливым возле человека, которому в счастье отказано. Остается, следовательно, одно средство избежать собственного несчастья — прекратить страдания жены, дать ей возможность осуществить свое право на свободный жизненный выбор. Это и делает «разумный эгоист» Лопухов.

Этическая программа романа «Что делать?» не встречает в самом тексте произведения чьих-либо сомнений или полемических опровержений. В главе «Беседа с проницательным читателем и изгнание его» автор прямо утверждает, что все «новые люди» «понимают друг друга и не объяснившись между собою» (229), и это значит, что мыслят они одинаково и спорить им не о чем. «Проницательный читатель», играющий в романе роль своеобразного резонера и судьи авторского замысла, от сочувствия автору и его героям, правда, далек, но так же далек он и от осмысленной критики сюжетных и идейных построений романа. Меряя моральный эксперимент «новых людей» аршином любовной интриги и демонстрируя тем самым, каковы литературные притязания и вкусы обывателя, «проницательный читатель» пополняет собой созданную в начале романа галерею «пошлых людей» и, как это уже было с Марьей Алексеевной Розальской, оказывается не в силах взять в толк, в чем же настоящий смысл совершающихся на его глазах событий: «плох по части смысла-то, плох» (230), — иронизирует над ним автор.

Введение в роман фигуры «проницательного читателя», конечно, давало Чернышевскому возможность предугадать, в сатирической форме, облик некоторых будущих оппонентов «Что делать?», предусмотреть и заранее ответить их обвинительные аргументы. Вместе с тем после выхода в свет роман, и в первую очередь его нравственную проповедь, ожидало не только раздражение «проницательных читателей» типа цензора О. А. Пржецлавского, произведение выходило на суд высокой русской критики и общественной мысли. Не следует закрывать глаза на то, что отнюдь не все из выдающихся современников Чернышевского разделяли пафос «Что делать?» и что полемические отклики на роман были порой исполнены философской значительности и глубины. Уже первые читатели и критики романа почувствовали

в его идеологии спорную доминанту: всепроникающий рационализм автора, с растущей отсюда уверенностью в том, что при помощи разума и логического анализа разрешимы все без исключения жизненные коллизии, проблемы и противоречия. Отрицать великую созидательную силу разума, спору нет, невозможно, жизнь человеческого сообщества не могла бы существовать, лишившись разумных оснований; однако разум лишь одно из коренных начал нашего бытия, и едва ли всемогущее, едва ли власть его над человеком столь абсолютна, что перед нею могут добровольно, без борьбы склониться человеческое сердце и человеческие страсти. Чернышевский показал в своем романе, как посредством мыслительного напряжения человек преодолевает страсть и делает это не в ущерб себе и людям, а к общему благу, но читатель оказывается вправе спросить, страсть ли это, и если страсть, то почему смиряющий ее в себе герой не страдает, не испытывает, что бы там ни было, боль утраты. Такими вопросами сразу после публикации «Что делать?» задался Н. Н. Страхов, автор посвященной роману статьи «Счастливые люди» (1863), и, хотя ответ критика на эти вопросы («это простое, холодное, почти нечеловеческое отрицание страданий»⁴²) вряд ли можно назвать разгадкой поведения «новых людей», в самой постановке вопросов, на которые Чернышевский в своем романе не отвечал, заключалось указание на возможность более сложных представлений о человеке.

Самую, бесспорно, глубокую в русской литературе критику этического учения Чернышевского развернул в «Записках из подполья» (1864) Ф. М. Достоевский. Герой этого произведения, «подпольный парадоксалист», с диалектическим блеском доказывает, что поступки и деяния человека столько же движимы его логическим стремлением к счастью, сколько и нелогичной тягой к страданию, что воля к созиданию и гармонизации мира сродни человеку в такой же степени, как воля к разрушению и хаосу. Главный же пункт несогласия героя Достоевского с «теорией расчета выгод» состоит в том его убеждении, согласно которому объективный критерий выгоды всех и каждого не только не может быть известен кому бы то ни было, но и не существует, коль скоро человек — не математическая сумма данных, а живое и, следовательно, непредсказуемое существо, способное любить свободу своих желаний, хотя бы и неразумных, больше своей пользы и даже вопреки ей. «И с чего это взяли все эти мудрецы, — заявляет «подпольный парадоксалист», — что человеку надо какого-то нормального, какого-то добродетельного хотения? С чего это непременно вообразили они, что человеку надо непременно благоразумно выгодного хотения? Человеку надо — одного только самостоятельного хотения, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела».⁴³ Отождествлять взгляды героя «Записок из подполья» со взглядами самого Достоевского, разумеется, нельзя, однако нельзя

⁴² *Страхов Н.* Счастливые люди. Статья первая. «Один из наших типов» // *Страхов Н.* Из истории литературного нигилизма. 1861—1865. СПб., 1890. С. 338.

⁴³ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5 С. 113.

не учитывать и того существенного обстоятельства, что уже в выборе героя, «больного», «злого» и склонного к иррациональности мыслителя, Достоевский оказывается противоположен Чернышевскому с его тяготением к поэтизации здравого смысла нормального человека. На фоне персонажей «Что делать?», уверенных в возможности одинаковых для всех людей жизненных понятий и нравственных потребностей, однотипно правильного мышления и поведения и различающихся, как Лопухов и Вера Павловна, лишь темпераментами, образ «подпольного парадоксалиста» олицетворял не учтенное Чернышевским подсознание, ту стихию человеческой индивидуальности, которую не объять рассудком и логикой.

Незащищенность целого ряда идеологических положений «Что делать?» от критики и полемики обнаружилась в 1860-е годы с достаточной очевидностью. Это тем не менее (и здесь кроется своеобразная тайна «Что делать?») не отнимало у романа ни выдающегося идейного значения, ни практического влияния на современников, многие из которых, особенно в среде интеллигентной молодежи, пытались следовать его рецептам и подражать его героям в собственной жизни, ни, наконец, центрального места в демократической литературе 1860-х годов. Можно было спорить с рационалистической концепцией человека в романе, с «теорией разумного эгоизма», но нельзя было спорить с верой Чернышевского в торжество лучших сил человеческой природы, с его убежденностью в способности человека и общества к бесконечному развитию и совершенствованию, с его мыслью о необходимости творческого отношения к морали и к жизни. Эти сильные стороны «Что делать?» признали не одни сторонники Чернышевского, такие, как, например, Д. И. Писарев, приветствовавший роман в статье «Мыслящий пролетариат» (1865), но и чужие для Чернышевского литературно-общественные круги. Н. С. Лесков, хотя и не был единомышленником революционных демократов, назвал тем не менее «новых людей» «хорошими людьми», которые, по его отзыву, «несут собою образчик внутренней независимости и настоящей гармонии взаимных отношений. Они могут провалиться? Да, очень могут, но другие обойдут провал, пойдут, узнают, чего должно избегать и чего бояться. Тут нет беды, ибо все это вперед, вперед толкает. Люди растут».⁴⁴

Внутренний рост героев Чернышевского, столь сочувственно отмеченный Лесковым, происходил не только за счет тех возможностей формирования личности, которые естественным образом заложены в опыте чувств. Без опыта чувств, без переживания индивидуальных страстей человек, согласно Чернышевскому, не может воспитать в себе нравственное сознание и, значит, не способен к жизни в обществе, но полнота развития личности достигается тогда, когда нравственная культура направляет личность к участию в социальной практике. Практическая деятельность человека в обществе —

⁴⁴ Лесков Н. С. Николай Гаврилович Чернышевский в его романе «Что делать?» (Письмо к издателю «Северной пчелы») // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 10. С. 22.

это высшая форма человеческого совершенствования, это и осуществление личности, ее созидательных сил и творческих способностей. Этой мыслью освещены в «Что делать?» и эпизоды службы Лопухова в заводской конторе, и картины профессорских занятий Кирсанова и его врачебной деятельности в «гошпитале». Преимущественное же внимание в этом отношении уделил Чернышевский изображению трудовой практики Веры Павловны. Мотивы подробной разработки данной тематической линии понятны: она была наиболее прямо связана с социальной идеологией романа, служила во многом и ее воплощением.

Повествуя об истории двух замужеств Веры Павловны, Чернышевский, наряду с демонстрацией этической инициативы «новых людей», имел в виду и другое. Его занимала мысль о путях практического разрешения того социального вопроса, о котором в полный голос заговорила русская демократия 1860-х годов и который именовался женской эмансипацией. Существование эмансипаторских идей выражалось в требованиях освобождения женщины от подчинения мужскому диктату в семье и в обществе, снятия ограничений, наложенных на ее общественную роль обязанностями жены и матери, в признании равенства моральных и социальных прав и возможностей женщины с правами и возможностями мужчины. Чернышевский был одним из идеологических вдохновителей женской эмансипации в России, понимавшим, однако, что идеалы ее не станут реальностью, пока не будут найдены те общественные поприща, на которых женщина сможет утверждать свое равноправие, и те экономические источники, которые дадут ей материальную независимость. Роман «Что делать?» указывал на эти возможности социального самоопределения женщины. Обретая осознанную свободу воли в любви и браке, героиня романа укрепляла свой моральный суверенитет практическими полномочиями: она трудилась, организованная ею швейная мастерская делала общественно полезное дело, вознаграждавшее всех ее участниц и экономической самостоятельностью.

Швейная мастерская Веры Павловны была трудовой ассоциацией женщин и ближайшей своей целью ставила обеспечение занятости и прожиточного минимума для бедных работниц мещанского и разночинского происхождения. С первыми экономическими успехами мастерская смогла взять на себя и социальные функции, налаживая не только труд, но и быт работниц, что проявилось в устройстве их совместного жилья и «общего стола», в организации взаимопомощи, коллективного досуга и даже просвещения. В социально-благотворительные задачи мастерской вошло и такое необычное дело, как социальная реабилитация женщин, освобождаемых из публичных домов, — иллюстрацией этого стали в романе главы, содержащие исповедь Насти Крюковой, которая выкупилась из кабалы и поступила в мастерскую с помощью Кирсанова.

Привлекая женщин к коллективному производительному труду и, шире, к общественному образу жизни, швейная мастерская Веры Павловны тем самым реально способствовала процессам женской эмансипации. Уже одно

это определяло значительность достигавшихся здесь социальных результатов. Нельзя вместе с тем не заметить, что с эмансипаторских побуждений дело все же только начиналось и что главное значение мастерской состояло в большем. В основания, на которых существовало это нехитрое с виду ателье с магазином, оказалось заложено нечто такое, что делало его не просто местом заработка и филантропических бытовых порядков, но прообразом нового социально-экономического уклада, моделью социализма. Хотя мастерская была заведена на имя Веры Павловны Лопуховой, героиня романа не была ее хозяйкой и не пользовалась оставшейся после всех расходов, налогов и выплат прибылью. Прибыль использовалась для увеличения оплаты труда швей и закройщиц и для составления общей кассы, своеобразного зачатка общественных фондов потребления. В мастерской сложилось общественное самоуправление, появились коммунально-бытовые службы, развились гарантии социального обеспечения для больных, детей и стариков. Державшееся поначалу принципов оплаты по труду, товарищество швейной мастерской предпочло вскоре уравнительное распределение доходов, руководствуясь при этом отнюдь не примитивной нивелировкой работающих, но сознательно принятой всеми логикой «разумного эгоизма» с ее указаниями на зависимость личной выгоды от выгоды общей. «...Мастерская поняла, — пишет по этому поводу Чернышевский, — что получение прибыли — не вознаграждение за искусство той или другой личности, а результат общего характера мастерской... (...)...а характер мастерской, ее дух, порядок составляет единым духом всех, а для единых одинаково важна всякая участница...» (134). Воцарившаяся в мастерской атмосфера социального энтузиазма, сознательной добросовестности, общей предупредительности и деликатности наглядным образом подтверждала теоретические предположения «новых людей» о том, что труд, освобожденный от эксплуатации и основанный на стимулах личного интереса, способен стать потребностью человека, приносить ему радость творческого самоутверждения, объединять его с ближним в свободном стремлении к пользе, не говоря уже о возрастающей экономической эффективности такого труда. Чернышевский, правда, не захотел обсуждать в своем романе тех обстоятельств, которые могли бы возникнуть в случае разногласий между коллективом мастерской и отдельными лицами, в том, допустим, случае, когда более способные и даровитые работники, — такие в мастерской Веры Павловны не замедлили появиться, — отказались бы трудиться на равных условиях с менее способными и даровитыми. Такого рода конфликты, с точки зрения писателя, может быть, и противоречили бы принципам разумного подхода к вопросам выгоды, — ведь они в конечном счете наносили бы ущерб общему делу, — несколько между тем не противореча данным исторического опыта, свидетельствующим, что ближайшая выгода человеку может быть нужней выгоды отдаленной. История могла бы засвидетельствовать также и то, что индивидуальность со свойственным ей бесконечным многообразием проявлений склонна простирать свои требования и свое, говоря словом Достоевского, «хотение» не на одну только сферу

отдыха, как казалось Чернышевскому, а на весь комплекс общественно-экономических отношений, в том числе и на те из них, которые видимым образом подчинены всеобщим законам логики.

Модель социалистического производства и социалистического общежития, созданная в романе «Что делать?», была рассчитана на перенесение в жизнь, и писатель не ошибся, рассчитывая на это. В 1860-е годы и позднее по образцу мастерской Веры Павловны в России завелись десятки и сотни производственных ассоциаций, общественных квартир, артелей, всевозможных коммунально-кооперативных организаций. Многие из них прошли, однако, через горький опыт и не выдержали его. При всей пестроте занятий, целей, условий, сопровождавших образование первых русских трудовых и бытовых товариществ, они в большинстве своем наталкивались на один и тот же камень преткновения, никак не входивший и в самые подробные и дальновидные расчеты. Им оказывалась непредугадываемая сложность индивидуальной психологии человека. Известная мемуаристка-шестидесятилетняя Е. Н. Водовозова рассказывала в своей книге «На заре жизни», как распалась семья, в которых женщина, следуя примеру героини «Что делать?», стремилась во что бы то ни стало иметь собственный заработок и бросала свои обязанности по отношению к мужу и детям, каким недоверием, и зачастую экономически обоснованным, встречали простые портнихи предложения об уравнительном разделе прибыли в швейных мастерских, как в рентабельные и конкурентоспособные ателье, существовавшие на кооперативных началах, входили выкупленные из домов терпимости проститутки и губили своим присутствием и клиентуру, и все дело.⁴⁵ Особенно трудной, и в психологическом отношении прежде всего, была история одной из самых шумевших в свое время коммун — Знаменской, организованной осенью 1863 года в Петербурге писателем В. А. Слепцовым. Собравшиеся в коммуне «нигилисты», среди которых были и богатые дворяне, и полуголодные простолюдины, немедленно разбились на две враждебные партии — «нигилистов салонных» и «нигилистов бурых» — и проводили время в беспрестанных раздорах и распрях, устраивая порой скандалы по поводу того, что следует покупать к чаю: булочки с изюмом или простой «ситник». Не продержавшись и года, Знаменская коммуна распалась.⁴⁶

Предсказания Чернышевского о том, что путь русской демократии к социализму может быть «легок и заманчив» (233), не нашли, таким образом, подтверждения в исторической практике. От вступающих на этот путь история потребовала далеко не одного «желания быть счастливыми» (233). Чернышевскому, впрочем, не хуже других была известна цена прогресса, для него самого она равнялась жизни и судьбе (вспомним, что роман «Что

⁴⁵ См.: Водовозова Е. Н. На заре жизни: Мемуарные очерки и портреты. М., 1987. Т. 2. С. 166—207.

⁴⁶ См.: Чуковский К. История Слепцовской коммуны // Чуковский К. Люди и книги. М., 1960. С. 236—263.

делать?» создавался в каземате), и тем не менее этот драматизм движения к идеалу не только его не развенчивал, но еще и создавал вокруг него ореол труднодостижимости, свойственной ценностям высшего порядка.

«Новые люди» работали для целей общих, но непосредственной своей задачей ставили как можно более совершенное, разумное и полезное устройство личной жизни. Именно в этом состояло общественное значение их опыта, хотя в этом же проявлялась и их человеческая обыкновенность. Чернышевскому очень важно было показать тут не исключение, а норму, которой в силах следовать любой рядовой человек. Поэтому он сознательно подчеркивал в своих героях качество обыкновенности, и если читателям они могли представиться людьми исключительно высокими, то происходило это лишь от превратности понятий о человеческой высоте. «...Не они стоят слишком высоко, а вы стоите слишком низко, — обращался автор „Что делать?“ к таким читателям. — Вы видите теперь, что они стоят просто на земле: это оттого только казались они вам парящими на облаках, что вы сидите в преисподней трущобе. На той высоте, на которой они стоят, должны стоять, могут стоять все люди» (233).

Для того чтобы пояснить читателю разницу между обыкновенностью и исключительностью, «чтобы дом показался ему именно домом, а не дворцом» (232), введена в роман фигура Рахметова. Разумеется, этот персонаж присутствовал в «Что делать?» не для одного «масштаба», с ним на страницы произведения входила потайная сюжетно-тематическая линия, отражавшая героику революционного действия, но немаловажным оказывалось и то, что образ Рахметова концентрировал в себе представления Чернышевского о пределах возможностей облюбованного им человеческого типа, о человеческом максимуме вообще. Судя по характеристике Рахметова, развернутой в главе «Особенный человек», свойствами высшей природы обладал в глазах Чернышевского лишь тот, кто мог отречься от собственной личности ради общего дела. Рахметову это было по силам. От отказавшись от своего дворянства и связанных с ним сословных привилегий, он запретил себе пользоваться большим наследственным состоянием и употреблял его лишь на альтруистические расходы и жертвования, он довел до аскетических ограничений свой быт. Целенаправленно жертвуя тем, что наполняет собой понятие личной жизни и что Чернышевский назвал «личным сердцем», жестоко смиряя в себе любое постороннее для главного дела чувство или желание, порывая родственные связи и все необязательные отношения с людьми, этот герой исключительно сосредоточен на осуществлении конечных идеалов общественного развития и каждый свой шаг, вплоть до мелочей ежедневного распорядка, до еды и сна, подчиняет только этому.

Принципы и убеждения Рахметова не составляли чего-то качественно отличного от идеологии и правил обыкновенных «новых людей». Первотолчком, положившим начало рахметовскому самовоспитанию, послужило его общение с Кирсановым. Кирсанов, пишет Чернышевский, «был для него тем, чем Лопухов для Веры Павловны» (206). Формируя в себе качества «новых людей», нравственные, умственные, физические, Рахметов, однако, довольно

скоро развил их до размеров гиперболических. Как выразился А. П. Скафтымов, «в Рахметове все непомерно».⁴⁷ Кирсанов, Лопухов, Вера Павловна находили свое благо в благе ближнего — Рахметова свое благо просто перестает интересовать, его помыслы и деяния — а по роману рассыпаны намеки на его конспиративную работу — целиком устремляются к благу общему. «Новые люди» ценили умственное развитие, образованность, знания — Рахметов начинает и среди них выделяться особыми интеллектуальными дарованиями, особым чутьем первичной идеи и первичного знания, позволяющим ему постигать науки посредством изучения ограниченного круга капитальных первоисточников. Кроме того, Рахметов способен на исключительные, необыкновенные умственные усилия (чтение в продолжение трех суток подряд). Таким же образом и богатырская физическая закалка Рахметова, соединяющаяся в нем со специально тренируемой способностью переносить мучения и пытки, оказывается предельным развитием того здорового физического состояния, в котором поддерживают себя рядовые «новые люди».

Подавляя свою натуру, не чуждую, как уверяет автор, ничему человеческому, идеей общественного служения, Рахметов отказывает себе в полной жизни и человечности. От подобного произволения — и позднейшая русская история это подтвердила — лишь один, и не лишенный последовательности, шаг до того, чтобы потребовать самопожертвования от других людей, чтобы применить принцип неполной жизни по отношению к ним. Следует поэтому подчеркнуть, что Чернышевский менее всего предполагал создать в образе Рахметова общую меру волевых качеств личности и общий эталон человеческого поведения. Рахметов — суровый аскет и бестрепетный «ригорист», но не потому, что такими должны стать все — идеалы общей гармонии всякое сокращение индивидуальной свободы и всякую жертвенность как раз исключают, а потому, что «ригоризм» дает ему нравственное право на борьбу за эти идеалы, «ригоризму» противоположные. «Мы требуем для людей полного наслаждения жизнью, — рассуждает Рахметов, — мы должны своею жизнью свидетельствовать, что мы требуем этого не для удовлетворения своим личным страстям, не для себя лично, а для человека вообще...» (206).

Примечательной особенностью образа Рахметова было то, что при всей его вознесенности над человеческой нормой, при всем наружном сходстве с теоретической эссенцией человеческих возможностей («теин в чаю, букет в благородном вине... это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли»; 215), этот образ отнюдь не лишился живой характерности и непосредственного правдоподобия. Утопичность основного замысла Чернышевского — представить зарождающееся как уже победившее, перенести будущее в условия настоящего — определила художественную недостаточность и схематические тенденции в изображении Лопухова, Кирсанова... В рахметовском же лице есть жизнь. «Именно этот герой романа, — замечает

⁴⁷ Скафтымов А. П. Роман «Что делать?»: Его идеологический состав и общественное воздействие. С. 106.

современный исследователь, — заключает в себе действительное разрешение свойственных эпохе общественных антагонизмов и тем самым не позволяет роману замкнуться в его утопической безмятежности, а вновь ориентирует его в сторону реальной действительности».⁴⁸ Не случайным в этой связи оказывается то, что в образе Рахметова возможно проследить действие литературной традиции, уже сложившихся способов художественного освоения реальности. «Высший человек» из романа «Что делать?» обладает, например, чертами, родственными герою некрасовского стихотворения «Памяти Добролюбова».

Социально-нравственный идеал Чернышевского нашел образное выражение в «Четвертом сне Веры Павловны», где нарисованы картины гармонического общества будущего. Эта футурологическая панорама — идейный и художественный итог романа. «Описание будущего общества, — читаем мы в одной из исследовательских работ о писателе, — служит как бы вершиной социальных «опытов», о которых рассказано в книге, их отдаленным положительным результатом, выражением торжества дела, которому посвятил всего себя Рахметов».⁴⁹

В социально-экономическом устройстве общества будущего у Чернышевского во многом осуществляет идеи утопического социализма Шарля Фурье. Социальным первоэлементом является здесь крупная, имеющая в своем составе, как рассчитывал Фурье, до 2000 человек, производственно-бытовая ассоциация, «фаланга», пользуясь фурьеристским термином. Это свободное сообщество, открытое для сотрудничества и взаимобмена, включая взаимобмен людьми, с другими аналогичными объединениями. Высокое социальное благосостояние служит здесь основанием и условием индивидуального благосостояния, «теорию расчета выгод» здесь не требуется никому объяснять. Каждый из членов этого коллектива — гармонический человек, обретающий свою гармонию в соединении физического труда с интеллектуально-творческими занятиями. Человек освобожден здесь от специализаций, от профессиональной однобокости; следуя рекомендациям Фурье, расписывавшим день труженика на короткие отрезки разнообразной деятельности, в будущем обществе Чернышевского все занимаются всем и таким образом познают жизнь в ее радостной полноте и всесторонности.

Социальная гармония, предсказывавшаяся в романе «Что делать?», была гармонией еще и потому, что устанавливала равновесие между обществом и природой. С одной стороны, человеческая жизнь достигала здесь высокой степени общественной и даже публичности, и несмотря на то что каждый обладал здесь и правом на уединение, потребность в осуществлении этого права была невелика, она вытеснялась преимуществами коллективного об-

⁴⁸ Руденко Ю. К. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?»: Эстетическое своеобразие и художественный метод. Л., 1979. С. 87.

⁴⁹ Лотман Л. М. Социальный идеал, этика и эстетика Чернышевского // Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969. С. 227.

раза жизни. Но в обществе будущего, с другой стороны, исчезала городская цивилизация, тоже коллективная, но искусственная, противоестественным образом отрывающая людей от природы. Города тут еще, правда, сохранились, но в основном в качестве торговых центров и транспортных узлов, их население не было постоянным и сменялось. Оседлость в обществе будущего вообще казалась пережитком прошлого и признавалась за одну из форм ограничения свободы личности. Подавляющее большинство людей жило, меняя, кому угодно, географию, в расположениях «фаланг», эти же последние занимали большие дворцы, каждый из которых строился в природной среде и составлял в ней своеобразный социальный микрокосм (Фурье называл такого рода общественные здания «фаланстерами»). Коллектив «фаланстера» занимался по преимуществу земледельческим, естественно-природным трудом, одновременно и преобразуя природу (разводя, например, на севере южные растительные культуры или превращая в зоны плодородия пустыни и нагорья), и подчиняясь природным законам и ритмам (члены производственной ассоциации могли переходить с севера на юг и с юга на север со сменой времен года). Изображая аграрное производство как союз человека и природы и главный источник благоденствия человеческого рода, Чернышевский вместе с тем не становился на позиции противников индустриально-технологического прогресса. К этим позициям склонялся Фурье, но предощущение некоторой удивительности техники и ее возможностей, высказанное в «Четвертом сне Веры Павловны», выводило социологию Чернышевского за пределы ортодоксального фурьеризма.

Чернышевский стремился изобразить общество будущего совершенным по своей социально-экономической организации и осуществляющим вековые мечты человечества о счастье. Характеристика этой общественной перспективы будет, однако, неполной, если не сказать еще об одной особенности нарисованного в романе идеального мира. Люди, населяющие этот мир, счастливы, наряду с прочим, и потому, что им неизвестна угнетавшая все предшествующие поколения необходимость ограничивать свою натуру, свои естественные желания и природные потребности. Эти потребности, и главная из них — потребность любви, находят здесь свободное удовлетворение, поскольку люди освобождены от социального и материального принуждения, а следовательно, и от взаимных притязаний друг к другу. Исчезает семья со всеми ее стеснительными при несовершенной цивилизации условиями, однако исчезает не потому, что человек утрачивает родственные чувства. Эти чувства переходят в новое качество — в чувство общей семьи человечества. Начавшись с обоснования возможностей новой нравственности, с изображения первых шагов поверивших в новую нравственность энтузиастов, роман «Что делать?» и завершался этико-философскими темами, только эти темы освещались уже не светом эксперимента, а светом торжества и победы.

Многое в представлениях Чернышевского о будущем носило характер утопический. Особенно это касается материально-бытовых частных картин, разработанных писателем достаточно подробно. М. Е. Салтыков-Щедрин

имел все основания упрекнуть автора «Что делать?» в «произвольной регламентации подробностей, и именно тех подробностей, для предугадания и изображения которых действительность не представляет еще достаточных данных».⁵⁰ Утопический социализм, действительно, был далек от научного понимания законов общественно-исторического развития и от научных методов его прогнозирования, но из этого не следует, что мышление утопистов, в том числе и Чернышевского, оказывалось от начала до конца ошибочным. Конкретные очертания утопических миров могли не совпадать с исторической реальностью, в горькие мгновения истории триумфализм утопических иллюзий мог, более того, казаться насмешкой над ее трагическими уроками, однако и это не перечеркивало идеалов, выработанных утопической мыслью, не отнимало у них непосредственной притягательности, не мешало, наконец, науке искать в них объективные ценности и вносить содержание этих ценностей в социальную практику.

«Что делать?» — произведение мажорное, исполненное надежд на скорое обновление жизни. Завершающая роман глава «Перемена декораций», при всей своей эзоповской затуманенности, все-таки позволяет предполагать, что автор сдержал данное в «Предисловии» обещание закончить «дело... весело, с бокалами, песнью» (13), что история «новых людей» приходит к финалу уже в новом, послереволюционном обществе, создающемся к 1865 году.

Второй роман Чернышевского — «Пролог» — написан в тональности минорной и содержит серьезные поправки к тем воззрениям на ход социально-исторического процесса, которые были высказаны Чернышевским в романе «Что делать?». «Пролог» призван объяснить, почему предсказанной в «Что делать?» «перемене декораций» — революции — не дано осуществиться в условиях 1860-х годов, а также показать порожденную этим обстоятельством трагедию русской демократии.

Роман «Пролог» создавался писателем на каторге в 1865—1870 годах. При жизни Чернышевского вышла в свет лишь первая часть этого произведения — «Пролог пролога», опубликованная в 1877 году в Лондоне П. Л. Лавровым; в России первое издание романа смогло появиться только в 1906 году. Если роман «Что делать?» устремлен в будущее, одушевлен его ожиданием и призывает читателя это будущее приближать, то «Пролог» обращен в прошлое, что показано уже его подзаголовком: «Роман из начала шестидесятых годов». «Пролог» представляет собой художественное осмысление тех исторических уроков, которые русское общество вынесло из революционной ситуации рубежа 1850—1860-х годов. Тяжесть этих уроков не отнимала у Чернышевского веры в демократические перспективы русской жизни, общественная борьба вокруг крестьянской реформы по-прежнему представлялась ему «прологом» русской революции — и в этом находит объяснение название второго романа писателя — однако тяжесть оставалась тяжестью, а пережитое демократическими силами эпохи поражение — поражением.

⁵⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1968. Т. 6. С. 324.

В отличие от социально-идеологической программности «Что делать?», воплощенной в вымышленном повествовании, «Пролог» не имеет в виду внедрить в сознание читателя модель жизни, и поэтому роль художественного вымысла в этом произведении существенно сужается. «...Это нечто вроде „Былого и дум“ Чернышевского»⁵¹ — так определил литературное своеобразие «Пролога» сегодняшней историк, предваряя этой аналогией размышления о творческом методе романа как сочетании автобиографизма, документализма и вымысла. Вымысел, таким образом, не исчезает из романа вовсе, но создаваемые авторским воображением картины, сцены, фигуры располагаются здесь на мемуарно-исторической канве. В связи с этой особенностью «Пролога» находится и другая: соотносимость его персонажей с реальными лицами, прототипизм, вполне осознанный Чернышевским и даже заданный посвящением к роману: «Посвящается той, в которой будут узнавать Волгицу» (XIII, 5). Характерно, что первые исследователи «Пролога», и прежде всего А. П. Скафтымов, начали изучение этого произведения с раскрытия его прототипов, с «опознания» его героев.⁵² Сегодня можно считать установленным, что в лице журналиста-демократа Волгина Чернышевский изобразил самого себя, в лице Волгиной — свою жену Ольгу Сократовну, что в образе Соколовского отразились черты революционера С. И. Сераковского, а персонаж с характерно «семинарской» фамилией Левицкий (от библейского «левит» — священнослужитель) — это Н. А. Добролюбов, фамилия которого также была окрашена колоритом семинарской традиции, в данном случае традиции присвоения нравственно украшающих имен, и обнаруживала его духовное социальное происхождение. Достаточно неоспоримы и утвердившиеся в работах о Чернышевском параллели между таким героем «Пролога», как Рязанцев, и одним из идеологов русского либерализма 1860-х годов профессором-юристом К. Д. Кавелиным, между литературным образом Савелова и Н. А. Милютиным, крупным чиновником Министерства внутренних дел, руководителем ряда правительственных мероприятий по проведению крестьянской реформы.

Далеко не каждый из персонажей романа «Пролог» соотносим с каким-либо конкретным историческим лицом. В произведении есть образы исторических типов, наделенные признаками собирательности. Таков граф Чаплин, в образе которого нашла отражение, с одной стороны, административная деятельность высших представителей самодержавной власти, таких, например, как министр внутренних дел в правительстве Александра II С. С. Ланской, но, с другой стороны, воспроизведен звероподобный физический и нравственный облик графа М. Н. Муравьева, получившего позднее известность под кличкой «Вешатель». Прототипы ряда других героев «Пролога» вовсе остаются гадательными; среди исследовательских гипотез, посвященных

⁵¹ Плимак Е. Мемуары «забавного человека»: О романе Н. Г. Чернышевского «Пролог» // Вопросы литературы. 1979. № 9. С. 146.

⁵² См.: Скафтымов А. П. Исторические пояснения к персонажам романа // Чернышевский Н. Г. Пролог. М.; Л., 1936. С. 479—533.

этому вопросу, заслуживает быть отмеченным предположение Е. Г. Плимака относительно того, что в образе аристократа Илатонцева, обладающего обширными, но несколько загадочными связями в политических движениях России и Европы и столь же большим, но как будто бы скрытым общественным значением, изображен в существенных чертах своей биографии А. И. Герцен.⁵³

Роман «Пролог» состоит из двух сюжетно самостоятельных и связанных по преимуществу лишь идеологической общностью частей: «Пролог пролога» и «Из дневника Левицкого за 1857 год». Действие романа датировано 1857 годом, хотя захватывает порой и более поздние события и общественные процессы накануне падения крепостного права. В «Прологе пролога» изображается борьба общественных сил и партий в период подготовки крестьянской реформы. Чернышевский, не просто очевидец, но и участник этой борьбы, знавший ее внутренние механизмы и позиционные нюансы, создает здесь своеобразную портретную галерею деятелей реформы, резко отделяя бюрократический официоз от подлинных, согласно его воззрениям, борцов за народное освобождение.

Среди наиболее влиятельных и облеченных наибольшей властью чиновников-реформаторов писатель выделяет фигуру графа Чаплина, художественная выразительность которой способна соперничать с самыми мрачными гротесками Щедрина. Чернышевский, правда, достаточно далек в этом случае от целенаправленного построения гротескного образа, однако гротеск возникает здесь как будто бы помимо авторской воли, выходит из самого исторического материала, анализируемого писателем. Граф Чаплин — это образ человека с пониженными против самого элементарного уровня ресурсами человечности. «Человекоподобная масса» по своей наружности, существо, более близкое скотам, нежели людям, по своему поведению в сцене званого обеда у Савелова, граф Чаплин никак не обнаруживает не только реформистских взглядов, но и вообще признаков сколько-нибудь разумного сознания. Инстинкты заменяют ему и работу сознания, и жизнь сердца. Тем не менее именно от него зависит принятие решений, подготавливающих фундаментальные перемены в жизни России. Цена этих перемен и символизирована в романе «Пролог» образом графа Чаплина.

Савелов, один из подчиненных графа, в противоположность ему стремится подчеркнуть в общественном мнении свою цивилизованность и, более того, либерально-прогрессивную «складку». Довольно скоро, впрочем, выясняется, что дело народной свободы видится Савелову наилучшим поприщем административного самоутверждения, таким моментом служебной карьеры, который может открыть дорогу к власти и который нельзя упустить. Карьеристские замыслы приводят Савелова к намерению сделать свою жену любовницей графа Чаплина и этим обеспечить себе высокое положение в бюро-

⁵³ См.: Плимак Е. Г. Мемуары «забавного» человека: О романе Н. Г. Чернышевского «Пролог». С. 152–162.

кратической иерархии. Уничтожающая этическая критика Савелова, развернутая в «Прологе», равно как и критика чаплинского аморализма, не была для общественно-политического повествования Чернышевского мотивом попутным. Освобождение народа, по Чернышевскому, не административное предписание и даже не политический курс, это нравственная цель русского общества, требующая от устремившихся к ней деятелей нравственного подвига. Ничто поэтому так не дискредитирует и так не обесценивает реформу, как безнравственность людей, взявшихся за ее осуществление.

Центральный персонаж «Пролога» Волгин занимает по отношению к готоящейся отмене крепостного состояния крестьянства странную, на первый взгляд, недоверчиво-ироническую позицию. Волгина, ведущего публициста радикально-демократического журнала, волнует все бесконечное многообразие общественных вопросов, он торопится высказать свои точки зрения на самые разные предметы и при этом считает себя обязанным это сделать: «Не напишу об этом, то будет написана чепуха» (XIII, 69). Однако главный вопрос общественной жизни — освобождение крестьянства — Волгин обходит полным молчанием в своей публицистике, да и в бытовых разговорах на все, что связано с реформой, он отзывается с крайней неохотой. В атмосфере общего энтузиазма и возбуждения, вызванного правительственными мерами по разработке программы социальных преобразований в стране, такого рода позиция действительно может показаться парадоксальной. У Соколовского, принадлежащего к тем кругам русской демократии, которые связывали с реформистским началом царствования Александра II серьезные общественные надежды, пренебрежительные замечания Волгина о предстоящей реформе, о «прогрессистах» типа либерала Рязанцева вызывают даже подозрения то ли в двуличии этого журнального риторика, сделавшего себе имя последовательной левизной своих печатных выступлений, да и на деле отшатывающегося вправо уже от предвестий либерализации правительственного режима, то ли в его отступничестве от радикальной партии. Волгин, однако, не настолько мелок, чтобы ему можно было предъявить стандартные обвинения партийного догматизма. Он не дает подкупить себя тем, чем оказались подкуплены многие из честных и убежденных демократов, — он отвергает реформизм с оглядкой, не признает возможности освободить крестьянство, не освобождая его ни от политического, ни от экономического гнета. «Я не желаю, — признается Волгин Соколовскому, — чтобы делались реформы, когда нет условий, необходимых для того, чтобы реформы производились удовлетворительным образом» (XIII, 140). Отсутствие условий для подлинного переворота в русской социальной жизни — это, в сознании Волгина, и непреодолимое пока внутреннее сопротивление «верхов» проводимой ими же политике, и сохраняющаяся инерция исторических привычек общества, это и растущая опасность устранения старых общественно-государственных противоречий и тягот за счет создания новых (разорение крестьянства «волей», обязывающей бывшее крепостное сословие платить непомерный выкуп за землепользование, к примеру).

Волгин — герой с трагическим сознанием. Ему открыты истины и гораздо более горькие, чем предательство народных интересов, совершаемое государственной властью, или же пресловутая готовность либерализма к соглашению с консерватизмом и с любой другой реальной общественной силой. Волгин обмирает от мысли, что тот народ, судьбы которого и явились первопричиной и существом разыгравшейся общественной драмы, равнодушен не только к перипетиям этой драмы, но, может быть, и к самим собственным судьбам. «Ясное понимание необходимости крестьянской революции в России и сознание отсутствия революционных возможностей в массах как главного условия для успеха революции — вот то противоречие, на котором сосредоточена была мысль Чернышевского», — отмечал в этой связи А. П. Скафтымов.⁵⁴ Едва ли, правда, в исполненных уже национального отчаяния рассуждениях Волгина о «нации рабов», о том, что «русский народ не способен поддерживать вступающих за него» (XIII, 197), содержится вневременной, метафизический, так сказать, смысл. Волгин знает, что история может менять не один гражданский строй нации, но и состояние национально-народного духа. Тем не менее в тех исторических обстоятельствах, в которых приходилось мыслить и действовать Волгину, социальная неподвижность народной толщи была материальным фактом, и это порождало в мучениках народной идеи ощущение бесполезной жертвы и преждевременного, бесплодного подвига.

Трагическое положение интеллигента-демократа усугубляется еще и тем, что и в частной жизни его подстерегают несчастья, и несчастья, predeterminedенные все теми же социально-историческими причинами. Чернышевский выдвигает эту проблематику во второй части романа «Пролог» — «Из дневника Левицкого за 1857 год». Левицкий, полностью солидарный с идеологией Волгина, близкий Волгину и психологически и даже порой принимающий облик его второго «я», поверяет страницам дневника печаль своего сердечного опыта. Надо помнить, что любовь к женщине у героев Чернышевского проявлялась, если можно так выразиться, «по-просветительски», в стремлении к освобождению женщины, к пробуждению ее сознания, к ее умственному и нравственному развитию. Вне такой миссии не мыслит себе любви и Левицкий. Но ему не дано судьбы Лопухова. Любовь-проповедь Левицкого не встречает и малой доли того участия и доверия, каким одаривала Лопухова Вера Павловна. Каждое из сердечных увлечений Левицкого наталкивается на глухую стену женского непонимания и недоумения. Левицкому остается лишь замкнуться в одинокой скорби, видя, как женщины, которых он хотел возвысить своим чувством, отдают предпочтение путям проторенным, обыкновенному уделу любовницы, жены, хозяйки.

Второй роман Чернышевского не выходит, таким образом, за пределы тех общественных и нравственных вопросов, которые встали перед русской

⁵⁴ Скафтымов А. П. Сибирская беллетристика Н. Г. Чернышевского // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. С. 316.

жизнью в эпоху демократического подъема. Взгляд писателя на эти вопросы с годами, конечно, изменялся и углублялся, и иначе не могло быть, ведь между оптимизмом «Что делать?» и трагизмом «Пролога» лег крестный путь русской демократии, если вслед за Некрасовым и его стихотворением «Пророк», посвященным Чернышевскому, воспользоваться евангельским образом. При всех, однако, эволюционных переменах, происходивших в сознании Чернышевского, он до конца жизни не знал проблем более важных для России, чем те, на которые указала первая в русской истории революционная ситуация. Существо этих проблем писатель был предан не оттого, что не мог видеть в жизни другого содержания, и тем более не потому, что слишком дорожил памятью о своем «звездном часе». В гражданских и духовных ценностях короткого исторического периода Чернышевский сумел открыть смысл всеобщий и вечный, что и сделало его наиболее полным выразителем своей эпохи. Смысл этот состоит в утверждении истины, согласно которой человек только тогда достигнет гармонии и счастья, когда гармония и счастье будут доступны всему окружающему его миру.

Творческая родословная *sub specie* истории литературы Биографические повествования о русских писателях в творчестве Б. К. Зайцева

Творчество Б. К. Зайцева, выдающегося представителя раннего модернизма в русской литературе XX столетия, а на исходе жизни — писателя с репутацией «последнего классика», может служить выразительным примером того особого историко-литературного явления, которое рождается на свет в теснейшей связи с художественными традициями предшествующих эпох, содержит в себе последовательную устремленность к обновлению и модернизации этих традиций, но уже самим постоянством преобразующей работы с традициями свидетельствует о неразрывности кровных уз, соединяющих его с прошлым. Этот феномен с большой долей закономерности возникает по завершении классического периода истории национальной литературы, гипотетически его можно было бы назвать *литературой после литературы*. Была своя знаменательность в том, что писательское самоощущение Зайцева всегда включало в себя чувство «снеговых вершин» за спиной. В написанном на склоне лет мемуарно-критическом очерке «Серебряный век. Из воспоминаний и размышлений» (1959) он скажет об этом как об одном из главных условий становления своего литературного поколения: «Мы входили в жизнь на рубеже: позади великое, уже прославленное — скоро назовут его Золотым веком русского искусства, на Западе даже сравнят с расцветом эллинским и с итальянским Ренессансом. Тогда, в юности нашей, таких определений еще не было, но чувствовалось, что за нами, в дали почти легендарной, легендарные же и облики нашей литературы...».¹

Осваивая в начале 1900-х годов литературное поприще, Зайцев достаточно решительно определил фундаментальные для себя и наделенные неоспоримой продуктивностью художественные принципы. Один из этих принципов отражал его жанровые предпочтения. Молодой писатель создал новый и отмеченный печатью его творческой индивидуальности тип лирического рассказа и этим сумел обогатить даже ту высокоразвитую культуру малых прозаических жанров, которая существовала в русской литературе после Чехова. В автобиографических заметках «О себе» (1943, опублик. в 1957) Зайцев назвал этот свой жанр «бессюжетным рассказом-поэмой», пояснив, что его существо образует «чисто поэтическая стихия, избравшая формой не стихи, а прозу» (IV, 588). Нельзя не прибавить, что неотъемлемым свойством зайцевского «рассказа-поэмы» было создание волнующей психической атмосферы, по своему значению неизмеримо более «экзистенциальной», чем

¹ Зайцев Б. Собр. соч. Т. 1—5; 6—11 (доп.). М., 1999—2001. Т. 2. С. 469. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

источавшая эту атмосферу эмпирическая материя повествования. «И подчас кажется, — писал о Зайцеве известный в начале XX века критик, — что именно эта воздушная перспектива настроения есть самый важный для него предмет изображения».² Это сказано о произведениях, составивших первую книгу писателя — «Рассказы», сборник 1906 года, но и позднее критика не раз обращала внимание на лирические доминанты его прозы. Творчество Зайцева, писала в 1909 году Елена Колтоновская, «красноречиво свидетельствует о том, как далеко отошла современная молодая литература от бытописательского реализма, как она отрешилась от всех его художественных требований и принципов во имя свободного, самодовлеющего лиризма».³

И в послереволюционные годы, когда новеллистика Зайцева проникалась новыми для него трагическими темами исторического катастрофизма, критика, только что ставшая эмигрантской, так отзывалась на книгу писателя, только что ставшего эмигрантом и сотрудником берлинского издательства «Слово»: «У Б. Зайцева лирический строй души проявлен еще выразительнее: он преодолевает и форму (проза, бытовой рассказ), и фабулу. Трагедия до конца переплавлена в лирику».⁴

Поэтизирующий лиризм, субъективная медитативность, психологическое настроение «первого лица» в прозаическом искусстве Зайцева определенно имеют перевес над эпической событийностью, фабульностью, а ассоциации становятся основной формой повествовательных связей. Твердое вещество эпоса во всех отношениях стремится здесь к переходу в газообразное состояние лирики.

Наряду с новым жанровым принципом лирического рассказа ранние сочинения Зайцева выдвигали и не лишенный косвенной связи с ним принцип нового художественного метода, и это придавало им еще большую содержательность. Этот метод — имеющий странную судьбу в русской литературе, как бы не вполне в ней осуществившийся, хотя и многих писателей коснувшийся, — импрессионизм. Именно с импрессионизмом ближе всего оказались соединены художественные искания Зайцева, о чем он и сам не раз говорил в разного рода автобиографических очерках. «...Начал с повестей натуралистических, — вспоминал писатель в 1912 году, в написанных по просьбе С. А. Венгерова „Биографических сведениях“; — ко времени выступления в печати — увлечение т(ак) н(азываемым) импрессионизмом...» (X, 90).⁵

² Горнфельд А. Г. Лирика космоса // Горнфельд А. Г. Книги и люди: Литературные беседы. СПб., 1908. С. 19.

³ Колтоновская Е. А. Поэт для немногих. (По поводу второй книжки рассказов Бориса Зайцева) // Колтоновская Е. А. Новая жизнь: Критические статьи. СПб., 1910. С. 76.

⁴ Мочульский К. Борис Зайцев. Улица св. Николая. Рассказы 1918—1921 // Звено. Париж, 1924. № 61. 31 марта; цит. по изд.: Мочульский К. В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999. С. 351.

⁵ См. также: Русская литература XX века: 1890—1910: В 3 т. / Под. ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1916. Т. III, кн. VIII. С. 66.

Далеко не случаен здесь этот модус условности, применяемый по отношению к понятию импрессионизма, — *так называемый импрессионизм*. Открытый французскими художниками на рубеже 1860—1870-х годов, импрессионистический метод, как всякая великая художественная идея, всякий «великий стиль», не только оказал громадное влияние на тот вид искусства, в недрах которого он зародился, в данном случае на искусство изобразительное, но был экстраполирован и за пределы первородного художественного вида, в другие области искусства — в музыку (К. Дебюсси, М. Равель, ранний И. Ф. Стравинский), литературу (Ж. и Э. Гонкуры, К. Гамсун, Ж. Роденбах), театр (балеты М. М. Фокина, первые чеховские спектакли Московского художественного театра, актерские работы В. Ф. Комиссаржевской). Вместе с тем, при всей значительности достижений импрессионизма, ни в каких видах художественного творчества, кроме живописи, метод не вышел за пределы эстетических вкусов короткого исторического периода, не приобрел значения универсального способа освоения и познания мира в искусстве. Всеобщности импрессионистического взгляда на действительность более всего препятствовала исключительно материальная, пластическая, цветовая и световая природа порождаемого им образа, его визуально-чувственный генетический код.

Примечательно, что в целях распространения метода на словесное искусство эстетика импрессионизма порой искала более или менее тождественных подобий между живописью и литературой. Литературным аналогом импрессионизма в живописи объявлялся в иных случаях натурализм, направление хронологически параллельное импрессионизму и тоже имевшее эстетические интересы в сфере буквального и детализированно точного воспроизведения sensitивно воспринимаемой природы.⁶ Была, действительно, характерная наглядность в том, что лучшим изображением писателя-натуралиста Эмиля Золя стал его портрет работы художника-импрессиониста Эдуарда Мане (1868).

Собственно импрессионистические и натуралистические тенденции в ранней прозе Зайцева выступают нередко в нерасчлененных формах, как слагаемые единой поэтики. Рассказы писателя могли представлять таких персонажей, которые, по словам Н. И. Ульянова, «как на картинах импрессионистов, — только явление света»,⁷ и потому носить просветленно-идеальный характер, подобно «Тихим зорям» или «Мифу», а подчас, напротив, наполняться тяжелой натуралистической предметностью, как «Волки» или «Черные ветры». В отдельных случаях зайцевская новеллистика достигала, согласно отклику Ю. И. Айхенвальда, «удивительного сочетания натурализма и поэтичности»,⁸ как «Священник Кронид» или позднейший «Полковник Ро-

⁶ См.: Грякалова Н. Ю. Человек модерна. Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008. С. 30 и др.

⁷ Ульянов Н. И. Б. К. Зайцев. (К 80-летию юбилею) // Русская литература. 1991. № 2. С. 74.

⁸ Айхенвальд Ю. Борис Зайцев. Наброски // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Изд. 3-е. М., 1917. Вып. 3. С. 200.

зов». В любом, однако, случае лирико-психологическая аура повествования играла в нем роль определяющего художественного компонента, что служило отличительным признаком и зайцевского жанра, и вовлеченности писателя в сферу применений импрессионистической литературной техники.

Своей причастности к импрессионизму в литературе, при всей неустойчивости этого явления, Зайцев, как мы отметили, никогда не ставил под сомнение и не забывал, хотя и относил это творческое увлечение по преимуществу к поре своих первых выступлений в печати.

Есть вместе с тем основания полагать, что импрессионистическая школа значила в творчестве писателя едва ли не больше, чем сам он об этом думал.

Первым напечатанным произведением Зайцева был рассказ «В дороге», появившийся, при содействии Л. Н. Андреева, в 1901 году в газете «Курьер» (15 июля. № 193. С. 2).⁹ Об этом рассказе и его особом значении в своем писательском становлении Зайцев писал в упомянутых уже автобиографических заметках «О себе» (за давностью времени ошибочно называя свой дебют «Ночь»):

«У этого вагонного окна я и почувствовал ритм, склад и объем того, что напишу *по-новому*. Нечто без конца-начала — о грохоте поезда, тумане, звездах, лугах, никак „повесть“ для журнала „Русская мысль“ — попытка бегом слов выразить впечатление ночи, поезда, одиночества.

Записал я это на другой день. А через месяц Леонид Андреев напечатал мою „Ночь“ в газете.

Она и определила раннюю полосу моего писания. Впрочем, может быть, составной частью прошла и через все.

Первая моя книжка вышла в 1906 г., в Петербурге. Вся она, как из зерна, выросла из этой „Ночи“, хотя самую „Ночь“ я забраковал — казалась она мне слишком слабо написанной» (IV, 587—588).

Рассказ «В дороге», несмотря на наличие в нем примет юношеской пробы пера, вполне может рассматриваться в определенном смысле как «модельное» и не лишенное даже известного педантизма воплощение импрессионистического метода в литературе — уже потому, что в нем сконцентрирован калейдоскоп впечатлений лирико-автопсихологического героя. Тематически рассказ не выходил из рамок литературного предания и даже держался некоторых традиционных литературных обычаев. Уместно, например, вспомнить, что со стихотворения «В дороге» (1845) начинался поэтический путь Н. А. Некрасова. Далеко не дебютное, это стихотворение тем не менее решительно отодвигало в область предыстории творчества все, что вышло из-под пера Некрасова до него, и, как это и было понято современниками поэта,¹⁰ открывало историю его поэтической индивидуальности. Дорожное впечатление оказывалось чрезвычайно «удобной» формой для первого оттиска

⁹ См. нашу публикацию первых рассказов Зайцева из газеты «Курьер» 1901—1903 гг.: Дебюты Бориса Зайцева // Новый журнал. 1993. № 3. С. 101—120.

¹⁰ См.: Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1988. С. 285—286.

миросозерцания писателя. Зайцев не стал исключением из этого литературного правила, хотя впечатления его героя, пассажира железнодорожного поезда, в соответствии с переменами времени оказались обновлены технической модернизацией путешествия. Взгляд на мир из окна быстро движущегося поезда для человека начала XX столетия уже, конечно, не отличался диковинностью и небывалостью. Позволяя увидеть окружающее с такой точки зрения, которая еще сохраняла оттенок новизны и свежести, поездка на поезде в это время входила в бытовую норму, более того, приобретала и художественную выраженность, значение художественного мотива, место в ряду предметов искусства. Сюжетная экспозиция и некоторые описательные подробности зайцевского рассказа «В дороге» не случайно вторили образным составляющим раннего стихотворения И. А. Бунина «В поезде» («Все шире вольные поля...», 1893). Однако у Бунина представлена по преимуществу реалистическая пейзажная панорама с рельефной, как всегда у этого художника, предметно-изобразительной детализацией:

Все шире вольные поля
Проходят мимо нас кругами;
И хутора и тополя
Плывут, скрываясь за полями.
Вот под горою скит святой
В бору белеет за лугами...
Вот мост железный над рекой
Промчался с грохотом под нами...¹¹

У Зайцева — сходная тематика, но другая поэтика. Читатель находит у него незнакомое классическому реализму проникающее вчувствование в минимальные моменты жизненного потока, определенного в данном случае в образах движения поезда. Выезд из города, динамические изменения ландшафта за окном вагона, преодоления подъемов и уклонов, проезд по мосту (звено бунинского описания, но под «увеличительным стеклом»: «С разгону мы влетели на мост; что это был мост, я узнал потому, что сразу все заорало какими-то резкими, железными криками...»; I, 334), мельканье огней станции, гром и отблески встречного поезда, остановка и, наконец, контрастирующая с «железной» победительностью технической цивилизации «природная» поездка на лошадях, нависание плакучих берез над дорогой (еще сентименталистский образ одушевленной растительности) — все эти меняющиеся состояния и ракурсы объекта находят в субъекте его живописания наблюдателя напряженно внимательного, повышено восприимчивого. Рассказ становится суммой схваченных впечатлений, разъятых до молекулярной малости, и то, что писатель сопровождает его подзаголовком «Эскиз», не просто свидетельствует о нерешительности дебютанта, словно уклоняющегося еще от более капитальных и ответственных жанровых опре-

¹¹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 87.

делений, но обнажает приемы импрессионистической поэтики. Мир открывается импрессионисту рассыпанным на мгновения и состояния, чувственно поразительным и ярким, хотя и не всегда логически стройным, и формой, которая наилучшим образом «берет» такое содержание, оказывается как раз набросок, эскиз: его импровизационное происхождение предполагает прежде всего свободу — а отчасти и аморфность — повествовательной структуры, бессюжетной и безгеройной.

Эта прирожденная импрессионизму антипатия к связности, к отчетливости рисунка, к жесткой фиксации контуров изображаемого объекта у молодого Зайцева имела своей альтернативой склонность к погружению создаваемой картины мира в расплывчатые тона акварели, в неполную видимость «мглы» (название рассказа 1904 года), в таинственную неясность тумана. Поезд в рассказе «В дороге» движется сквозь туман, туман становится оптической средой каждого из возникающих при его движении впечатлений, пока, наконец, повествователь не начинает чувствовать себя эманацией этой призрачности: «И мне стало казаться, что я сам становлюсь кусочком этого теплого, сырого тумана» (I, 335).

Целая коллекция зыблющихся, полуошутимых, миражных рефлексов света и воздуха, «трепетаний», «сияний», «веяний» собирается в рассказе «Сон» (1904), герой которого также готов растворить свою личность в эфемерности стягивающих в себя стихий, тем более что они, как ему кажется, не лишены связи с высшими силами и не бездушны: «Повсюду вокруг себя и за собой чувствовал Песковский тогда таинственные тихокрылые дуновения, как будто все было наполнено невидимыми и бесплотными существами, будто Бог стоял везде вокруг, куда ни глянь» (I, 338).

Остановившийся перед глубинами всякого момента и неисчерпаемостью каждого материального явления и его чувственного восприятия, импрессионизм, помимо всего прочего, необычайно расширял возможности художественного познания природы и обращенной к природе стороны человеческого существа. В ранних рассказах Зайцева эта особенность импрессионистического подхода к действительности также наглядна. В «курьерскую» серию зайцевской новеллистики входит, наряду с другими, рассказ «Земля» (Курьер. 1902. 20 янв. № 20. С. 2), лирико-повествовательная миниатюра, недооцененная очевидным образом самим автором, поскольку позднее он не включал ее ни в сборники своей прозы, ни в прижизненные собрания сочинений. На этой «страничке» изображены люди не вполне отделившиеся от природы, «травка какая-то ходячая». И если поначалу подобная степень природности вызывает улыбку повествователя, то потом становится источником своеобразного пантеистического одушевления и предметом живописной поэтизации, хотя это, нельзя не заметить, поэтизация бессознательного. Архаическая слитность человека с природой, воспринимаемой и в мельчайших физических подробностях, и в метафизическом целом, его внеисторическая поверженность «в глубь хлебов, мира, первобытности, эпоса» знаменовали имеющие в данном случае свое место поэтические аспекты доличного существования.

Признание природы не низшим по отношению к человеку, а в определенном значении высшим миром также несло на себе отпечаток импрессионистического мирозерцания, импрессионистического отказа от рациональных источников художественного творчества. В отношениях искусства и природы импрессионизм видел иерархическую лестницу, по которой художник всегда должен подниматься к совершенству соответствий природе.

Это, однако, черты не только раннего, но и всего творчества Зайцева. И через полвека после своих дебютов, завершая автобиографическую тетралогию «Путешествие Глеба», последний из входящих в нее романов «Древо жизни» (1952), писатель вновь углублялся в фактуру неисчислимых дифференциалов мироздания, в микрочастицы одушевленного и неодушевленного космоса, по-прежнему относя к их числу и воспринимающего их человека, а равно совершал и творческое усилие по претворению словесного образа в образ живописный, подбирая тона, полутона и оттенки:

«Он считал птиц друзьями, его друг была и белочка, мохнатая и смешная, шурша, невесомо возносящаяся по красноватому стволу сосны — отсюда в безопасности помахивавшая хвостом, казавшимся могущественней, чем она сама. <...>

Глеб любил заходить сюда, садиться на поваленную березку, слушать дятла. Дятел не боялся его. С удивительным упорством выстукивал по стволу, медленно поднимаясь все выше, потряхивая пестро-красной грудкой, погружая Глеба в легендарный туман детства, когда такие же русские дятлы с такими же грудками выстукивали напевы свои в лесах Устов, в разных Сопелках, Чертоломах. <...>

Выбирая из земли тугие, в сырости и прохладе возросшие среди прошлогодних листьев боровики, любовался атласно-златистой подкладкой их, крепкой, налитой ножкой, матово-коричневым шеломом... — и все пахло таинственными земными недрами» (IV, 577).

Изобразительно-описательная детализация и здесь вполне импрессионистична. «Сознательно отказываясь от целостного образа мира, — писал Г. П. Федотов, — импрессионизм хочет вознаградить себя за отрывочность своего восприятия его обостренностью. Вложить всю силу своего жизненного порыва в этот отрезок действительности, в это красочное пятно — такова его цель. Все линии и тем более поверхности и объемы растворяются в пятнах, в сгустках чувственной материи, переживание которой достигает необычайной остроты».¹²

Острота природных впечатлений, наряду с их эстетической акцентированностью, соединяется у автобиографического героя Зайцева и с ностальгическими — тоже не свободными от чувственного содержания — переживаниями, пробуждая в его памяти и образы детства, и образы утраченной родины. Рецензируя один из романов тетралогии «Путешествие Глеба»,

¹² Федотов Г. П. Борьба за искусство // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 218.

К. В. Мочульский, которого связывали с писателем многолетние литературные, эпистолярные и дружеские отношения, назвал типическое для его прозы описание природы «пейзажем души» (IV, 595).¹³ Критическая формула «пейзаж души», обозначающая в данном случае неотделимость зайцевских образов природы от их наполненности субъективно-лирическими реакциями автора и повествователя, имела в свое время, однако, иную приуроченность: она восходила к тем характеристикам, посредством которых русская литературная наука вслед за А. Н. Веселовским определяла своеобразие элегической поэзии В. А. Жуковского.

* * *

Борис Зайцев принадлежал к числу тех русских писателей, которые сочетали художественное творчество с постоянными занятиями «теоретической» словесностью: литературной критикой, искусствознанием, историей литературы. Он оставил несколько десятков статей о русской литературе¹⁴ (многие из которых были опубликованы в 1940—1970-е годы в парижской газете «Русская мысль»), литературные портреты западных писателей и художников, прежде всего итальянских, множество литературных и эстетических суждений в письмах, мемуарных сочинениях, публицистике, очерках путешествий, дневниковой прозе.

Историко-культурные оценки и характеристики Зайцева никогда не носили на себе печати академической учености, в гораздо большей степени они диктовались интуициями художника, образным восприятием явлений искусства, характерным, впрочем, для литературной и художественной критики начала XX века (которую, особенно в лице Ю. И. Айхенвальда, писатель высоко ценил). Свойством этой субъективной писательской рефлексии оказывалось, однако, и то, что она обнаруживала в себе и объективные мыслительные ценности, давала своим предметам не только образные отражения, но и аналитическую проясненность.

В 1923 году, в составе семитомного собрания сочинений Зайцева («гржебинского»), увидела свет его книга «Италия», посвященная, если воспользоваться словами Ф. А. Степуна, «его второй духовно-астральной родине»¹⁵ и объединившая в себе путевые записки двух предшествовавших десятилетий, очерки исторических городов Апеннин, дневники художественных и ре-

¹³ См.: Мочульский К. [Борис Зайцев. Путешествие Глеба. I. Заря. Петрополис, 1937] // Современные записки. Париж, 1937. № 65. С. 463.

¹⁴ См.: Назарова Л. Н. Б. К. Зайцев о русских и советских писателях // Русская литература. 1989. № 1. С. 193—206; обзор литературно-критических, биографических и мемуарных сочинений Зайцева см. в кн.: Яркова А. В. Жанровое своеобразие творчества Б. К. Зайцева 1922—1972 годов. Литературно-критические и художественно-документальные жанры. СПб., 2002.

¹⁵ Степун Ф. А. Борису Константиновичу Зайцеву — к его восьмидесятилетию // Степун Ф. А. Встречи. М., 1998. С. 187.

лигиозных паломничеств автора.¹⁶ Самый большой раздел книги — «Рим». Читатель встречает здесь достоверные и одновременно поэтические образы каждого из семи холмов Рима, картины причудливой совместности тысячелетних древностей и располагающейся рядом с ними и внутри них пестрой и многокрасочной жизни, описания римских улиц, вилл и дворцов, храмов и святынь, домашнего быта, римского воздуха по утрам и вечерам, самой почвы Рима, «перегорелой и отжившей». В своих местах отдается дань художественным памятникам Ватикана:

«Все мировое, пред чем немеет и смущается обычно смертный; все, что выходит за пределы вероятий, обыденности; где дышит дух Вселенной, — все это так же близко здесь Микеланджело, как будто бы не Бог, а сам он создал Вселенную. Микеланджело был натурой глубоко верующей и почтительной; но плафон Сикстинской говорит о том, что его можно было бы упрекнуть в нескромности: слишком *на равной ноге* чувствует он себя с Господом, стихиями и мировыми силами. Зевс покарал Титанов, восставших на него. Микеланджело не восстал; напротив, он Бога славит. Но сама сила его как-то подозрительна. В ней есть сверхчеловеческое; ей чуждо смирение. (...)»

Микеланджело, будучи христианином и могучей личностью, был во многом человеком гнева; столь богата его натура, что в других вещах (*Pietà*, уже помянутая) выражал он нежность (как и в „Раненом Вакхе“ во Флоренции) и светлое любованье милым телом; выразил глубокую задумчивость, печаль, величие в лучшем творении своем — гробнице Медичи в Новой Сакристии Сан-Лоренцо; но в Сикстинской — он судия бестрепетный. Он знал и любил Данте; дантовская суровость близка его духу, и от Страшного Суда определенно веет „Адом“.¹⁷

Незаметно сменяя череду созерцаний, впечатления путешественника претворяются в книге «Италия» в философию искусства. Это меньше всего походит на наблюдения культурного дилетанта — слишком пронизательно и точно, хотя это интуитивная точность, точность импрессионистического проникновения в суть вещей. Такого рода угол зрения подготавливался отчасти литературно-филологическими трудами автора: в 1922 году выходит его брошюра «Данте и его поэма», первый опыт характеристики писателя через его биографию, а несколько ранее начинается работа над прозаическим переводом первой части «Божественной комедии» — «Ада». Этот труд займет у Зайцева с перерывами три десятилетия и будет издан в Париже в 1961 году.

Достаточно известно, что среди сочинений Зайцева, посвященных истории русской литературы, центральное место занимают три биографических повествования, созданных в эмигрантскую пору: «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951) и «Чехов» (1954). Едва ли возможно согласиться

¹⁶ См.: Романович А. Италия в жизни и творчестве Б. К. Зайцева // Русская литература. 1999. № 4. С. 55—67.

¹⁷ Зайцев Б. Собр. соч.: В 7 т. Берлин; Пб.; М., 1923. Кн. VII: Италия. С. 111—113.

с определением «беллетризованные биографии», которое порой прилагалось к этим книгам.¹⁸ Беллетризация — превращение исторических лиц в литературных героев, внесение элементов художественного вымысла в достоверные и документированные жизнеописания — вполне чужда повествовательным приемам автора. В биографических сочинениях Зайцева безраздельно господствуют факт и документ. В «Жизни Тургенева», по замечаниям одного из первых исследователей книги, к тому же многолетнего корреспондента писателя, «вымысел сознательно отсутствует — есть лишь элементы некоего психологического домысла».¹⁹ В книге «Жуковский» мы встречаем не менее трех сотен ссылок на биографические и историко-литературные источники. Другое дело, что на основе этой работы с источниками рождается не то, что называется «научной биографией», но, с другой стороны, и не популярное жизнеописание в жанре «жизнь замечательных людей», — создается, в соответствии с постоянными творческими тяготениями повествователя, лирический образ писателя, о котором ведется рассказ, образ, освещаемый светом той же художественной — не будет ошибкой еще раз сказать импрессионистической — субъективности, которая освещает все в зайцевской поэтической прозе.

Первостепенной важностью обладает в биографических повествованиях Зайцева выбор литературных имен. Этот выбор опять-таки имеет мало общего с выбором зачастую внешней тематики исследователя-биографа, с его сторонними воззрениями на материал — он проистекает из творческих глубин писательской индивидуальности и предопределялся задолго до начала работы автора над биографическим жанром. Мы не погрешим против истины, предполагая, что Зайцев анализирует в своих литературных биографиях не столько внешние объекты, сколько внутренние истоки своего писательства, его исторические прототипы.

С Тургеневым, о котором Зайцев написал свою первую историко-литературную книгу, его с ученических лет соединяли нити преемственности и непосредственно ощущаемого родства. Среди дебютных рассказов писателя, опубликованных, как мы отметили, в газете «Курьер», есть рассказ «Соседи» (Курьер. 1903. 2 марта. № 4. С. 3). Герой этого рассказа — герр Тернер, живущий и умирающий в России немецкий музыкант, одна из последних фигур в обширной литературной галерее романтических жрецов искусства и музыки в особенности, поздний потомок тургеневского Лемма. Целый ряд позднейших персонажей Зайцева, в частности герой повести «Спокойствие» (1909),²⁰ своей типологической природой был близок тургеневским «лишним

¹⁸ См.: *Шляева А. С.* Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971.

¹⁹ *Назарова Л. Н.* О книге Б. К. Зайцева «Жизнь Тургенева» // И. С. Тургенев и русская литература. Курск, 1982. С. 150 / Науч. тр. Курск. гос. пед. ин-та. Т. 217.

²⁰ См.: *Колтоновская Е. А.* Борис Зайцев // Русская литература XX века: 1890—1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. III, кн. VIII. С. 77.

людям», и встреча читателя с ними могла быть подобна встрече со «знакомым незнакомцем». Классические литературные типы являлись здесь в контексте новейшей истории. Весьма представителен в этом отношении, прибавим, персонаж достаточно позднего зайцевского рассказа «Гофмейстер» (1939), соединяющий в своей характеристике черты и героя, и читателя Тургенева: «И костюм его, и нехитрая шляпа, и манера держаться — все имело неистребимо-барский оттенок. Умеренный либерал шестидесятых годов, читатель Тургенева...» (VIII, 119).

Наследуя традиционные принципы исторической типизации, образы Зайцева при всем том, конечно, заметно отличались от тургеневских изображений «быстро изменявшейся физиономии русских людей культурного слоя»,²¹ если вспомнить один из автокомментариев создателя «Отцов и детей». Отличия эти обуславливались уже тематическим материалом, складывавшимся из опыта и бытия иной, более поздней исторической эпохи. Изображавшийся Зайцевым мир был проникнут предчувствиями стремительно надвигавшегося конца, и одно существование такого рода психологического фона окрашивало картину этого мира в цвета, ранее невиданные и невозможные. Герои писателя, в которых уже современная его ранней прозе околосимволистская критика видела «прямых потомков наших Обломовых и Лаврецких»,²² а сам Зайцев — «внуков тургеневских и детей чеховских» (IV, 590), даже и состоя в близком социально-душевном родстве с дворянскими интеллигентами литературы XIX века, к этому родству отнюдь не были сводимы. Исторические метаморфозы типа, сохраняя его давние и узнаваемые признаки (культурную и нравственную элитарность, созерцательность, роковую непрактичность), оказывались у Зайцева и довольно значительными: в характеристике типа, наряду с неприкаянностью Лаврецкого или обломовским мягкосердечием, появлялись черты надломленной утонченности, а то и отрешенности, давал себя знать, кроме того, и неразлучный с рефлексией и значительно возросший груз культурных воспоминаний и «классических реминисценций» (II, 195), как говорят герои рассказа «Путники» (1916). Показателен диалог персонажей и в рассказе «Жемчуг» (1910), с тургеневской цитатой, повторенной потом и в книге «Жизнь Тургенева»:

«— Кто виновен в том, что мы не были счастливы и расстались? — Он выпил глоток. — Никто. Так было положено. Но сейчас я должен сказать вам, помните, как у Тургенева: „Только у ваших ног мог я дышать“.

— Это из „Дыма“» (I, 206).

Все эти перемены улавливались за счет того, что писатель прослеживал уже даже не развитие дворянской интеллигенции на поздних стадиях ее истории, а инерцию ее жизни после того, как это развитие совершило свой пол-

²¹ *Тургенев И. С.* Предисловие к романам // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1982. Т. 9. С. 390.

²² *Колтоновская Е. А.* Поэт для немногих. (По поводу второй книжки рассказов Бориса Зайцева). С. 83.

ный круг и подвело наследников «дворянских гнезд» к последним пределам. Один из «участующих» (заимствуя термин автора) в действии зайцевской пьесы «Усадьба Ланиных» (1911) концентрирует в драматической реплике и образы символических реликвий «золотого века» дворянской культуры, и чувство ее бесповоротной обреченности: «Может быть, в вашей усадьбе, где есть масонские книги, Венера восемнадцатого века, бюст Вольтера, — все пережиток. И лакей этот пережиток. Ну, и я тоже» (VIII, 205).

Зайцев изобразил уход из истории одного из первостепенных по значению типов русской жизни и литературы классической эпохи, представив героя, достигающего культурного совершенства, но вместе с тем, а может, вследствие того испытывающего буквальную, физическую атрофию всех жизненных сил, самой способности к жизни. «И так понемногу Зайцев за последнее время, — замечал в начале 1910-х годов, может быть, с излишней оценочной жесткостью, К. И. Чуковский, — собрал целую, как говорится, галерею таких *бывших* людей, которые уже не живут, а доживают, ходят по земле, как по кладбищу, простились со всем и со всеми, — ветераны, инвалиды жизни! — и кротко, покорно ждут, когда же придет их час. (...) У Зайцева есть единственный герой, и этот герой — полутруп».²³

Образы Зайцева хранят родовую память о прообразах Тургенева, но тем не менее мы бы ошиблись, если бы вообразили, что в Тургеневе Зайцева больше всего пленял дар общественно-исторической типизации. В своем творчестве Зайцев извлекал из Тургенева не самое, возможно, бесспорное, но свое. На этот отбор традиций, последовательно совершавшийся Зайцевым, а равно и на их обновляющие преломления обратила внимание в посвященной ему статье «Тварное» З. Н. Гиппиус: «Так видел бы природу *современный* Тургенев, вернее, так бы он описывал ее, — Тургенев без романтизма, без нежности и... без тенденции, — если сказать грубо; без осмысления, — если выражаться шире и вместе с тем точнее».²⁴

В автобиографической повести Зайцева «Заря» (1910) автобиографический герой, очень юный, переживает сильнейшее волнение под воздействием прочитанной им «Первой любви» Тургенева: «И со светлой тоской в сердце, с навертывающейся слезой бродил он в зеленом саду; весь этот день окрасился для него бледно-зеленоватым. А видение — Зинаида — осталась на всю жизнь. Это была первая великая радость искусства». (VIII, 66). Вполне оправданно, что в элегии дворянского детства, — а именно таковой была в главных сюжетных линиях повесть «Заря», — Зайцев обратился к традициям усадебной поэтичности и вспомнил о тургеневском лиризме. Но не одна тематика вызвала у писателя эту оглядку на «Первую любовь». Лиризм прозаического повествования, открытый Тургеневым, оказывался для Зайце-

²³ Чуковский К. Современные очерки. VII. Борис Зайцев // Чуковский К. Лица и маски. СПб., [1914]. С. 231.

²⁴ Антон Крайний [Гиппиус З. Н.]. Литературный дневник (1899—1907). СПб., 1908. С. 383.

ва кардинальной ценностью тургеневского художественного опыта вообще. В этом не оставляет сомнений небольшое эссе о Тургеневе, которое Зайцев написал в 1918 году и в котором он прямо противопоставил лишенную, по его мнению, «зерна очарования» общественную тему Тургенева его лирическим страницам. «„Тургеневское“ и некоторый тончайший эфир его души, пронизывающий все написанное им и сквозь недостатки, устарелость приемов, нередко — слабость архитектуры (в больших вещах) — остается очаровательным и вечным»²⁵ — таково теоретически осознанное зайцевское отношение к Тургеневу. С такой точки зрения и общий образ Тургенева рисовался Зайцеву по-особенному; это был для него «образ спокойствия и меланхолии, созерцательного равновесия и меры, без сильных страстей, облик благосклонный и радующий — изяществом, глубокой воспитанностью духовной; женственный и как бы туманный».²⁶

Созданная Зайцевым концепция творческого своеобразия Тургенева, — а в биографическом повествовании, безусловно, получили развитие представления, выразившееся в заметке 1918 года, — явно уклонялась в сторону от традиционных литературных репутаций. Лучшее в Тургеневе, неувядающее, неотделимое от понятий о художественной истине обнаруживает себя, по Зайцеву, не в том, что составляло его наибольшую прижизненную славу, — не в его романах со всей их общественно-политической проблемностью, к сожалению, преходящей, подверженной страстям и иллюзиям исторической минуты. «Вечное» в Тургеневе с гораздо большей несомненностью открывается в его средних и малых повествовательных формах, где имеют преимущество образы непосредственно переживаемого бытия, поэзия народно-национальной жизни, лирика любви и природы. И прежде всего это — «тихая, грустная и прозрачная свирель Тургенева»,²⁷ как будет сказано Зайцевым уже в статье 1961 года, — дает и значение, и очарование тургеневскому присутствию в русской литературе.

Нельзя не заметить в этих оценках и того, что Зайцев испытывает искушение посмотреть в творчество Тургенева, как в зеркало, увидеть в нем собственное отражение. «...Внутренно Тургенев всегда был мне близок, — сошлемся на зайцевские признания из письма к Л. Н. Назаровой (от 17 мая 1962 г.), — т[ак] ч[то], в общем, считаю себя „в линии“ его, т[о] е[сть] лириком и не романистом, а скорее по небольшим вещам ходоком» (XI, 196). Ранее в письме к И. А. Бунину (от 29 декабря 1939 г.) Зайцев высказывал — характерно, что в связи с Тургеневым, — одну из своих обобщающих эстетических идей: «Тургеневу сатира совсем не удавалась. Он по-настоящему писал лишь то, что любил. Но не есть ли это и вообще закон искусства?» (XI, 113).

²⁵ Художники слова о Тургеневе: Б. К. Зайцев // Тургенев и его время: Первый сборник / Под ред. Н. Л. Бродского. М.; Пг., 1923. С. 15.

²⁶ Там же. С. 15—16.

²⁷ Зайцев Б. Непреходящее // Зайцев Б. Дни. М.; Париж, 1995. С. 328.

Как бы то ни было, в «Записках охотника», подчеркивал Зайцев в «Жизни Тургенева», их автор «повернул на очень свежий путь, на путь нужный, важнейший: пора было дать просто, поэтично и любовно *Россию*. Россию барско-крестьянскую, орловскую, мценскую, с разными Бежиными лугами, певцами и Касьянами с Красивой Мечи. Изобразалось тут и крепостное право. Но главное — любование нехитрыми (нередко обаятельными) народными русскими людьми, любование полями, лесами, зорями, лугами России. „Записки охотника“ поэзия, а не политика» (V, 66—67).

О том, насколько Зайцев был привержен к поэтической составляющей тургеневского искусства, свидетельствует показательный пример нехрестоматийного прочтения хрестоматийного произведения — повести «Ася».

Ставшая достоянием читателя в 1858 году, повесть Тургенева «Ася» вошла в русское литературно-общественное сознание не только сама по себе, но и в своеобразном комплексе с критическим откликом на нее — статьей Н. Г. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», напечатанной в том же 1858 году в журнале «Атеней». (Такого рода комплексов, составленных из художественного произведения и критической статьи о нем, в истории русской литературы можно насчитать несколько). Повесть Тургенева была истолкована Чернышевским в духе его критико-эстетической доктрины о литературе как «приговоре» жизни, и именно в качестве общественного «приговора» дворянскому герою — «лишнему человеку», который оказывается несостоятелен в отношениях любви и, следовательно, несостоятелен в любом деле жизни, требующем решительности, практических способностей и чувства моральной ответственности. Выводы Чернышевского гласили: «...Нам все кажется (пустая мечта, но все еще неотразимая для нас мечта), будто он оказал какие-то услуги нашему обществу, будто он представитель нашего просвещения, будто он лучший между нами, будто бы без него было бы нам хуже. Все сильней и сильней развивается в нас мысль, что это мнение о нем — пустая мечта, мы чувствуем, что недолго уже остается нам находиться под ее влиянием... <...> Против желания нашего ослабевает в нас с каждым днем надежда на проницательность и энергию людей, которых мы упрашиваем понять важность настоящих обстоятельств и действовать сообразно здравому смыслу...».²⁸

Критический суд Чернышевского уже в преддверии 1860-х годов подвинул черту под литературной историей открытого Тургеневым типа «лишнего человека», отказываясь выходить из этого типологического семейства в положительном содержательном потенциале. Категоричность этого суда сообщала повести «Ася» идейную однозначность, больше того, фактически «закрывала» повесть: ее невозможно было читать иначе, кроме как в свете критики Чернышевского.

Зайцев прочитал «Асю» так, как будто статьи «Русский человек на rendez-vous» не существовало: «...Как раз тут, в Германии, и родилась „Ася“.

²⁸ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1950. Т. V. С. 171—172.

Старый немецкий городок, липы, виноградные усики, луна, петух на готической колокольне, белокурые девушки, гуляющие по вечерам, одиночество, Рейн — все это очень тургеневское и, вероятно, очень его окрыляло. „Ася“ вполне удалась. Повесть прославлена — действительно, налита поэзией» (V, 100).

Воспринимая повесть Тургенева как средоточие романтических образов Германии, запечатление поэтической символики Германии, Зайцев вспоминал об «Асе» и в книге «Жуковский», в связи с немецкими линиями биографии другого русского писателя: «Луна, тишина, в глади рейнской ни струи. (...) Звезды над ними, звезды и в Рейне. Сонные огоньки Дюссельдорфа, старинная романтическая Германия — „Ася“ Тургенева» (V, 312).

Следуя логике, согласно которой превыше всего в тургеневском творчестве стоит «поэтическое», а «поэтическое» понимается в главном как органическое, среди романов Тургенева Зайцев отводил первенствующее место «Дворянскому гнезду» — произведению, содержащему в себе художественное предсказание мотивов зайцевского творчества, ибо в нем изображались «зеленое безмолвие деревенской России, последняя заря дворянского быта и (за сценой) медленный монастырский перезвон» (V, 103), то есть то, к изображению чего тяготели рассказы, повести и романы самого Зайцева.

Что же касается «Отцов и детей», то в этом, хотя и «замечательном», романе Зайцев усматривал известное отступление автора от органических основ своего творчества, избыточное давление внешних обстоятельств «современности»: «Отойдя от недр своих, питавших в нем поэта, Тургенев попробовал изобразить „героя нашего времени“ внешне. Лермонтов не то чтобы писал Печорина, Печорин сам *всплывал* из него. Тургенев дал Базарова „со стороны“, точный, верный и умный портрет. Но сердце его не могло быть с первым в нашей литературе большевиком. Не было и великого гнева Достоевского. Тургеневу просто хотелось быть справедливым и наблюдательным. Он отнесся к Базарову как ученый — глубины Тургенева этот Базаров, нигилист и отрицатель, никак не задевал» (V, 109).

Характеристика «Отцов и детей», художническая по своей сути, обнаруживает художнические же критерии Зайцева — историка литературы: он оценивает литературный феномен на основании его «природности», принадлежности его замысла и образного мира к внутреннему опыту, «недрам» автора. Не изученность и не степень осмысленности предмета ценится в искусстве, а естественность его существования в творческом кругозоре художника, качества врожденности изображаемого в духовное бытие, в непосредственное мироощущение изображающего.

* * *

Если в книге «Жизнь Тургенева» и сопровождающей ее серии «тургеневских» статей Зайцев рассматривает литературный генезис той особенности своей поэтики, которую именуют лиризмом прозаического повествования, то в книге «Жуковский» заходит речь о содержании этого лиризма и об исто-

как этого содержания. При всем том писатель далек от возможных в данном случае намерений использовать биографический жанр в качестве повода для иносказательных самоанализов. В главном он руководится в своих биографических повествованиях получившей особое значение в культуре русской эмиграции задачей «прославления духа родины», как говорится в одной из его статей 1949 года. «В этом, — пишет Зайцев в той же статье (посвященной памяти другого биографа русских писателей — К. В. Мочульского), — может быть, и есть внутренняя причина, почему так привился в эмиграции жанр биографии».²⁹ Объективные и утвержденные на фундаменте первоисточников жизнеописания классиков русской литературы оставляли их автору, однако, место и для размышлений о собственных культурных корнях, подобно тому как оставляли для них место и вымышленные фабулы зайцевских рассказов. «Мы, выросшие на народолюбии, воспитанные на Платонах Каратаевых, Живых Мошах» (II, 331), — восклицает, от имени последнего поколения дворянской интеллигенции, герой (не будет ошибкой назвать его лирическим героем) рассказа «Уединение» (1921). Рассказ — о крушении революционных лет, но его заглавие уводит память читателя к романтической поэтизации одиночества, к «сентиментальному романтизму» Жуковского, коль скоро уединение как художественная тема несет в себе черты романтического происхождения.

В. Я. Брюсов отмечал в свое время, что «рассказы г. Зайцева — это лирика в прозе и, как всегда в лирике, вся их жизненная сила — в верности выражений, в яркости образов».³⁰ Точность, прицельность, можно было бы сказать, словесных определений, в сочетании с образной насыщенностью лирикоповествовательного языка, отличают и стилистику биографических повествований писателя, и в особой мере — книги «Жуковский». Вот некоторые из тех словесно-образных характеристик, посредством которых он пытается запечатлеть существо личности и поэзии Жуковского: «меланхолия чистая и прекраснодушная» (V, 198); «обостренная отзывчивость на трогательное и печальное» (V, 199); «звуки томно-меланхолические» (V, 200); «нечто нежно-меланхолическое, полное легкости и музыки» (V, 211); «с той спиритуальной легкостью, которая лишь одному Жуковскому и свойственна» (V, 251); «„Ундина“ — со всей прозрачной ее синеватостью и печалью» (V, 299)... Обращает на себя внимание сосредоточенность Зайцева на таких эмоционально-эстетических составляющих поэтического мира Жуковского, как меланхолия и печаль. С одной стороны, в этом сказывается историческая достоверность биографа и историка литературы, отчетливо сознающего, что Жуковский со всей культурно-исторической детерминированностью возростал «под знаком меланхолии» (V, 215), особой философско-поэтической категории конца XVIII — начала XIX столетий, «смешанного ощущения», говоря языком эстетической рефлексии этой эпохи, совместившего в едином и целостном

²⁹ Зайцев Б. Двадцать первое марта // Зайцев Б. Дни. С. 143.

³⁰ Золотое руно. 1907. № 1. С. 77.

переживании противоположности радости и печали. «Любовь есть восторг, но и горечь» (V, 214) — так формулировал Зайцев это новое мирозерцание Жуковского, взятое здесь в преломлении личного опыта поэта, но потенциально концентрирующее в себе сознание человека Нового времени вообще, поскольку этот человек явным образом отрешался от рационалистического понимания и схематического членения своей этико-психологической жизни, утверждал ее новую глубину и небывалую ранее сложность.

С другой стороны, та субъективно-лирическая, восходящая к внелогическим семантическим ресурсам романтического стиля, суггестивная фразеология, к которой прибегает Зайцев для описаний внутреннего мира и поэтического своеобразия Жуковского, сообщает Жуковскому и нечто от импрессионистической — «мотыльковой», по иным определениям, — эстетики его биографа. Ведь для Зайцева меланхолия действительно не была чуждым или посторонним понятием, она входила в гамму его лирических настроений в качестве важнейшего тона, излюбленного душевного состояния. «...Улыбаясь своей все той же давнишней, светло-печальной улыбкой» («Тихие зори», 1904; I, 36), — говорит Зайцев о герое одного из своих ранних рассказов, недвусмысленно реминисцируя мотивы сентиментально-романтической меланхолии как «светлой печали». В рассказе «Лето» (1914), разделенном на главки, каждая из которых имеет свое заглавие, есть композиционное звено, озаглавленное «Кладбище в деревне», и это прямо отсылает читателя к образам элегии Жуковского «Сельское кладбище» (1802), тем более что здесь содержится и безошибочное напоминание об эмоционально-эстетической доминанте этого стихотворения: «Мы возвращались домой в том настроении, какое всегда бывает после кладбищ: это не горе, не тяжесть. Можно назвать его таинственной, певучею меланхолией» (VIII, 100). Позднее эти «меланхолии» образуют один из заметных лейтмотивов зайцевской прозы: «...Проезжали мимо кладбища с пышной травой, крестами серыми и белыми из бересты, кладбище, заросшее ивняком, рябиной, кое-где березками, и чьи надгробные камни не в порядке, но почему-то неуловимо-очаровательно оно: истинное место упокоения» («Мать и Катя», 1914; II, 37); «Он долго еще стоял, смотрел на этот меланхолически ухотивший пир природы» («Петербургская дама», 1915; II, 113); «...Русские весны и дивные меланхолии осени» («Призраки», 1917; II, 317); «Образ юности отошедшей, жизни шумной и вольной, ласковой сутолоки, любви, надежд, успехов и меланхолий, веселья и стремления — это ты, Арбат» («Улица св. Николая», 1921; II, 319). Не случайно еще в 1909 году Зайцев писал Л. Н. Андрееву: «Жуковский сидит во мне неистребимо» (X, 51).

Меланхолия Зайцева тем не менее не была тождественна меланхолии Жуковского. Жуковский видел в меланхолических состояниях человека его усложнившийся, как было отмечено, психологический мир, своего рода романтическую «диалектику души», одновременно связывая способность личности к меланхолическим переживаниям с ее творческими дарованиями. Меланхолия, согласно Жуковскому, состоит в близком родстве с Музами.

Меланхолия Зайцева — по преимуществу поэтическое настроение с тем содержательным уклоном, на который указал В. В. Розанов, его старший современник: «Грусть выше радости, идеальнее. (...) Одна из великих загадок мира заключается в том, что страдание идеальнее, эстетичнее счастья...».³¹ Знаменатель художественного идеализма, меланхолия вместе с тем получила в творчестве Зайцева и новую философскую окраску, обозначив и выразив собою мироощущение человека, который поставлен перед необходимостью проститься с тысячелетним укладом национально-народной жизни, проводить этот казавшийся незбылемым и вечным уклад в небытие и забвение. Историческая трагедия, определившая судьбу России в XX веке, приобретала в сознании писателя не только исторический, но и метафизический характер, вневременные закономерности, однако происходило это во многом и потому, что сознание такого рода питала культурная почва меланхолической традиции, и романтической, и уходящей корнями в более далекие времена. «Ему вспомнились стихи, — гласит характеристика персонажа в повести „Спокойствие“ (1909), — он забыл в них все, кроме последней строчки: „Che va dicendo all'anima: sospira“» (I, 137). Стих Данте «И говорил душе: „Живи, вздыхая“» — нельзя выпустить из виду, что Зайцев был дантологом и постоянно держал в памяти стихи великого поэта итальянского Средневековья, — воспринимался русским писателем и как всеобщая формула отношения человека к миру, его роковой проникнутости «земной печалью», если вспомнить заглавие одного из зайцевских рассказов, перенесенное и на книгу прозы 1916 года.

Меланхолия Жуковского, которой Зайцев посвятил важные страницы в биографии поэта, также не была для него, таким образом, внешним объектом исследовательских наблюдений, но находила и глубокий внутренний отклик как персонально пережитая творческая тема. Эти отражения объекта повествования в духовном складе его субъекта, неотъемлемое свойство писательской стратегии Зайцева, обратили на себя внимание Б. Л. Пастернака, который в эпистолярном отзыве (от 4 октября 1959 г.) на его автобиографический роман «Юность» и, между прочим, на книгу «Жуковский» сообщал автору: «...Я опять с первых страниц (...) был охвачен тем же самым, о чем я Вам писал по поводу „Жуковского“: сходством Вашего духа с существом изображаемого; так что Ваши личные особенности, то, что называют субъективностью, на пользу Вашей работе, словно и они (а не только Ваш слог, Ваше мастерство) — какие-то краски на палитре, изобразительные какие-то средства».³²

Особого рода индивидуализация историко-литературного материала, искание точек его пересечения с «личными особенностями» давали себя знать у Зайцева и в том, что, усваивая, принимая в свой писательский арсенал те

³¹ Розанов В. В. О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира // Розанов В. В. Собр. соч.: [В 30 т.]. М., 1994. [Т. 3]: В темных религиозных лучах. С. 425.

³² Цит. по изд.: Зайцев Б. Жуковский. Жизнь Тургенева. Чехов. М., 1999. С. 513—514 (коммент. А. Д. Романенко).

или иные элементы культурной традиции, он распознавал их присутствие не только в породившем их первоисточнике, но и в позднейших исторических модификациях. Так, меланхолия, наследство Жуковского в творческом мире Зайцева, представлялась ему типическим настроением и художественным мотивом Тургенева, о чем он и сказал в книге «Жизнь Тургенева»: «В этот майский день он не обошелся без слова „меланхолия“ — о, сколь тургеневского слова! — и чем дальше, тем чаще оно у него встречается» (V, 73). И в последнем из биографических повествований Зайцева — книге «Чехов» — движение к меланхолически окрашенному образу мира преподносится как одна из основных особенностей чеховской литературной эволюции: «Рассказы стали больше, серьезнее и печальней — юморист, как и полагается, оборачивался меланхоликом» (V, 347).

Подобные скрещения биографий, эволюционных закономерностей, художественных мотивов Зайцев, следует заметить, обнаруживает у героев своих жизнеописаний как признаки их скрытой, но объективно существующей общности. Жуковский, совершающий в 1821 году путешествие по Германии и посещающий Дрезден, напоминает ему героя «Отцов и детей»: «В те времена целы были еще дворцы Дрездена, картинная галерея Цвингер, терраса Брюля над Эльбой, где позже прогуливался тургеневский Кирсанов. (...) По террасе Брюля, как и Кирсанов, он гулял часто, Эльбою любовался. Как некогда Карамзина, она погружала его в мечтательные настроения» (V, 258). Жуковского же, приезжающего в 1837 году на свою родину — село Мишенское Тульской губернии — и застающего там юных внучатых племянниц, Зайцев невольно сравнивает с героем «Дворянского гнезда»: «Жуковский среди этой молодежи — как бы предвозвестие Лаврецкого, возвратившегося к пенатам» (V, 305). С другой стороны, описание отношений Тургенева с его дальней родственницей Ольгой Александровной Тургеневой не обходится без упоминания о том, что «Ольга Александровна была крестницей Жуковского» (V, 92). В книге «Чехов» глава «Архиерей», посвященная одному из наиболее совершенных, по мнению Зайцева, чеховских рассказов («совершенство простоты, которое дается трудом целой жизни»; V, 452), открывается эпиграфом из драматической поэмы Жуковского «Орлеанская дева», эстетической максимой поэта: «Прекрасное свободно, Оно медлительно и тайно зреет». Типологические связи между героями Чехова и Тургенева устанавливаются Зайцевым с видимой посвященностью в вопросы литературной генеалогии: «Главное лицо — сам Иванов, из лишних людей, российских Гамлетов провинции. Родоначальник его Тургенев, но у Чехова вышло еще острее и горше» (V, 363). Все это, разумеется, не означает, что литературный кругозор Зайцева ограничивается тремя писательскими фигурами, — его творчество, и прежде всего литературно-критическое, демонстрирует широчайшую осведомленность в области истории литературы, — однако три писателя, о которых он написал свои биографические повествования, несомненно, создают для него совершенно особое гравитационное поле.

* * *

Книга «Чехов» отличается от прочих литературных биографий Зайцева, и в первую очередь тем, что историко-литературные подходы сочетаются в ней со взглядами мемуариста. Чехов — старший современник автора, предмет его юношеского поклонения и отчасти образец для подражания. Это явствует из ряда свидетельств, в том числе из цитированных уже «Биографических сведений» 1912 года: «Из литературных симпатий юности (и до сих пор) самая глубокая и благоговейная — Антон Чехов» (X, 90). Известно, что один из своих первых рассказов, еще рукописный, двадцатилетний Зайцев отправил в 1901 году, с сопровождающим письмом,³³ по ялтинскому адресу Чехова. Сохранился черновик телеграммы, которой Чехов Зайцеву отвечал: «Холодно, сухо, длинно, не молодо, хотя талантливо. Чехов».³⁴

Есть основания полагать, что именно Чехову, необыкновенно широкому социальному диапазону чеховской новеллистики следует Зайцев в попытках создать образы русской жизни во всем многообразии человеческих положений, общественных ролей, сословных, возрастных, местных типов. Не обладая широтой чеховского мирозерцания, Зайцев тем не менее стремится изобразить в своих рассказах и повестях дворянина и крестьянку, разночинца и священника, гимназиста, писателя, «владелицу шляпного заведения», провинциальных актеров, «думца-либерала», коренного москвича, русского парижанина...

Среди рассказов Зайцева встречаются и такие, фабулы и характеры которых достаточно очевидным образом вырастают на почве художественных влияний Чехова. К числу произведений подобного рода следует отнести рассказ «Студент Бенедиктов» (1912), один из творческих побегов, порожденных чеховским рассказом «Студент» (1894).

Рассказ «Студент Бенедиктов» наполнен, впрочем, многообразными «классическими реминисценциями». В нем, например, наличествует эпизодическая событийная линия, в рамках которой герою предлагается принять участие в похищении «чужой жены». Похититель, вовлекающий Бенедиктова в эту фарсовую авантюру, — корнет Гавронский, «человек беспутный, нелепый, пьяница и собачник» (I, 305). Решимся предположить, что в этом сюжетном повороте находят достаточно неожиданное отражение тематически аналогичные мотивы из комедии А. Н. Островского «За чем пойдешь, то и найдешь. (Женитьба Бальзаминова)» (1861). Персонаж этой комедии Лукьян Лукьяныч Чебаков, «офицер в отставке», — верный прототип корнета Гавронского.

При всем том рассказ «Студент Бенедиктов» — неоспоримое литературное следствие чеховского «Студента». У героев двух писателей — общий

³³ См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1980. Т. 9. С. 526.

³⁴ Там же. С. 222.

социальный статус, позволяющий без противоречий ввести тему духовных исканий молодой личности, исканий, не свободных в том и другом случае от внутреннего страдания. Оба произведения замкнуты в пейзажное обрамление, причем в концовках не без символических интенций изображаются утренние зори. Совпадают элементы описательно-повествовательной обстановки двух рассказов. У Чехова: «Иван Великопольский... (...)...шел все время залившимся лугом».³⁵ У Зайцева: «Бенедиктов перелез через канаву и вышел в луга. Эти луга были необозримы» (I, 305). У Чехова: «...Он переправлялся на пароме через реку...».³⁶ У Зайцева: «К удивлению, паром оказался у этого берега... (...) Река совсем тихая, тонкий пар над ней, но все же видны отраженья звезд, расходящаяся рябь за паромом ломает их, они танцуют» (I, 311). И Иван Великопольский, и Бенедиктов встречаются в своих скитаниях простых, «простонародных» людей, и эти встречи становятся условием и предпосылкой совершающихся в них нравственных перерождений. И у Чехова, и у Зайцева акцентированы христианские мотивы повествования, страстные и пасхальные, и религиозные переживания героев создают кульминационные вершины в их скитальческом — материализующем путь поисков — духовном опыте.

Нельзя обойти стороной и еще одну особенность поэтики сопоставляемых произведений. В своем известном философском очерке «Чехов как мыслитель» (1904) С. Н. Булгаков так отозвался о рассказе «Студент»: «Трудно определить здесь, где кончается студент и начинается сам автор».³⁷ Это ощущение идейно-психологического единения автора и героя, возникающее у читателя, — характерный показатель лирической формы, и Зайцев наследует прежде всего это искусство давать лирическое, относящееся к авторскому «я» через повествовательное. В рассказе «Студент Бенедиктов» в сферу художественного автора, автора-повествователя, вторгается и автор биографический. Возлюбленную героя зовут Зинаидой, и это не может не напомнить того впечатления, которое, как мы упоминали, испытал в ранней молодости Зайцев, прочитав повесть Тургенева «Первая любовь». Тургеневская Зинаида — предмет ностальгической поэтизации в нескольких произведениях писателя, причем не только беллетристических, но и мемуарных. В качестве аналогичной литературной реминисценции в концовке зайцевского рассказа раздается звук «эоловой арфы»: «На крыше мезонина стоял флюгер, в нем эолова арфа. С набежавшим ветерком она издала нежный, жалобный стон» (I, 318). Стоит ли вновь распространяться о значении Жуковского в творческом сознании Зайцева? Отзвук баллады «Эолова арфа» (1814) здесь прямо указывает на литературные пристрастия автора, биографического автора:

³⁵ Там же. Сочинения: В 18 т. Т. 8. С. 306.

³⁶ Там же. С. 309.

³⁷ *Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель // Булгаков С. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 151.*

И вдруг... из молчанья
 Поднялся протяжно задумчивый звон;
 И тише дыханья
 Играющей в листьях прохлады был он.³⁸

Лирико-автобиографический характер носит и упоминание Зайцева о том, что его герой пишет сочинение о Франциске Ассизском: «Бенедиктов сел к столу и задумался. В ящике стола лежала начатая работа о Франциске Ассизском» (I, 304). Помышление героя о св. Франциске образует и заключительную *pointe* рассказа. Все это находит прямые соответствия в писательских трудах Зайцева, не раз, начиная с книги «Италия», обращавшегося к образу этого католического святого. Известное обобщение этих интересов и занятий содержится в его статье «История русской души» (1931), посвященной выходу в свет книги Г. П. Федотова «Святые Древней Руси»: «...Из католических святых наибольшею любовью среди русских пользуется св. Франциск Ассизский — наиболее „русский“, с чертами даже юродства».³⁹

Наконец, возвращаясь к книге «Чехов», следует остановить внимание на том, какой общественный смысл ее автор видел в евангельских темах чеховского «Студента» и через посредство этого рассказа вносил в содержание своего «Студента Бенедиктова». Для Зайцева в этом являло себя начинавшееся противостояние массовому либерализму и позитивизму интеллигенции, некритически воспринявшей идеологию шестидесятничества, обозначалось провозвестие новой эпохи и новой духовной атмосферы. «Христова правда составляла главное! — это мало подходило к духу времени, — свидетельствовал писатель в качестве уже не только историка культурных процессов, но и их современника. (...) Вероятно, с недоумением читали этот рассказ интеллигенты с бородками клинышком, честные курсистки и благородные статистики в земствах матушки России» (V, 406). Излишне говорить о том, что в совершавшемся в начале XX столетия духовном обновлении русского общества Зайцев ощущал себя не наблюдателем, а действующим лицом.

Концентрация индивидуализированных представлений, личных литературно-общественных предпочтений, субъективно окрашенных элементов культурно-исторического контекста на пространстве достаточно короткого рассказа не осталась без влияния на структуру и формы повествования в этом произведении. Сюжетная основа повествования — а ее присутствие в рассказе «Студент Бенедиктов» не может вызывать сомнений — отчасти утрачивала свое объективное значение, превращаясь в череду интроспекций, в узорчатый орнамент авторской культурной памяти, в совокупность не столько событий, сколько лирических состояний и картин. На этой стезе «лирического озарения»⁴⁰ искусства прозы Зайцев был радикальнее, хотя и одностороннее Чехова.

³⁸ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. III. С. 79.

³⁹ Зайцев Б. Дневник писателя. М., 2009. С. 147.

⁴⁰ Абрамович Н. Я. «Жизнь человека» у Л. Андреева и Бориса Зайцева // Абрамович Н. Я. В осенних садах. Литература сегодняшнего дня. М., 1909. С. 43.

Когда критика первых десятилетий XX века искала историко-литературных объяснений поэтике лирической прозы Зайцева, питательной средой этого художественного явления ей представлялась не проза Чехова, а в гораздо большей степени чеховская драматургия, с ее склонностью к тому, чтобы принести действие в жертву «настроению». Е. А. Колтоновская — еще раз сошлемся на этого проницательного критика предреволюционных лет — отмечала: «Воздушные, скудные на слова, поэтичные рассказы Зайцева вполне соответствуют чеховским „драмам настроений“».⁴¹

В творчестве Зайцева была область, где он выступал прямым наследником Чехова-драматурга, — это его театральные пьесы и сцены. В драматических опытах Зайцева преобладание «настроения» над действием оказалось, однако, доведено до такой степени, что это стало угрожать самому существованию драматического рода, формы которого «рассыпались» в неопределенностях импрессионистических состояний. В «сценах» под названием «Любовь» (1909) единственным событийно организующим драматическое движение обстоятельством становится протекание суток. В более основательной и получившей наибольшую известность, поставленной на театральных подмостках Е. Б. Вахтанговым зайцевской пьесе «Усадьба Ланиных» (1911), — эта «усадебная» драматургия, безусловно, во многом шла по следам «Вишневого сада» (1904), — драматические события получают свое место, но не складываются в целостное сценическое действие, они как будто бы тлеют под поверхностью лишенных внешнего драматизма диалогов, вырываясь наружу редкими и внезапными язычками пламени.

Внося в чеховскую драматургическую традицию своего рода импрессионистический максимализм, Зайцев действительно перенимал опыт театра Чехова в своей прозе. Мы уже ссылались на автохарактеристику созданной им жанровой формы рассказа: «бессюжетный рассказ-поэма». В книге «Чехов» Зайцев дает определение драматургическим формам своего учителя: «чеховские поэмы-пьесы» (V, 432). Определяющее значение поэтической (это нужно понимать: лирической) стихии утверждается в том и в другом случае, но и в том и в другом случае условием художественного новаторства признается взаимодействие литературных родов.

Свои историко-литературные биографические повествования Зайцев посвятил Жуковскому, Тургеневу и Чехову. Эти три классика русской литературы XIX века принадлежали разным историческим эпохам, разным литературно-общественным формациям, разным художественным направлениям. В творческом сознании Зайцева эти писатели образовали, однако, проникнутый единством эволюционный ряд, составили проходящую через все пространство классической литературы линию художественного развития. Поэзия Жуковского, выразившая «невыразимые» состояния и оттенки

⁴¹ Колтоновская Е. А. Борис Зайцев // Русская литература XX века: 1890—1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. III, кн. VIII. С. 77.

психологического бытия «внутреннего человека», в качестве начального звена включалась в ту историко-литературную цепь, последующими звеньями которой были и Тургенев с его лирической прозой, поэтизирующей положительные начала народно-национальной жизни, и Чехов с идеалистической перспективой его подтекстов и «настроений». В той литературной традиции, которая была обнаружена и описана Зайцевым, он хотел видеть родословную своей импрессионистической новеллистики, корневую систему своих поэтических рассказов. Это была завоеванная для русской литературы романтизмом и ставшая в ней органичной традиция словесного искусства, которое воздействовало на читателя и своим предметно-тематическим содержанием, и эстетическими открытиями, и новизной художественных форм, но, в дополнение к этому, располагало еще образными средствами, зарождавшимися вне логической конкретности предметов, фабул и описаний. Художественный образ приобретал значения, превышавшие, казалось бы, сумму его материальных компонентов, ускользавшие от рассудочного понимания, выходившие за пределы смысловых запасов словаря. В рамках этой традиции русская литература осваивала сверхрациональный потенциал слова.

Пушкинский Дом
как научная школа

Пушкинский Дом как научная школа*

В общественном сознании утвердилось представление, согласно которому Пушкинский Дом — во многих отношениях особое и даже необычное учреждение, и необычность эта обнаруживает себя уже в его двойном названии: Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Только неискушенному взгляду может казаться, что в этом названии механически сочетаются современная и историческая формы одного и того же понятия, образуя случай то ли синонимии, то ли тавтологии. Между тем это название отражает и разнородность слагаемых, составляющих здесь неповторимое целое. *Институт русской литературы* — это научно-исследовательский центр, средоточие академических знаний, методов и концепций. *Пушкинский Дом* — это заповедное хранилище, «золотая кладовая» с книгами, рукописями и реликвиями, «комната-сейф» русской литературы.

Любая двусоставность таит в себе потенциал дуполярности и во всяком случае возможность противоречий и противостояний. Тени подобных противостояний пробегают порой и по стенам Пушкинского Дома. Тени, впрочем, неглубокие и недолгие. Потому что каждый в этих стенах понимает, что документальные и мемориальные реликвии, материальные первоисточники русской литературы существуют не для того, чтобы быть запертыми в сундуках Скупого рыцаря, но для того, чтобы изучаться, давать знания, освещать темнеющие своды нашего культурно-исторического прошлого. Научное же осмысление, научное истолкование, концептуализация первоисточников тоже, со своей стороны, наполняют их жизнью и смыслом. Научные и фоновые слагаемые Пушкинского Дома не только невозможно разделить, их нельзя и противопоставлять друг другу, поскольку это взаимодействующие и взаимообогащающие части целостной сложности.

При всем этом проблема воздействия фондов и коллекций на научный процесс и научные методы Пушкинского Дома не подвергнута сколько-нибудь углубленной филологической рефлексии. Понимание же этой проблемы и ее коннотаций прямо связано с содержанием профессионального самосознания академического ученого-филолога.

Русская наука о литературе, как известно, отличается множественностью корней и источников. Совершенно очевидно, например, что крупную составляющую образует в отечественном литературоведении традиция классической литературной критики с ее морально-общественным пафосом, с ее

* В основу статьи положен доклад на конференции «Пушкинский Дом и российская гуманитарная наука», посвященной 100-летию Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук (Санкт-Петербург, 7 декабря 2005 г.).

тяготением к «общеинтересному в жизни» (если использовать определение Н. Г. Чернышевского), с ее, наконец, особыми словесно-стилистическими формами, не чуждыми элементов художественности и представляющими собой самостоятельный литературный феномен. С другой стороны, истоки литературоведческой науки в России с достаточной очевидностью восходят к традициям философско-эстетической мысли, которая в данном случае не может рассматриваться в качестве явления однородного. Это и философская систематика с германской родословной, далеко отбрасывающая свои отсветы, вплоть до литературной теории «русского формализма». Это и метафизическая одушевленность русского философского ренессанса начала XX столетия, заметным образом сказывающаяся в филологическом творчестве таких выдающихся ученых, как М. М. Бахтин или Л. В. Пумпянский. Это и многое другое.

Что же касается той разновидности филологического познания, которая утверждалась в течение столетия в Пушкинском Доме, то к упомянутому генетическим началам литературоведения она если и имеет отношение, то разве косвенное. Первоисточниками научной школы Пушкинского Дома были во многом и даже в главном те ящики и сундуки с первыми коллекциями, которые в 1900—1910-е годы стояли в вестибюле и под лестницами главного здания Академии наук, смотрящего своими окнами на невскую перспективу. Именно это здание, кстати сказать, имел в виду Александр Блок, когда в феврале 1921 года писал в стихотворении «Пушкинскому Дому»:

Вот зачем, в часы заката,
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему.¹

Если прибавить, что главное здание Академии наук располагается на правом берегу Невы, а Сенатская площадь — на левом и что лирический субъект блоковского стихотворения смотрит на колоннаду и портик этого первого здания Пушкинского Дома с противоположного берега реки, с точки зрения, размещенной возле фальконетова монумента Петру I, *Медного всадника*, то получится справка для историко-литературного комментария, она же молекула научного метода филологической школы Пушкинского Дома. Ибо, еще раз повторим, первоисточниками его научного развития были не философские системы и не литературно-критические программы, но ящики с пушкинскими книгами и рукописями, которые нужно было сберечь, прочитать, описать и понять. А также подаренная внучкой А. П. Керн скамеечка, на которой сживал Пушкин, одно из первых частных пожертвований Пушкинскому Дому.

Пушкинский Дом был рожден мыслью о сосредоточении первоисточников, связанных с биографией и творчеством Пушкина, в одном заповед-

¹ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 377.

ном месте. Принятое в 1907 году «Положение о Пушкинском Доме» гласило: «Пушкинский Дом учреждается в благоговейную память о великом русском поэте Александре Сергеевиче Пушкине, для собирания всего, что касается Пушкина как писателя и человека».² Почти одновременно с постановкой этой первоначальной задачи спектр интересов первоисследователей расширился до всей полноты историко-литературных ценностей Нового времени, а потом и Средневековья, книжного, рукописного, устно-поэтического. Но как бы ни расширялся, как бы ни менялся, как бы ни обновлялся кругозор филологического сообщества Пушкинского Дома, в основу изучения литературы его традиция всегда ставила одно: первоисточник литературного явления — автограф, документ, факт; если книгу, то лучше всего для изучаемого писателя прижизненную; если бытовую вещь, то мемориальную. Это родовый признак, генетический код той науки, которая рождалась в Пушкинском Доме, выходила и продолжает выходить из него сегодня.

Хорошо известно и само собой разумеется, что Пушкинское хранилище, эти двенадцать тысяч страниц рукописей Пушкина и три тысячи семьсот книг его библиотеки — символическое сердце Пушкинского Дома. Совершенно не случайно одним из ведущих и наиболее репрезентативных научно-исследовательских направлений является в Институте пушкиноведение. Не будет, думается, большим преувеличением сказать, что приемы и методы текстологической и исследовательской работы, во всяком случае в области изучения и издания памятников русской литературы XVIII—XX столетий, в Пушкинском Доме представляют собой далеко зашедшую экстраполяцию приемов и методов первородной науки — науки о Пушкине.

Прообразом академических изданий русских писателей-классиков, изданий уже многочисленных, были академические издания сочинений Пушкина. Прообразом летописей жизни и творчества выдающихся представителей русской литературы были ранние хронологии пушкинской творческой и житейской биографии. Опубликовав в 1910 году каталог «Библиотека А. С. Пушкина. (Библиографическое описание)»,³ Б. Л. Модзалевский создал прототип описаний писательских библиотек, равно как создал и прототип изданий двусторонней переписки писателя, выпустив в 1926—1928 годах два тома писем Пушкина и включив в него ряд ответных писем пушкинских корреспондентов (третий том пушкинского эпистолярного наследия был издан в 1935 году Л. Б. Модзалевским). В разряд подобного рода жанрообразующих филологических изданий выдвигается и серия «Пушкин в прижизненной критике», четыре тома которой подготовлены и изданы нынешним поколением пушкинистов Института (1996—2008).

² Факсимильное воспроизведение документа см. в изд.: *Баскаков В. Н.* Пушкинский Дом. Изд. 2-е, доп. Л., 1988. С. 21.

³ См.: Пушкин и его современники. Материалы и исследования. СПб., 1910. Вып. 9—10.

Наука о Пушкине играла и продолжает играть в Пушкинском Доме роль своеобразной первоосновы и первоначала, по отношению к которым другие отрасли историко-литературного знания смотрятся как младшие побеги и дочерние ветви.

Поясним это еще одним многозначительным примером.

В 1979 году в IX томе серийного институтского издания «Пушкин. Исследования и материалы» была напечатана статья одного из виднейших пушкинистов Института Н. В. Измайлова (в скобках следует заметить, что это был ученый, законченно и полно воплощавший в своей научной личности «пушкинодомский» филологический тип). Статья называлась «О принципах нового академического издания Пушкина». Основываясь на многолетних традициях изучения и издания сочинений Пушкина, на опыте академического Полного собрания сочинений Пушкина 1937—1949 годов., Н. В. Измайлов предположил, каковы должны быть содержание и построение академического пушкинского собрания без изъятий, искажений и вненаучной редактуры. Им были сказаны вещи во многом хрестоматийные, но хрестоматийное зачастую и есть фундаментальное и основополагающее:

«Как и всякое подлинно академическое издание, т. е. построенное соответственно требованиям филологической науки и научно-эдиционной техники, новое издание должно быть полным как по составу основных текстов всех родов, художественных, эпистолярных, внехудожественных и прочих, так и по составу и характеру аппарата и заключать в себе три составные части:

а) основные (дефинитивные) тексты, тщательно проверенные и установленные по всем имеющимся источникам;

б) варианты и другие редакции текста, материалы и планы к нему (в зависимости от их наличия);

в) комментарии, содержащие сведения об источниках текста, рукописных и печатных, мотивировку установления основного текста, мотивировку даты (хронологии) произведения, историю замысла и текста, а также — по мере надобности — историко-литературные и реально-энциклопедические сведения».⁴

Это программные соображения по поводу лишь одного из ряда изданий Пушкинского Дома, хотя бы и центрального.

При всем том немногое нужно прибавить к этому плану, чтобы возник план изучения литературного памятника вообще, всякого литературного памятника, чтобы составилась перечень основных научных проблем, стоящих перед исследователем истории русской литературы во всей широте этого понятия. Академическое издание классики обнаруживает в пушкинском инварианте такую сущность, которая превращает это издание в своеобразный микрокосм историко-литературного познания в целом.

⁴ *Измайлов Н. В.* О принципах нового академического издания сочинений Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. IX. С. 10.

Отсутствует в этом перечне исследовательских перспектив, если иметь в виду другие большие пути изучения словесного искусства, только, может быть, интерпретационный, герменевтический путь. Из чего не следует, что филология Пушкинского Дома склонна этот путь обходить или с него сворачивать. Во всякой значительной историко-литературной работе, отмеченной признаками институтской школы, обязательно содержится фермент интерпретационного истолкования предмета. Однако интенции понимания здесь никогда не дается неограниченная воля, она никогда не форсирована. В лучших, «золотых» книгах научной школы Пушкинского Дома интерпретация рождается во многом непосредственно, как естественное следствие развертывания материала, как логический итог, вытекающий из совокупности документов и фактов. Интерпретация может существовать даже не будучи прямо изложенной, как это отмечали еще первые читатели книги А. М. Панченко «Русская культура в канун петровских реформ» (1984). Или же наступая изнутри громадных накоплений малоизвестного, малоизученного, открывающегося только знатоку фактического материала, как это происходит в книге В. Э. Вацуры «Лирика пушкинской поры. „Элегическая школа“» (1994).

Этот последний образец исследовательского искусства, если уж называть вещи своими именами, включает в себя великое множество положений, которые демонстрирует именно качество понимания, интерпретационное творческое задание. Будет ли это суждение о том, что на рубеже XVIII—XIX веков прежде всего «чувствительный человек», со всем кодексом своих переживаний и предпочтений, представлялся «прекрасным и в эстетическом смысле»;⁵ будет ли это замечание относительно того, что в доромантической культуре осень была неизменно связана с образами и эмоциональным миром сбора урожая, а в культуре раннего романтизма превратилась в «философско-аллегорическую метафору „меланхолии“»;⁶ будет ли это размышления относительно эстетического и психологического родства между элегической «сладостной скорбью» и готической (а также балладной) «приятностью ужаса», — эти потенциально теоретические истолкования историко-культурных проблем, эти интерпретационные обобщения не несут на себе ни малейших следов субъективизма или читательского импрессионизма, поскольку венчают собой многосоставные построения из фактов, цитат, названий, всей совокупности историко-литературных материй, порой неразличимо сливаясь просто с изложением материала. Плоды понимания здесь всегда хранят память о том, что они выросли из зерен знания.

В эпоху информационных технологий приходится, впрочем, останавливаться и на комментировании такого понятия, как знание. Позволим себе заметить, что информация как сумма осведомляющих данных — понятие неизмеримо более узкое и элементарное, чем знание. И в большой мере потому, что механистическое. Превращение явлений культуры в информационные

⁵ Вацура В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 23.

⁶ Там же. С. 41.

блоки включает в себе определенную полезность, однако и до определенной черты, за которой оно не только не обогащает, но и обедняет картину мира и его восприятие. Информация, не подвергнутая духовному преобразованию и переработке, лишь наружно вносит упорядоченность в гуманитарный кругозор, но способна породить в нем и внутренний хаос. Не говоря уже о том, что информация безлична и аморальна, в то время как знание — достойное одухотворенной личности, требующее от нее и собирания нравственных сил.

В этой связи не может не обратить на себя внимания традиция библиографических трудов Пушкинского Дома, также, кстати говоря, заложенная библиографами-пушкинистами, в частности автором ранних библиографий Пушкинианы А. Г. Фоминым.⁷ Эта традиция тоже ведь отражает не одну информационную деятельность Института, но и, гораздо более широко, сложившуюся в Институте познавательную культуру. Библиографические указатели Пушкинского Дома хранят на своих страницах историю, например, выработки форм библиографической записи по литературоведению, историю композиционных исканий составителей источниковедческого материала. Весьма характерно для «пушкинодомского» историзма то обстоятельство, что именно в указателях, выпущенных Институтым, утвердился центральный научный принцип расположения записей в библиографической статье по русской литературе — хронологический. Распространенный ранее и до сих пор не везде отмененный алфавитный порядок при всей своей внешней организованности погружает комплекс библиографических материалов в среду логической бесформенности и антиисторизма. Но библиографический текст, выстроенный хронологически, дает не только информационный ряд, но и динамическую картину исторически развивающегося изучения предмета, историю вопроса и нарастания знаний.

Выдающуюся роль в развитии библиографической школы Пушкинского Дома сыграли три фундаментальных справочника, выпущенных в 1960-е годы. Это «История русской литературы XIX в.» (1962), «История русской литературы конца XIX — начала XX в.» (1968), указатели под редакцией К. Д. Муратовой, а также «История русской литературы XVIII в.» (1968; сост. В. П. Степанов и Ю. В. Стенник; под ред. П. Н. Беркова). До появления этих указателей, общих по своему жанровому типу, классикой жанра оставались указатели А. В. Мезьер, С. А. Венгерова и И. В. Владиславлева, вышедшие в первые десятилетия XX века. После выхода в свет одной «муратовской» библиографии по XIX веку эти книги, замечательные для своего времени, стали разве архаикой жанра. Справочник же К. Д. Муратовой не только сохраняет значение базового библиографического ресурса, книги, воспитавшей уже несколько поколений филологов, но и до сих пор определяет библиографические стратегии Пушкинского Дома, сущность его источниковедческой

⁷ См.: Pushkiniana. 1900—1910 / Сост. А. Г. Фомин. Л., 1929; Pushkiniana. 1911—1917 / Сост. А. Г. Фомин. М.; Л., 1937.

школы. И состоит эта сущность в том, что опять-таки превыше информации как автоматизированной структуры и тяготеет к знанию как осведомленности осмысленной, в ценностном и смысловом отношении организованной, дифференцированной и иерархичной. Именно такую осведомленность — и там, где нужно, полную, а там, где можно, фрагментарную — содержит и передают читателю легендарные «муратовские» указатели, книги знаний.

* * *

100-летняя история Пушкинского Дома почти совпадает с историей XX столетия, особенно если вспомнить, что первая мысль о его создании родилась еще в преддверии XX века, в дни празднования 100-летнего юбилея Пушкина в 1899 году. История XX столетия, столетия трагического, но во многих отношениях исключительного по своей творческой содержательности, для историков литературы — важнейшая в одном совершенно особенном отношении. В XX веке впервые в истории русской культуры появилась новая и самостоятельная область: литературоведение. Отечественное литературоведение в истекшее столетие — пришла пора это обдумывать и осознавать — превратилось не просто в значительную отрасль гуманитарной науки и не только в спутника литературы, предпосылки чего складывались еще в XIX веке. Оно стало вырастать до значения и масштабов «второй литературы». Именно «второй литературы», так же, как и «первая», имеющей свою периодизацию, свои направления, свои первые, вторые и массовые ряды, свои «литературные памятники», своих классиков. Пушкинский Дом внес в становление этой «второй литературы» неоценимый вклад. И кто же, как не классики, Б. Л. Модзалевский и Н. А. Котляревский, Н. К. Пиксанов и М. К. Азадовский, В. П. Адрианова-Перетц и А. С. Орлов, В. В. Гиппиус и В. И. Малышев, Г. А. Гуковский и Б. В. Томашевский, В. М. Жирмунский и М. А. Цявловский, М. П. Алексеев и Д. С. Лихачев, А. М. Панченко и В. Э. Вацура! И еще многие из не названных нами замечательных ученых! И еще кто-то из тех, кто работает в Пушкинском Доме сегодня!

Д. С. Лихачев — исследователь русской литературы Нового времени

Судьбе было угодно, чтобы в биографии Д. С. Лихачева, от начала до конца уместившейся в хронологических границах XX столетия, оказались отражены все этапы его исторического развития, все его эпохи и потрясения, весь его тревожный горизонт. Излишне говорить о том, что XX век принес с собой многое и разное... Но среди доминант столетия, при всей изменчивости его неровного рельефа, неизменно выделялась та, которая обуславливала беспрецедентно отрицательное отношение общества к прошлому России и русской культуры, бесчисленные отречения, разрушения, забвения. Избрав уже в ранней юности стезю филолога, историка культуры, специалиста по древнерусской литературе, Д. С. Лихачев уже в ранней юности, в 1920-е годы, остро осознавал свой профессиональный выбор как попытку противостояния разгоравшимся тогда процессам культурной деструкции, тому, что он позднее назовет «отмиранием культуры».¹ Не то чтобы в это противостояние вносилась какая-либо доля схимничества или, другим образом, подвижничества. При выходе на филологическое поприще, а равно и потом, при прохождении поприща, ученым владела мысль более смиренная, перемешанная, по его словам, «с чувством жалости и печали». В открытой форме он высказал ее в своих поздних «Воспоминаниях»: «Я хотел удержать в памяти Россию, как хотят удержать в памяти образ умирающей матери сидящие у ее постели дети, собрать ее изображения, показать их друзьям, рассказать о величии ее мученической жизни. Мои книги — это, в сущности, поминальные записки...».²

В этом признании запечатлелось совершенно личное отношение Д. С. Лихачева к предмету своих научных занятий, и если такое чувство, одновременно и «домашнее», и метафизическое, могла пробуждать в нем в студенческую еще пору словесность средневековая, архаическая, реликтовая, то тем более его вызывала литературная классика XIX века, уже отодвинутая за исторический рубеж революции, но еще близкая и живая — и как «родное слово» гимназического отрочества, и как естественная основа культурного менталитета первых десятилетий XX века.

Одним из наиболее видимых источников свойственного Д. С. Лихачеву интереса к русской литературе XIX — начала XX столетий, — и даже не столько интереса, сколько постоянного пребывания в ее контексте, — был источник именно биографический. Когда в 1978 году в журнале «Русская литерату-

¹ Лихачев Д. С. Два типа границ между культурами // Лихачев Д. С. Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет: В 3 т. СПб., 2006. Т. III. С. 48.

² Там же. Т. I. С. 124.

ра» (№ 1) появилась его заметка «Из комментария к стихотворению А. Блока „Ночь, улица, фонарь, аптека...“», то в ней сказались не только позиция историка литературы, но и позиция мемуариста, очевидца, старого петербуржца, воспринимавшего реалии блоковской поэзии с полной натуральностью. От литератора, входившего в окружение Блока, — Е. П. Иванова, то есть от авторитетного свидетеля, Д. С. Лихачев узнал о том, что упоминаемая в известном восьмистишии «аптека» не была поэтической мнимостью, но имела точные топографические координаты: находилась на окраине Петроградской стороны, у моста на Крестовский остров, на углу Большой Зелениной улицы и безымянной тогда набережной Малой Невки (ныне набережная Адмирала Лазарева). Уяснение этой подробности не просто прибавляло одну освещенную точку к петербургской карте русской поэзии. Реализация поэтического образа послужила основанием для нового и углубленного прочтения стихотворения Блока.

«Стихотворение входит в цикл „Пляски смерти“, — отмечал исследователь. — Мост на Крестовский остров был по ночам особенно пустынен, не охранялся городовыми. Может быть, поэтому он всегда притягивал к себе самоубийц. До революции первая помощь при несчастных случаях оказывалась обычно в аптеках. (...) „Аптека самоубийц“ имела опрокинутое отражение в воде; низкий берег без гранитной набережной как бы разрезал двойное тело аптеки: реальное и опрокинутое в воде, „смертное“». ³ Достоверно воспроизводя петербургский локус, этот и только этот, вместе с его отражением в «ледяной ряби канала», поэт, по наблюдениям Д. С. Лихачева, обретал в этой зеркальной симметрии композиционный принцип стихотворения, урбанистический пейзаж которого словно двоился и в котором второе четверостишие содержало вариативное, подернутое «рябью канала» повторение образов первого («Ночь, улица, фонарь, аптека...» — «Ночь... Аптека, улица, фонарь»). Более того, в этой своеобразной опрокинутости первого стихового построения во второе обнаруживала себя и экзистенциальная тема блоковской миниатюры: освоение архетипических представлений о посмертном бытии как искаженном и бессмысленном отражении прожитой жизни («Умрешь — начнешь опять сначала, И повторится все, как встарь...»).

Из петербургского же опыта Д. С. Лихачева, в данном случае языкового, а равно из его многолетних (и тоже, впрочем, отмеченных петербургским — царскосельским и павловским — происхождением) увлечений садово-парковым искусством, той областью человеческой практики, которая всегда предполагала соединение противоположностей культуры и природы, ⁴ проистекал и его критический комментарий к А. П. Чехову: «Чехов дал неверное название своей пьесе — „Вишнёвый сад“. Варенье — „вишнёвое“, а сад —

³ Лихачев Д. С. Избранные работы в трех томах. Л., 1987. Т. 3. С. 338—339; далее ссылки на это издание приводятся, с указанием тома и страницы, в тексте статьи.

⁴ См.: Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982; изд. 3-е. М., 1998.

„вишневым“. Кроме того, дворянские усадебные сады никогда не были вишневыми. Да и вид у вишневых садов — мелкий. Были липовые, дубовые — много было больших и долголетних деревьев для усадебных садов. Имение-то ведь родовое — долголетнее. Ну что поделаешь: Чехов был из Таганрога».⁵ Петербургские интуиции позволили ученому расслышать в чеховской пьесе легкий южнорусский акцент.

Подобным образом то чувство Петербурга, которое отличало Д. С. Лихачева как знатока и хранителя петербургского предания, играло своего рода посредническую роль в установлении образно-тематических переключек между «петербургскими повестями» Н. В. Гоголя и петербургскими мотивами «Поэмы без героя» А. А. Ахматовой в очерке «Ахматова и Гоголь» (впервые опубликован в сборнике «Традиция в истории культуры», 1978). На основе непосредственных знаний о городе и проведенных историко-литературных сопоставлений ученый подходил в этой работе и к теоретическому выводу относительно одной из общих закономерностей исторического развития литературы от XIX к XX столетию. Закономерность эта формулировалась им как обусловленное растущими культурными накоплениями «постепенное усиление в литературе ее „ассоциативной литературности“» (3, 347).

Между теоретико-литературными концепциями Д. С. Лихачева и его биографическими опытами обнаруживаются порой соприкосновения необычно близкие и вместе с тем необычно содержательные для историка культуры.

В тех главах воспоминаний, которые посвящены образам детства, Д. С. Лихачев повествует о своей рано пробудившейся любви к музыкальному театру, в особенности к балетным спектаклям Мариинской сцены, особое место среди которых в продолжение многих десятилетий занимали постановки Мариуса Мариусовича Петипа.⁶ С сестрой балетмейстера Марией Мариусовной Петипа были хорошо знакомы родители Д. С. Лихачева, и при ее содействии семья пользовалась ложей третьего яруса на балетные абонементы. И в юности, и на склоне лет Д. С. Лихачев высоко ценил творчество Мариуса Петипа, считая его балеты незаурядным явлением русского неоромантического искусства второй половины XIX — начала XX века.

В 1981 году ученый опубликовал (в сборнике «Классическое наследие и современность») теоретическую статью «Контрапункт стилей как особенность искусств». В ней получили развитие некоторые из достаточно устойчивых его представлений о философско-эстетической сущности «великих стилей», их взаимодействиях между собой и соотношениях с различными видами искусства. Наивысшее проявление, например, классицизма Д. С. Лихачев, следует напомнить, усматривал в архитектуре, в то время как романтизм, по его мнению, не был соприроден архитектуре и не оставил в ней сколько-

⁵ Лихачев Д. С. Заметки о русской литературе // Лихачев Д. С. Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет. Т. III. С. 487.

⁶ Автор «Воспоминаний» специально акцентировал ударение в имени Петипа — не распространенное *Мариус*, но правильное, восходящее к первоисточнику *Marquis*.

нибудь значительных следов. С другой стороны, именно романтизму обязаны своим развитием и своей характерностью в Новое время поэзия, музыка, балет — такие искусства, с которыми, в свою очередь, вступала в сложные, во всяком случае ограниченные, отношения эстетика реализма. При всем том, что мысль о слабой подчиненности лирики реализму может быть предметом дискуссии, — поэтическое творчество, например, Н. А. Некрасова и А. А. Фета неотделимо от художественных исканий русского реализма, — известные противоречия между лирическим родом и реалистическим стилем все-таки налицо и неоспоримы. Тем более антагонистичны отношения реализма и балета, во всяком случае классического. Именно из этой несовместимости вытекал сатирический пассаж в некрасовском стихотворении «Балет», касающийся поставленного М. М. Петипа в 1860-е годы и исполнявшегося балериной М. М. Петипа танцевального номера «Мужичок»:

...Но молчишь ты, скучна и угрюма...
Что ж ты думаешь, Муза моя?..

На конек ты попала обычный —
На уме у тебя мужики,
За которых на сцене столичной
Петипа пожинает венки.
И ты думаешь: «Гурия рая!
Ты мила, ты воздушно легка,
Так танцуй же ты „Деву Дуная“,
Но в покое оставь мужика!»⁷

Поскольку концепт реализма находится в нашем сознании не вдалеке от концепта истины (это, безусловно, связано с тем, что в границах реализма расположены вершины русской культуры), постольку полемику Некрасова с четой Петипа историки литературы, и в особенности некрасоведы, всегда были склонны трактовать как спор искусства подлинного с фальшивым, псевдонародным, со своего рода китчем XIX века. Иначе, с большей широтой и большей историчностью, думал об этом Д. С. Лихачев. В упомянутой статье «Контрапункт стилей как особенность искусств» он отмечал:

«В художественной жизни России второй половины XIX века резким несоответствием литературному реализму отличалась эстетика балетного спектакля. Вспомним, с какой насмешкой и горечью писал Некрасов о танце русского мужика в стихотворении „Балет“ (1866): такое изображение этой сферы народной жизни было для него неприемлемо.

В известной мере Некрасов был прав. Однако нельзя при всем том отрицать огромное значение постановщика танца „Мужичок“ — балетмейстера Мариуса Петипа — для русского искусства в целом.

Гениальный эклектик М. Петипа задержал в России процесс падения европейского балетного искусства, сохранил целый ряд постановок начала XIX века, эпохи романтического балета („Жизель“, „Пахита“ и др.), а затем

⁷ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 2. С. 239.

поднял балетное искусство на такую высоту, что этот, казалась бы, частный вид искусства смог оказать влияние на русскую музыку, живопись, поэзию и драматургию конца XIX — начала XX века, когда возрождались элементы романтизма. „Симфонизация“ балета, достигнутая совместными усилиями балетмейстера и композитора („Спящая красавица“ М. Петипа и П. И. Чайковского, „Раймонда“ М. Петипа и А. К. Глазунова), привела к влиянию балетной музыки на симфонию (ряд произведений Чайковского и Глазунова), затем к влиянию балетного историзма и декорационного искусства на тематику станковой живописи художников „Мира искусства“ (А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, К. Коровин и мн. др.) и в конце концов сказалась в тематике символизма» (3, 446).

Эти наблюдения исследователя столько же подтверждают биографическую природу его теоретических размышлений о литературе и культуре Нового времени, сколько и особый диапазон его культурно-исторического зрения, позволяющий видеть явление искусства и мысли не в его имманентной феноменологии, но в свете неуклонного историзма. Надо отдать должное Д. С. Лихачеву, он был внимательным читателем Эдмунда Гуссерля и русских гуссерлианцев, например Г. Г. Шпета, но то положение феноменологической философии, согласно которому познать объект можно только отделив его от его естественного окружения, было ему вполне чуждо. Ученый говорил об этом в разных работах, с наибольшей же определенностью — в статье «Принцип историзма в изучении литературы» (впервые опубликована в сборнике «Взаимодействие наук при изучении литературы», 1981), где подчеркнуто, что история, равно как и биография писателя, образуют далеко не только внешнюю оболочку литературного памятника, но в не меньшей мере и его внутреннюю сущность.⁸ Особенным образом обогащает понимание литературного произведения и его видение в ретроспективе и в перспективе истории.

Кругозор Д. С. Лихачева позволял ему вставать на такие точки обозрения. И здесь необходимо указать еще на один источник его занятий русской литературой Нового времени. Это, как ни парадоксально, — специализация медиевиста. Будучи специалистом по истории словесной культуры русского Средневековья, исследователем литературы X—XVII столетий, он испытывал постоянную потребность в соотнесении древнерусского материала, зачастую малоизвестного, труднодоступного, погруженного «во тьму времен», с более понятным современному сознанию и более изученным материалом литературной классики прежде всего XIX века. Эти параллели между древним и новым, сопоставления и противопоставления проливали свет на сложность и своеобразие предмета изучений, служили приемом дифференциации культурных традиций, не говоря о том, что наращивали фактический базис еще недавно дискуссионных представлений о единстве русского культурно-го процесса.

⁸ См.: *Лихачев Д. С.* Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет. Т. III. С. 50—62.

Только специалист по древности мог предложить убедительную гипотезу относительно того, почему в финальных стихах блоковской поэмы «Двенадцать» (1918) Иисус Христос выступает «в белом венчике из роз». «В символике православия и католичества, — замечал ученый, — нет белых роз, но это могли быть те бумажные розы, которыми украшали чело „Христа в темнице“ в народной среде — в деревенских церквах и часовнях. Ведь солдаты в „Двенадцати“ — это бывшие крестьяне».⁹

Для того, чтобы понять типологию средневековых литературных стилей, особенности которых в гораздо большей степени определялись стилистикой жанрового канона, чем динамикой литературного направления или творческой индивидуальностью автора, нужно было отрешиться от этих стилистических критериев новоевропейской литературы, но, отрешаясь, понять и их. Для того, чтобы истолковать традиционность и повторяемость композиционных или риторических приемов в древнерусском тексте не как несовершенство его автора или переписчика, а как проявление церемониального литературного этикета, нужно было отчетливо сознавать, какое значение имеют преодоление традиционных приемов и форм в литературе новой и вообще впервые в истории появляющаяся в ней аксиология новизны. Все это характерные, отмеченные печатью «лихачевского» авторства мотивы монографии «Поэтика древнерусской литературы» (1-е изд. — 1967), книги, которой суждено было приобрести за сорок лет своего присутствия в науке статус литературоведческой классики.

Целый ряд положений этого исследования не обходится без ссылок на художественный опыт XVIII—XX веков, необходимых здесь и для различений, и для аналогий, и для обобщений. Заходит ли в ней речь о географических и хронологических границах древнерусской литературы, автор показывает, что совершившийся после Петра Великого поворот литературной эволюции к западным ориентирам оказался не столько европеизацией литературы — к европейскому культурному миру принадлежала и литература Древней Руси, — сколько сменой ее структуры и типа со средневековых на новоевропейские (см.: 1, 262—279). Эта мысль в равной степени усиливала оптический инструментарий и при рассмотрении словесной культуры древности, и при взгляде на литературу новых веков. Обращается ли ученый к анализу сравнений в древнерусских литературных памятниках, природа тропа поддается для него объяснению только через сопоставления с поэтикой сравнений, характерной для литературы новой и, как следствие, привычной для современного читателя его книги. Разграничения тут весьма существенны, поскольку своеобразие средневекового сравнения определялось не зрительным, не наружным подобием сравниваемых предметов, не улавливанием внешнего сходства между облаком и роялем, как это кажется герою чеховской «Чайки» Тригорино, но установлением тождества между «внутренней сущностью» объектов, между духовным значением святого, к примеру, и, с другой стороны, звездой

⁹ Лихачев Д. С. Заметки о русской литературе // Там же. С. 495—496.

незаходимой, бисером многоценным, садом благоцветущим, градом нерушимым и еще тридцатью иносказательными образами, как это происходит в заключительной части («Слове похвальном...») «Жития Сергия Радонежского», созданного в 1417—1418 годах Епифанием Премудрым и дошедшего до нас в позднейшей, относящейся к середине XV века редакции Пахомия Логофета (см.: 1, 454—462).

Епифаний Премудрый был не только классиком агиографического жанра, но и мастером тех форм художественной речи, которые в XX веке были обобщены в понятии «орнаментальная проза», а в веке XV назывались «плетением словес». «Плетение словес» — это, в понимании Д. С. Лихачева, одна из стилистических разновидностей древнеславянской прозы, предполагающая наделение слова экспрессивными качествами поэтической речи, превышение его прямых предметных значений, семантического уровня языковой нормы и за счет этого, а равно и уплотнения контекстуальных связей слова, обеспечивающая ему «приращение смысла». Тот факт, что между архаикой и модерном действуют силы гравитации, замечен достаточно давно, и поэтому, может быть, не лишен законосообразности и другой факт: термин «прибавочный элемент», которым ученый пользуется для характеристики свойственных древнему «плетению словес» художественных значений речи, дополняющих обычные коммуникативные значения, заимствуется им из такого авангардного источника, как теоретический трактат К. С. Малевича «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи» (известный Д. С. Лихачеву по перепечатке с гранок неосуществленного издания 1925 года; см.: 1, 384—385).

Наиболее же развернутыми сближения эпох и параллели между ними становятся в центральном, четвертом, разделе «Поэтики древнерусской литературы» — «Поэтика художественного времени». Одно теоретическое обоснование проблематики художественного времени побуждает Д. С. Лихачева к упоминанию, анализу, сравнительному рассмотрению множества произведений новой русской литературы, среди которых — повесть Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» (1832—1833), пушкинская «Пиковая дама» (1833), роман К. А. Федина «Города и годы» (1924), повествовательный цикл И. С. Тургенева «Записки охотника» (1847—1852), рассказы И. А. Бунина «Подснежник» (1927) и «Ловчий» (1946).

Исследовательское своеобразие данного раздела состоит, впрочем, не в обилии примеров из литературы XIX и XX столетий, а в том, что категория художественного времени изучается здесь на всем протяжении ее исторического бытования, от изображения времени в его объективной данности в памятниках Средневековья до субъективных образов времени, представляющих его таким, каким переживает его субъект словесного высказывания, в произведениях писателей новых. Обнаруживая изменения в чувстве и восприятии времени, историческую динамику в способах его художественного воспроизведения, Д. С. Лихачев создает впечатляющую картину эволюции культуры, не лишенную и своеобразного трагизма, если не упускать из виду, что древнерусский летописец, «визионер высших связей» (1, 543), по опре-

делению исследователя, прозревает в описываемых событиях «высший» и «вечный» смысл, в то время как писатель Нового времени, свидетель кризисов истории, такой, например, как М. Е. Салтыков-Щедрин, создающий в своей «Истории одного города» (1869—1870) пародийно-сатирические образы и древнего летописания, и его историографического изучения, тяготеет к ощущению «тщеты времен», бессмысленности неизменного по своей внутренней сущности круговорота лет и событий, дурной бесконечности этого замкнутого круга истории. Характеризуя философию времени, выразившуюся в летописных первоисточниках, а также и обусловленные ею приемы летописного повествования, ученый отмечал: «Часто отсутствие мотивировок, попыток установить причинно-следственную связь событий, отказ от реального объяснения событий подчеркивают высшую predeterminedность хода истории» (1, 543). В книге Д. С. Лихачева освещены, однако, и другие образы исторического мышления. То, в чем древнерусский хронограф усматривает непостижимую богонаправляемость исторического процесса, в сатире XIX века концептуализируется как ее алогизм, бессвязность, поверженность в хаос, как оправдание имени города Глупова. «Летописная *манера* описания событий, — разъясняет исследователь, — становится под пером Салтыкова самой *сутью* истории» (1, 618; курсив Д. С. Лихачева).

Творческие обращения Д. С. Лихачева к русской литературе XIX—XX столетий имели, наконец, и третий источник, возможно, не менее важный, чем два первых. Это современное ему филологическое движение, наука о литературе, многие идеи которой, даже неся в себе общетеоретическое значение, выросли на основе художественных явлений Нового времени.

В 1981 году первым изданием вышла в свет книга ученого «Литература — реальность — литература», объединившая серию его работ по истории новой русской литературы и теоретических этюдов. Открывался сборник программной статьей «О конкретном литературоведении», предостерегавшей филологию и филологов от излишнего увлечения теоретическими генерализациями и акцентировавшей непреходящую ценность специальных знаний и частных изучений. Образцами подобного рода конкретного литературоведения был ряд статей и заметок из этой книги, в частности «Крестьянин, торжествуя...» (1981), «Сады Лицея» (1971), «Социальные корни типа Манилова» (1971), «“Предисловный рассказ“ Достоевского» (1971), «„Ложная“ этическая оценка у Н. С. Лескова» (1980), некоторые другие.

Вместе с тем в различных статьях этой книги (дополнявшейся автором для переизданий 1984 и 1987 гг.) Д. С. Лихачев обращал пристальное внимание и на историко-литературные вопросы одного достаточно широкого проблемно-тематического круга, обладающие к тому же и теоретической потенциальностью. В работе «Достоевский в поисках реального и достоверного» (впервые опубликована в изд. 1981 г.) показывалось, например, как писатель, ценивший истину превыше художественности, освобождался от литературности, прежде всего в приемах повествования, стремился не просто преодолеть повествовательные условности, но и «перестать» быть писателем, ввести

вместо наделенного всеведением и уже поэтому недостоверного автора «образ неопытного рассказчика, хроникера, летописца, репортера — отнюдь не профессионального писателя» (3, 263). Гораздо большее доверие у Достоевского вызывало, согласно наблюдениям ученого, лицо, принадлежащее не миру литературы, литературных канонов и традиций, но миру художественно неформальной действительности, непосредственной реальности.

В статье «Особенности поэтики произведений И. С. Лескова» (впервые опубликована в изд. 1984 г.) в качестве ведущей тенденции лесковского писательства Д. С. Лихачев отмечал опять-таки стремление отрешиться от литературной традиционности, избежать ее за счет введения новых жанровых форм, заимствованных частью «из „деловой“ письменности, из литературы журнальной, газетной или научной прозы» (3, 328), сделать художественно эффективным, поэтически ценным язык, чуждый книжности и родственный устным народным стихиям.

Д. С. Лихачев испытывал постоянный и повышенный интерес к процессам освобождения искусства от искусственности, художественной формы от условности и автоматизированности, к проблемам адекватности литературных образов явлениям жизни, к возможностям свободного функционирования содержания в литературе, к тому, что породило в русской литературе феномен, названный им «стыдливостью формы» (3, 223) и многократно обдуманый и обсужденный в трудах разных лет и разной тематической приуроченности. Между тем, не лишено значения, что прочтение русской литературы XIX—XX веков в свете подобного рода представлений тесно связано с собственно филологической проблематикой 1920-х годов, с теоретическими мотивами и предпочтениями «формальной школы».

В 1922 году Б. М. Эйхенбаум писал в своей книге «Молодой Толстой»: «Основной пафос молодого Толстого — отрицание романтических шаблонов как в области стиля, так и в области жанра. Он не думает о фабуле, не заботится о выборе героя. Романтическая повесть с центральной фигурой героя, с перипетиями любви, создающими сложную фабулу, с лирическими, условными пейзажами — все это не в его духе. Он возвращается к самым простым элементам — к разработке деталей, к „мелочности“, к описанию и изображению людей и вещей».¹⁰

Уповая на независимость художественного творчества от традиционных форм уже в близком будущем, исторической ретроспекции Б. М. Эйхенбаума тем не менее вторил В. Б. Шкловский в книге «Гамбургский счет»: «Мое убеждение, что старая форма, форма личной судьбы, нанизывание на скелетного героя, сейчас не нужная. Новой формы, которая будет состоять из установки на материал, — этой новой формы, формы высокого фельетона и газетной заметки, — ее еще нет. Путешествия, автобиографии, мемуары — суррогатная форма новой литературы».¹¹

¹⁰ Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 68.

¹¹ Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1928. С. 110.

Д. С. Лихачев никогда не принадлежал к кругу «формалистов» и не был таковым. Но в этой гуманитарной среде эпохи своей молодости он почерпнул немало и из арсенала филологической культуры, и из тем своих размышлений о русской литературе.

Темам суждены были, впрочем, иные истолкования.

Теоретическая максима «стыдливость формы», которую ученый выдвинул и обосновал, связывалась в его сознании далеко не только с закономерностями литературной эволюции, понимаемой как борьба и смена литературных форм. Именно в таком освещении могли бы трактовать это качество словесного искусства филологи «формальной школы». В одном же из поздних своих сочинений — в эссеистических «Заметках о русской литературе» (1989) — Д. С. Лихачев истолковал его как проявление «стремления к правде, к простоте правды»,¹² как черту национального своеобразия русской классической литературы. В этом его филологическая мысль выходила за пределы школ и направлений.

¹² *Лихачев Д. С.* Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет. Т. III. С. 456.

Похвальное слово А. М. Панченко

Вспоминая Александра Михайловича Панченко, нельзя не задуматься о том, что в его поколении, поколении еще предвоенном, люди такой внутренней значительности и таких духовных сил, как он, находили и почитали за честь находить свое осуществление в филологии, в науке о литературе. Новые поколения склонны и, может быть, вынуждены искать себя уже на иных поприщах, а если кто-то из нынешних молодых почувствует, говоря словами Грибоедова, «жар к искусствам творческим, высоким и прекрасным», он, конечно, должен будет испытать немало сомнений разной степени тяжести. А. М., кстати, не раз говорил, что одной из самых ужасных особенностей современной эпохи является то, что молодые люди, испытывающие нормальное побуждение учиться, растерялись. Эти наблюдения вполне соответствуют реалиям сегодняшнего дня, тем более что они сделаны человеком, для которого учение было единственно правильной формой проживания молодости и которому ученость и самая разносторонняя образованность принадлежали как естественные атрибуты зрелости. Он непринужденным образом олицетворял собою ту культурную традицию, которую питали первоисточники Древней Руси и в недрах которой понятие просвещенности сохраняет корневую связь с метафорой света, а «книга приравняется к иконе».¹ Филологической же науке, которой служил А. М. Панченко, он придавал, как крупная и совершенно неординарная личность, своего рода персоналистическую масштабность, персоналистическую окрашенность, а за счет этого и особую притягательность.

Биография А. М. Панченко создавалась по преимуществу на академических путях, и в области академической науки он, «трудник слова», если воспользоваться формулой не чуждого ему литературного барокко, достиг высоких степеней. Библиографический итог трудам заслуженного академика подводит вышедший отдельным изданием в 2007 году, к его 70-летней годовщине, указатель,² в котором с исчерпывающей полнотой зарегистрированы три с половиной сотни публикаций ученого: статей, книг, эдиционно-текстологических трудов, интервью и бесед, иных печатных выступлений. При этом все, кто знал А. М., знают и то, что в академической среде он стоял особняком, более того, не вполне соответствовал распространенным представлениям о типе академического ученого. И дело здесь заключалось

¹ Панченко А. М. Переход от древней русской литературы к новой // Панченко А. М. Русская история и культура. Работы разных лет. СПб., 1999. С. 309.

² См.: Александр Михайлович Панченко. 1937—2002 / Сост. и автор вступ. статьи С. И. Николаев. М., 2007 (Материалы к биобиблиографии ученых. Литература и язык. РАН. Вып. 32).

не только в некоторой его отстраненности от кабинетных форм жизни и творчества.

Признавая и почитая науку как необходимую и важнейшую форму познания и освоения мира, А. М. Панченко ревностно ею занимался и сумел не просто создать ряд глубоких исследований по истории русской культуры, но и совершить научные открытия целых культурно-исторических материков, каким было, к примеру, открытие русского стихотворства и вообще писательской культуры XVII столетия (серия работ 1960—1970-х гг., интегрированных в монографии «Русская стихотворная культура XVII века», 1973). Вместе с тем в более поздних сочинениях, и в немалой степени в книге «Русская культура в канун петровских реформ» (вышедшей первым изданием в 1984 г. и впоследствии неоднократно переиздававшейся), а равно и в статьях, лекциях и беседах 1980—1990-х годов обнаружила себя и та особенность творческой индивидуальности А. М. Панченко, в соответствии с которой он испытывал не меньшее, чем к науке, доверие к непосредственному опыту, к здравому смыслу, к житейскому разумению частного человека, даже к тому, что не без историософской озадаченности именвалось им «обывательской точкой зрения». (Характерно, что ту книгу, которую А. М. обдумывал в последние годы и не успел написать, он намерен был посвятить истории в тех новых ракурсах, в которых она открывалась именно с этой точки зрения.³) Сама наука становилась для него только одной из специализированных форм, в которой находят воплощение ценности и цели более широкие и универсальные: знание и истина. Наука, согласно умонастроениям А. М. Панченко, может способствовать достижению этих целей и ценностей — и все-таки им не тождественна и должна помнить об этом. Выдающийся ученый, А. М. Панченко никогда не стоял на позициях так называемого сциентизма, с его уверенностью в том, что наука всеобща и может достигнуть знания полного и абсолютного. Такого рода иллюзиям противился тут и предмет изучений, прямо указующий на то, что словесное творчество обладает не только интеллектуальным, но и духовно-нравственным значением, как учил протопоп Аввакум, да и сама личность ученого была словно антиподом рационалистической схоластики, рамки позитивистской гносеологии ему были тесны.

Давая понять читателю и собеседнику, что наука — далеко не единственная и не всеобщая форма познания и духовного опыта (хотя делая это с известной осторожностью, не столько главной мыслью, сколько ее дифференциалами), А. М. Панченко не случайно стремился и к максимальной свободе от формальностей научного быта. Многое в этой сфере, и более всего бюрократические стороны научного процесса, было ему в тягость, а нередко вызывало ироническое отталкивание, ироническое преодоление. Это было, думается, еще и

³ Наброски книги увидели свет посмертно и носили заглавие «Другая история»; см.: *Панченко А. М.* Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. СПб., 2005. С. 489—495.

поведенческим способом дистанцирования от научности в том узком — корпоративно-специализированном — смысле, о котором уже упоминалось.

Весьма красноречив один пример мемуарного характера. На одном из заседаний Отдела новой русской литературы Пушкинского Дома, где под председательством А. М. Панченко обсуждалась работа на соискание докторской степени, прозвучал и сакраментальный вопрос о том, какого объема должна быть докторская диссертация. (В скобках следует заметить, что ответа на этот вопрос «история не знает». Не знал его и А. М.). Затрудняясь с ответом, он тем не менее позволил себе суждение:

— Вот, например, Платон, — воскликнул А. М. — Найдется ли среди присутствующих кто-либо, кто стал бы возражать против присуждения Платону докторской степени? А ведь большинство его сочинений довольно небольшого объема.

Это, безусловно, реплика с жанровыми признаками академического юмора, но ссылка на Платона показательна для кругозора и мышления А. М. Панченко. С одной стороны, это ссылка на исторический источник высочайшей авторитетности и в этом смысле ссылка научная. С другой стороны, это напоминание о том, что наука содержит в себе возможность превышения себя самой, а в познании есть и нечто большее, чем собственно наука. «Например, Платон».

Подобные пересечения бытовых материй с метафизическими, подробностей обыденного обихода с категориями истории и духовной культуры — не редкость у А. М. Панченко, и это не смешение иерархических уровней бытия, это как раз подтверждение представлений о бытии как сложной системе иерархических отношений, в которой важны как высшие предметы и связи, так и низшие, и не просто важны — неразделимы.

Свою известную работу «Боярыня Морозова — символ и личность» (1979) ученый не без умысла начинает со ссылок на историческую картину В. И. Сурикова. Художник создал на этом большом полотне законченный и цельный образ исторической героини в том виде, в каком он вошел в национальную память, «иконографический канон и исторический тип».⁴ Мотивы исследовательского очерка А. М. Панченко никак не расходятся с суриковской интерпретацией предания. Более того, на основе письменных свидетельств и документов историография подтверждает здесь достоверность художественного образа старообрядческой мученицы как образа духовного подвижничества. Вместе с тем историко-филологический анализ вносит в этот образ и черты новой сложности, не в последнюю очередь за счет внимания исследователя к биографическим и бытовым частностям. И дух фанатизма был не вполне ее дух, и человеческие страсти и слабости ей не были чужды, и кандалы были другого, чем это изображено у Сурикова, более мучительного устройства, и перед смертью, изнемогая «от глада», она просила у сторожившего ее стрельца «мало сухариков», яблоко или огурчик.

⁴ *Панченко А. М. Боярыня Морозова — символ и личность // Панченко А. М. Русская история и культура. С. 423.*

Фактическая и бытовая конкретизация не означает снижения или развенчания символического образа, она его прежде всего — гуманизирует. Закономерен поэтому и заключительный вывод работы, в котором существенная особенность научного метода А. М. Панченко предстает в этической проекции: «Человеческая немощь не умаляет подвига. Напротив, она подчеркивает его величие: чтобы совершить подвиг, нужно быть прежде всего человеком».⁵

* * *

Труды А. М. Панченко в наибольшей своей части посвящены словесности и культуре позднего русского Средневековья и Петровской эпохи. Выбор этого научного профиля был напрямую связан с теми общественными и культурными условиями, при которых в начале 1950-х гг. происходило вступление будущего ученого в жизнь и в науку и которые требовали поисков духовного убежища и укрытия, того, что он позднее назовет «вынужденным отделением человека от истории». «Хорошо прожил тот, кто хорошо спрятался» — эта реминисценция из Эпикура, а равно и из письма Стефана Яворского к Димитрию Ростовскому⁶ нередко появлялась на устах А. М., поясняя его отношение к занятиям Древней Русью как способу побега от социальных невзгод современности. Древняя Русь, по его же признаниям, оказалась страной прекрасной и спасительной.

Из чего не следует, что другие эпохи и явления культурной истории оказывались для него закрыты. Достаточно известно, что исследователь архаических реликтов культуры перед лицом ее позднейших явлений находится — сравнительно со специалистом, к примеру, по модерну — в более выгодном положении, поскольку его точка зрения расположена у начал и истоков и позволяет наблюдать ход вещей издалека. И А. М. Панченко, осознававший в качестве своей научной цели прежде всего адекватное истолкование категорий разных культур, постоянно размышлял и о «петербургском периоде» отечественного исторического календаря, и о литературной классике XIX в., и об искусстве модерна, и об истории русской революции, на иных своих стадиях одушевлявшейся, по его характеристикам, «и бунтарством, и Евангелием»,⁷ и о послереволюционной истории. Это были для него и предметы, подлежащие обязательному для гуманитария пониманию, а вместе с тем и своеобразные отзвуки и последствия, и отдаленное эхо того развития, которое предопределялось в средние века. Во многом из этого понимания преемственности времен проистекало то чувство единства русского культурно-исторического развития, чувство «вечного процесса», которое в высокой степени отличало А. М. Панченко. Это единство «вечного града» культуры он ощущал и

⁵ Там же. С. 435.

⁶ См.: [Терновский Ф.]. Письма митрополита Стефана Яворского // Труды Киевской духовной академии. 1866. № 4. С. 547.

⁷ Панченко А. М. Несколько страниц из истории русской души // Толстой Л. Н. Исповедь. В чем моя вера? Л., 1991. С. 346.

умел наблюдать на любых переломах истории, распознавая его, несмотря на ломки, катастрофы, реформации и революции, как будто бы пресекавшие поступательный цивилизационный рост. Корни культуры, полагал ученый, уходят в подпочвенные слои истории и человеческой природы, более глубокие, сравнительно с теми слоями, в которых удается «прорубить окна» топорам преобразователей.

Именно на этом основании «„вера в светлое будущее“, крах которой мы сейчас болезненно переживаем», как писал А. М. Панченко в статье «Петр I и веротерпимость» (1990), едва ли не приравнивалась им к почитанию Перуна.⁸

Именно в свете этих представлений сближаются им древнерусская концепция веселья как ритуального попущения земным страстям с целью последующего освобождения от них и сюжетные обстоятельства повести Н. С. Лескова «Чертогон» (1879) с ее средостениями между бытовой обыденностью XIX века и оживающими в ней нравственно-религиозными порывами средневековой души, с ее переходами от безудержного разгула и кутежа к «благодатному сумраку» храма. «В „падениях“ и „восстаниях“ живет русский человек... — завершает ученый свой сопоставительный экскурс. — Такова патриархальная концепция жизни, в которой есть место и возвышенным движениям души, и буйному скоморошьему веселью».⁹

Именно это убеждение в незаблемости культурных констант позволило ученому подняться на ту мировоззренческую высоту, с которой становилась доступной пониманию общность не просто крупнейших, но и образующих отечественную историю событий разных веков — Куликовской битвы, Полтавского и Бородинского сражений. Три этих грандиозных исторических подвига, для которых нация собирала все свои материальные и духовные силы, обнаруживают, по А. М. Панченко, таинственные подобия и в том, что это были вынужденные сражения на родной земле и в этом смысле сражения с непреложной нравственной оправданностью, и в том, что государственно-политические результаты этих сражений оказались обретенны не сразу, а спустя время. Но и, главнейшим образом, в том, что «нация запомнила и сделала символами победы на грани поражений, победы с громадными потерями». «Но это как бы окончательные победы, — утверждал свою мысль исследователь. — Россия, если можно реставрировать ее символическое мышление по литературе, ставит героизм выше одоления, а самопожертвование и самоотречение выше силы».¹⁰

Из области убеждений в непрерывности развития культуры вышла у А. М. Панченко и одна из особенно памятных его теорий, теория «светской святости».¹¹ Преодолевая церковные традиции в строительстве новой, светской, культуры на Руси, усиливая и без того исторически неизбежное разде-

⁸ Панченко А. М. Петр I и веротерпимость // Панченко А. М. Русская история и культура. С. 447.

⁹ Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 103.

¹⁰ Там же. С. 201.

¹¹ Панченко А. М. Русский поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема // Панченко А. М. Русская история и культура. С. 361—374.

ление культуры и веры, Петр I, рассуждал ученый, приостановил и средневековую традицию святости, выдвижения и почитания святых как духовных наставников. «Приостановление» святости не означало, однако, что народ перестал испытывать потребность в духовном наставничестве. Эта потребность была реализована в создании традиции «светской святости», удостоившей ранга национальных духовных вождей великих писателей — Пушкина, Гоголя, Тютчева, Некрасова, Достоевского, Толстого. Почитание великих писателей в новое время выходит из того же источника, из какого в средние века выходило почитание святых. В устных беседах А. М. прибавлял, что в Новое время в России возникло представление, которого не знала средневековая мудрость и согласно которому кто хорошо пишет, тот за это попадет в рай. Вот это и есть наглядное обнаружение единства культурной истории, однокоренного происхождения слов «начало» и «конец».

Невозможно, наряду с прочим, обойти молчанием и тему устных бесед А. М. Панченко. Хорошо известно, что он был блестящий собеседник, оратор, лектор и вообще мастер устной словесности. Совершенно не случайно его неизменно, особенно в последние годы, притягивали к себе образы Христа, Будды и Сократа, великих учителей человечества, не оставивших ни единой письменной строчки. Устное слово для А. М. Панченко было запечатлено признаками большей духовной непосредственности, чем письменное, чертами своеобразного духовного первородства. В свете таких интуиций становится понятным, почему ученый ценил устное и легендарное предание, да и просто молву, не менее высоко, чем исторический письменный документ, почему и его книги как необходимую составляющую включали в себя элемент рассказывания, почему, наконец, ему требовалась не только читательская, но и слушательская аудитория, сначала студенческая, а потом — телевизионная, по сути всероссийская.

Телефильмы и телепрограммы А. М. Панченко доставили ему славу, славу замечательного просветителя и мыслителя вслух, были удостоены, помимо широкого зрительского признания, Государственной премии России. «Небывалость — вот неперменный признак культурного события»,¹² — гласит один из вступительных тезисов книги А. М. Панченко «Русская культура в канун петровских реформ», и эта культурологическая характеристика вполне может быть переадресована его телевизионным выступлениям. Мы, однако, ошибемся, если будем толковать эту сферу деятельности ученого как популяризаторство. Конечно, наука принимала здесь облик проповеди, хотя популяризаторства в смысле снижения уровня и сложности мысли и слова в этом совсем не было. Язык телевизионного говорения А. М. Панченко мало чем отличался от языка его лучших сочинений. И в этом являла себя некоторая загадочность. Научный текст, в известном значении эзотерический текст специалиста, оказывался воспринят огромной аудиторией российского культурного сословия. Словом А. М. Панченко гуманитарная наука, не переставая быть академической и высокой, смогла добиться внимания общества. И это не просто вдохновляющий пример, это надежда нашей профессии.

¹² Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. С. 3.

О научном творчестве Н. Н. Скатова

Научные и критические работы Н. Н. Скатова, посвященные русской классической литературе, стали появляться в печати в конце 1950-х годов, именно тогда, когда в отечественной культуре стало появляться многое и разное, но объединенное общим предчувствием нового исторического времени и растущим потенциалом его энергетического поля.

Историка русской культуры не могут не поражать факты глубокой аналогичности в строении исторического рельефа XIX и XX столетий. Подобно тому, как XIX век пережил в середине своих 50-х годов окончание монументального консервативного царствования и стремительный подъем долго сдерживаемых социальных сил, 50-е годы XX века обозначили конец тоталитарной эпохи и появление в истории не только новых поколений, но и нового видения мира, новых общественно-культурных перспектив, новых путей творчества. И в том, и в другом столетии произошли становления хронологически симметричных, обладающих особым историческим активизмом и даже одноименных поколений: «шестидесятников». С временной высоты XXI века хорошо видно, что судьбы этих поколений не лишены неизбежного драматизма, как, впрочем, доступно обозрению и то, что их культурное влияние выходит далеко за пределы «титальных» десятилетий; что их творческая сила и осуществленность едва ли не необычайны, особенно если бросить сравнительные взгляды на близко стоящие поколения последователей; что в них, как бы ни варьировать угол зрения, есть крупная историческая значительность.

Хорошо известно, сколь далеко идущие перемены совершались в конце 1950-х и в 1960-е годы в поэзии и в прозе, в кино и в театре, в музыке, в живописи, в журналистике, в общественном и частном быту. Менее осознаны и менее описаны изменения, пережитые тогда — и несколько позднее, с характерной задержкой, — специальными областями творческой деятельности, прежде всего науками и в особенности гуманитарными. Изменения же эти были не просто эволюционными; гуманитарные науки медленно, трудно, с противоречиями и отступлениями, но неуклонно переставали быть формой идеологической политики и возвращались к себе: философия хотела быть философией, история — историей, литературоведение становилось литературоведением, живым и конкретным знанием о неисчерпаемой по богатству и сложности сфере мысли, слова, культуры, жизни. Именно в этом движении общественного сознания следует видеть истоки научного творчества Н. Н. Скатова.

Ранние историко-литературные интересы ученого во многом определялись, что естественно, тематическими традициями литературоведения 1950-х годов с их уклоном в область демократического социального и эсте-

тического мышления XIX века. Из этого репертуара тем выросла кандидатская диссертация Н. Н. Скатова «Проблема критики в эстетике В. Г. Белинского» (1959), работа над которой давала ему теоретическую укрепленность и эстетический кругозор. Как будто бы к этому же источнику исследовательских мотивов восходило и проявившееся у Н. Н. Скатова несколько позднее, в середине 1960-х годов, тяготение к изучению демократической поэзии середины XIX века и творчества Н. А. Некрасова, увенчавшееся вскоре созданием первой книги «Поэты некрасовской школы» (1968). Эта научная тематика проистекала в творчестве исследователя, однако, и из другого русла — биографического.

Нельзя не упомянуть о том, что Н. Н. Скатов родился и вырос на верхней Волге, в Костроме, в старинной, овеейной «царскими» легендами 1613 года севернорусской провинции. Кострома издавна обладала прочными связями с Петербургом, более тесными, чем с Москвой, и если Н. Н. Скатов соединил свою биографию с Ленинградом-Петербургом, то в этом сказался как раз костромской обычай, сложившийся еще в эпоху строительства Петербурга. Ощущая себя в Петербурге не «питерцем», а «питерщиком» (в семантике этих слов XIX век знал большие различия: первый — коренной житель, а второй — «отхожий крестьянин на промыслы и работы в Петербурге», как поясняет «Толковый словарь» В. И. Даля¹), Н. Н. Скатов именно в Некрасове, пришедшем в Петербург из ярославско-костромских мест, увидел и поэтический прототип своей судьбы, и свою прирожденную творческую тему. «Мне представляется Некрасов совершенно правдивым существом, богато во все стороны раздавшемуся натурою, — писал в 1902 году В. В. Розанов в статье, восхитившей, между прочим, А. П. Чехова; — оригинальною, сильною, до типичности великорусскою, до приурочения к известной губернии, до невозможности представить его уроженцем какой-нибудь другой губернии, кроме четырех смежных: Ярославской, Тверской, Костромской, Владимирской».² Это сказано задолго до появления некрасовских работ Н. Н. Скатова, а прочитано современным читателем значительно позднее их публикации, если, конечно, этот читатель не заглядывал ранее в подшивки «Нового времени». Исследователь между тем как будто бы отозвался своим биографическим и творческим действием на уловленную розановским «проникновением» природу предмета, сопрягая ее в определенном смысле с природой собственного мирозерцания и опыта.

Некрасовские штудии Н. Н. Скатова, предпринятые в 1960—1970-е годы, имели своим результатом обширную серию историко-литературных статей, публикаций, издательских инициатив, а также, помимо упомянутой первой книги, монографию «Некрасов. Современники и продолжатели»

¹ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 115. (Репринт изд. 1880—1882 гг.).

² *Розанов В. В.* 25-летие кончины Некрасова // Розанов В. В. Собр. соч.: [В 30 т.]. М., 1995. [Т. 4]: О писательстве и писателях. С. 118.

(1-е изд. — 1973; 2-е изд. — 1986). Труды эти приобрели в науке о Некрасове неоспоримое значение поворота, вполне ошутимое и сегодня. Некрасов был здесь не только освобожден из долговременного плена казенных, пустых, как высохшие мертвые пчелы, слов и даже не только избавлен от навязанной ему в немалой степени роли литературного аккомпаниатора политической истории, но предстал в своем первородном качестве — поэт. Особым смыслом был наделен в этих работах самый ракурс обозрения материала: некрасовское творчество рассматривалось ученым не в замкнутых границах писательской персоналии, но в разомкнутых пространствах русской поэзии и XIX, и XX столетий. Н. Н. Скатов изучал большой контекст поэзии Некрасова, но одновременно с этим устанавливал истинное место Некрасова в русской культуре — место среди поэтов, что и знаменовало путь и движение к существу дела.

Для того, чтобы почувствовать более конкретные обнаружения этого общего замысла, достаточно обратить внимание на несколько исследовательских решений, предложенных Н. Н. Скатовым в его книге «Некрасов. Современники и продолжатели». От читателя книги не может, например, ускользнуть одна подробность: несколько раз в связи с Некрасовым и по поводу его автор ссылается на Гегеля. Некрасов не имел отношения к метафизической поэзии, да и как бытовой личности ему не было надобности, подобно описанному в «Былом и думах» А. И. Герцена отчаянному московскому гегельянцу, при встрече с простым человеком соображать, что тут происходит познание «субстанции народной в ее непосредственном и случайном явлении».³ При всем том именно эта «субстанция», в действительном, живом ее содержании и объеме, предстояла творческому сознанию Некрасова-художника, и поскольку это было так, постольку и содержание, и формы некрасовской поэзии, лирические и эпические, приобрели спонтанные связи с архаическими прообразами народного бытия и народной культуры, не исключительно русскими — общечеловеческими. Более всего на эту сферу фундаментальных исторических и художественных универсалий, контуры которых встают за некрасовским поэтическим миром, проливают свет ссылки на философские определения Гегеля, и это лишний раз подтверждает, что речь в книге Н. Н. Скатова идет об основах искусства.

Не впервые в научной литературе Н. Н. Скатов сопоставил такие разные явления русской лирической поэзии, как Некрасов и Тютчев. Вместе с тем лишь в его книге это сопоставление получило как насыщенность историко-литературными фактами и наблюдениями, так и содержательную широту: два поэта оказались сближены и как создатели послепушкинской поэтики русской лирики, и в разных преломлениях тематического спектра — и в лирике политической, и в лирике природы, и в лирике любви. Не лишено значения, что именно сравнительная характеристика Некрасова и Тютчева, «двух тайн русской поэзии», согласно критической формуле Д. С. Мережковско-

³ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 9. С. 20.

го, позволила Н. Н. Скатову поставить особый вопрос о Некрасове как поэте любовно-психологических переживаний. Соизмеряя два хронологически близких и психологически схожих лирических цикла — «денисьевский» цикл Тютчева и «панаевский» цикл Некрасова, подчеркивая, что «оба поэта оказались, каждый по-своему, подготовленными к созданию в интимной лирике не традиционно одного, а двух характеров, из которых женский оказывается чуть ли не главным»,⁴ Н. Н. Скатов умел показать и своеобразие наблюдаемых поэтических явлений, и, одновременно, не вполне признававшуюся раньше, хотя несомненную причастность Некрасова к «вечным» темам и «священным» константам лирической поэзии.

Исследователю, наконец, дано было распознать у Некрасова и вовсе неожиданные поэтические элементы, которые, совершенно разрушая стереотипные представления о поэте, свидетельствовали об его творческой общности с видимыми литературными противоположностями и даже противниками. К их числу, как известно, принадлежал Афанасий Фет, поэт, которого трудно упрекнуть в равнодушии к ценностям искусства и художественности. Н. Н. Скатов привел, однако, в своей книге целую серию обоснований того знаменательного парадокса, в соответствии с которым Некрасов и Фет, будучи «антифонами» в общественной и идеологической «полифонии», на глубинах поэтического мышления могли совпадать и встречаться.

В 1854 году в одной из своих лирических миниатюр Фет написал:

Ласточки пропали,
А вчера зарей
Все грачи летали
Да как сеть мелькали
Вон над той горой.

В том же 1854 году, еще не зная фетовского стихотворения, Некрасов откликнулся на него в триптихе «В деревне»:

Вот поднялись и закаркали разом.
— Слушай, равняйся! — Вся стая летит:
Кажется, будто меж небом и глазом
Черная сетка висит.

Этот образ птичьей стаи как повешенной в небе сети, создавший пейзажную картину и у Фета, и у Некрасова и объединивший поэтов тождественностью зрительных реакций, стоит в своем роде их идейной розни. Нужно было быть, конечно, внимательным читателем, чтобы такую подробность заметить,⁵ хотя читательской наблюдательностью значение установленной переклички не ограничивается. Параллель ведет к мысли, согласно которой социально-политическая ориентация и зависимые от нее рациональные убеждения — вещь, спору нет, серьезная, но когда дело идет о претворении бытия

⁴ Скатов Н. Некрасов. Современники и продолжатели. Очерки. М., 1986. С. 130.

⁵ См.: там же. С. 173—174.

в искусство, то пробуждающиеся творческие стихии становятся свободны от внешних разделений, обнаруживая скрытое до поры родовое единство.

Книга «Некрасов. Современники и продолжатели» заняла в научной биографии Н. Н. Скатова место особое. С нее в 1970-е годы началась известность автора и в филологическом, и в более широком читательском кругу. При этом ее никак нельзя назвать «книгой жизни», а разве «книгой молодости». Есть непререкаемая правильность в том, что молодость филолога и литератора увенчивается такого рода материализованной суммой знаний, впечатлений, размышлений и трудов, поднимающей его в творческом самоопределении. Это становится необходимым условием и для деятельной и разносторонней зрелости.

В 1980-е годы Н. Н. Скатов написал, выпустил, подготовил как составитель уже целый ряд книг, посвященных разным именам и явлениям русской классической литературы, и стал одним из самых видных и читаемых современных литературоведов. Две книги в этом ряду заключали в себе собрания его историко-литературных статей: «Далекое и близкое» (1981) и «Литературные очерки» (1985).

Статья — основная жанровая форма филологического творчества, более первичная и, следовательно, «краеугольная», чем книга. Есть статьи, которые пишутся как фрагменты будущих книг или же, развиваясь в авторском сознании, перерастают в книги, и в этом, безусловно, являет себя законная и естественная динамика творческого процесса. Есть, однако, и такие статьи, которые создаются как исчерпывающая в своих пределах тема, законченная и замкнутая интеллектуально-словесная целостность. Это лучшая разновидность статейного жанра, и к ней у Н. Н. Скатова относится довольно большая серия работ. Следует назвать некоторые из них, получившие уже в известной мере оттенок хрестоматийности: «„Лучезарная точка в русских летописях...“ (О нравственно-эстетическом опыте декабризма)»; «Лирика Афанасия Фета»; «Создатель народного театра. А. Н. Островский»; «Comme il faut русской критики (А. В. Дружинин)»; «Русский критик Николай Страхов»; «Эпопея народной жизни. („Кому на Руси жить хорошо“)...»

Говоря о сочинениях Н. Н. Скатова, принадлежащих к малой и средней форме, невозможно умолчать об открывающейся в них широте познаний и интересов ученого. Н. Н. Скатов — не исследователь двух-трех тем, как это нередко бывает в академической среде и даже у значительных ее представителей. В русской литературе XIX века отыщется немного сколько-нибудь выдающихся имен, которые не вызвали бы у него познавательных побуждений и были бы оставлены им без критического отклика, а ведь ученый мог бы составить еще и сборник своих работ по поэзии XX столетия. Широта кругозора в данном случае находит известное объяснение в требованиях профессорского поприща, на котором Н. Н. Скатов трудился много лет и продолжает трудиться, но объяснение все-таки частичное. Более весомым фактором представляется тут осуществляющийся в нем профессионально-творческий тип, имеющий образцы в тех из больших филологов прошлого,

которые владели не отдельными темами, но отраслями знаний, научными дисциплинами.⁶ Помимо этого, в самом филологическом методе Н. Н. Скатова, в характере его историко-литературных представлений заложено еще одно условие разносторонности — приверженность традициям классической критики, предметом же критики всегда являлся литературный процесс в совокупности его дифференциалов и интегралов.

Действительно, о чем бы Н. Н. Скатов ни писал, какой бы материи из истории русской словесности ни коснулся, точкой отсчета в его рассуждениях неизменно становятся идеи, образы, формулы, данные современным классической литературе и порожденным ею литературно-критическим сознанием. На классическую критику ученый смотрит и как на своеобразный критерий понимания словесного искусства, и как на источник проблематики и мотивов историко-литературных изучений, а вместе с тем и как на авторитетный документ, подлинное свидетельство о предмете, наконец, как на предсказание и предуготовление жанрово-стилистических, композиционных, речевых форм литературоведения. «Взгляни на Пушкина, на Гоголя, — написали немного, а оба ждут монументов»⁷ — из этой эпистолярной реплики молодого Ф. М. Достоевского будет как будто бы извлечена исследователем концепция русской литературы первой половины XIX века, обоснованная многими фактами и доказательствами совершенно постороннего происхождения и иной принадлежности и с течением времени вбирающая в себя все новый материал, обнаружившая в себе потенциал универсализма: «Это было искусство синтезирующее».⁸ Размышляя о творчестве В. А. Жуковского и его неповторимой способности отражать в переводе и поэтическую сущность оригинала, и, в то же самое время, свою собственную поэтическую сущность, Н. Н. Скатов определяет эту проблему гоголевскими словами: «Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность — это загадка, но она так и видится всем»,⁹ — но разрешает ее посредством обращения к пушкинской речи Достоевского и к высказанной в ней мысли о «всемирной отзывчивости» как черте национального духовного своеобразия.¹⁰ Исследовательский образ А. А. Фета в статье, посвященной его поэтическому наследию, создается ее автором на сложных пересечениях точек зрения, критических разборов, оценок, мнений М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. А. Григорьева, А. В. Дружинина, В. П. Боткина, Н. Н. Страхова, Л. Н. Толстого, некоторых критиков

⁶ О научно-исследовательском диапазоне ученого свидетельствует «Библиографический указатель основных работ Н. Н. Скатова», насчитывающий свыше 350 наименований и опубликованный в кн.: *Скатов Н. Н. О культуре*. СПб., 2010. С. 381—405.

⁷ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 107.

⁸ *Скатов Н. Н.* Литература великого «синтезиса» // Скатов Н. Н. Сочинения: В 4 т. СПб., 2001. С. 16.

⁹ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л. 1952. Т. VIII. С. 377.

¹⁰ См.: *Скатов Н.* «Жизнь и поэзия — одно». (В. А. Жуковский) // Скатов Н. Литературные очерки. М., 1985. С. 15—16.

«второго ряда», но в немалой степени и в острых уточнениях и неожиданных прочтениях даже традиционного и знакомого. «...Все они, — писал о фетовских стихах Н. Г. Чернышевский, — такого содержания, что их могла бы написать лошадь, если б выучилась писать стихи, — везде речь идет лишь о впечатлениях и желаниях, существующих и у лошадей, как у человека».¹¹ Кого больше характеризует этот отзыв: Фета или Чернышевского? и что в нем может служить пониманию Фета? Между тем, чуткости литературного слуха и эстетической интуиции по силам расслышать положительный смысл и в отрицательном суждении: «Эта „лошадь“ как раз и есть указание на природность фетовской лирики».¹²

Соотнесение историко-филологического анализа с мотивами критического самосознания русской литературы не раз становилось у Н. Н. Скатова основой достижения больших исследовательских результатов, способных совершенно менять освещенность темы. Главным образом об этом должна, например, идти речь при взгляде на статьи ученого о творчестве А. Н. Островского и в особенности на его очерк «Создатель народного театра. Александр Николаевич Островский», оказавший заметное воздействие на современное восприятие драматурга и его театральных пьес. В порядке субъективного свидетельства можно вспомнить, что еще в недавнее время эта уже достаточно давняя работа в среде практикующих преподавателей русской литературы оценивалась, по концентрированности высказанных в ней мыслей, как «конспект монографии» и пользовалась необычным признанием за то, что «спасла» «Грозу», один из классических литературных памятников, едва не погубленный для читателя и зрителя педагогическими вульгаризациями. Это значение, впрочем, в полной мере сохраняется за статьей и ныне. Следуя критическим столкновениям Островского, — а они, как известно, образовали в XIX веке сопутствующую всей печатной и сценической истории писателя «параллельную структуру», — не отказывая в смысловых достоинствах ни одному из слагаемых данной критической традиции, собственный смысловой путь Н. Н. Скатов находит тем не менее не столько в усвоении или даже развитии позиций предшественников, сколько рядом с этими позициями, при близком касательстве их, но и между ними. Обнаружение исторической и этической проблематики Островского в столкновении и борьбе старого и нового, патриархально-консервативного и буржуазного как разных сторон русского купеческого социума — это добролюбовская тема, только в обсуждаемом исследовании она развернута не под углом зрения конфликта разделенных миров, антагонистических общественных сил и их индивидуальных олицетворений, но в свете противостояния и противоборства двух стихий внутри одной социальной и национальной целостности, более того, двух начал внутри одной личности. В этом, драматическом, состоянии обще-

¹¹ *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1950. Т. 15. С. 193.

¹² *Скатов Н. Н.* Лирика Афанасия Фета // Скатов Н. Н. Сочинения: В 4 т. Т. 4. С. 204.

ства и человека и скрыт, согласно Н. Н. Скатову, источник драматизма Островского, — мысль, которая действительно заключает в себе многочисленные возможности развития, конкретизации в материале, исторического и теоретического распространения. Из нее, а равно и из устремления исследователя найти свое содержание в диалоге с критической классикой проистекает здесь и концепция драмы «Гроза» и характера ее главной героини, «снимающая» противоречия давних споров. Рассматривая характер Катерины, Н. Н. Скатов не расходится с добролюбовским взглядом на нее как на светлое явление в темном мире, но и не отделяет ее от среды, в которой она живет, как это делал автор статьи «Луч света в темном царстве». В этом последнем он следует за статьей Д. И. Писарева «Мотивы русской драмы», в которой подчеркивалось родство Катерины с миром окружающего ее уклада, однако было отказано и этому миру, и Катерине в живых и здоровых началах. «Правда пьесы Островского, — пишет Н. Н. Скатов, — заключается в том, что Катерина — светлое явление и потому, что она живет в этом мире и этим миром она определена».¹³ Этот вывод, наружно парадоксальный, с совершенной оптической точностью отражает содержательные очертания пьесы Островского. Ведь русская патриархальность, порождением которой в эпоху ее кризиса в равной степени были и «самодуры», и блюстители «старины», однако и Катерина в равной же степени несла в себе и деспотическую власть мертвых традиций, и оскорбительное непризнание прав и достоинств личности, но и нравственность такой твердости и высоты, что неизбежная гибель патриархальных отношений под натиском истории могла оборачиваться и «русской трагедией».

Пристальное внимание к наследию русской критики, отменное его знание и разборчивое использование, создав филологическую обеспеченность творчества ученого, сделали его и своеобразным хранителем этого наследия, собирателем и публикатором трудов выдающихся русских критиков. Замыслам Н. Н. Скатова обязаны своим появлением на свет современные — и первые после прижизненных публикаций — издания литературно-критических сочинений А. В. Дружинина (1-е изд. — «Литературная критика», 1983; 2-е изд. — «Прекрасное и вечное», 1988) и Н. Н. Страхова («Литературная критика», 1-е изд. — 1984; 2-е изд. — 2000), сопровождавшиеся вступительными очерками, о которых мы уже упомянули в кратком перечне лучших статей автора. К школе классической критики и ее урокам восходит и еще одна особенность творческой индивидуальности Н. Н. Скатова — незаурядное словесное мастерство, дающее его работам такую литературную форму, которая делает их, наряду с прочим, явлением научного стиля.

Не секрет, что литературоведение сегодняшнего дня сталкивается с различными трудностями социально-культурного бытования, и одна из этих трудностей — читатель. Существуют (если существуют) достаточно туманные

¹³ Скатов Н. Н. Создатель народного театра. Александр Николаевич Островский // Там же. С. 84.

представления о том, кто и как читает литературоведческие издания, и есть подозрение, что число читателей многих, быть может, слишком многих научных публикаций не оправдывает авторских усилий. Конечно, наука, и история литературы в частности, — не предмет интересов потребительского рынка и имеет существенную цель не в потребителе, а в установлении некоторых истин, установление же истины может и не нуждаться в свидетелях и служить видам провиденциальным. Это так, и тем не менее... Тем не менее этим обстоятельством легко злоупотребить: ссылки на полноту знания и необходимость служения истине нередко должны извинять невостребованность литературоведения обществом, отстраненность науки от живых запросов культуры и мысли. Одна из причин сужения читательской базы литературоведения — его небрежение стилистическими ценностями. Строгость научного стиля давно уже перепуталась со стилистической безликостью, и было бы заблуждением думать, что выяснение историко-культурных истин искупит этот недостаток науки, тем более такой особой, во многих отношениях граничащей с искусством, как литературоведение. Совсем не случайно новейшая французская историография, к примеру, усмотрела в проблеме литературной формы исторического исследования не факультативный эстетический фактор, но фактор выживания своей отрасли: если историография хочет жить, историограф должен *писать*, и не в одном механическом смысле слова.

Именно такого рода отступлением необходимо предварить взгляд на большие монографические книги Н. Н. Скатова, вышедшие в свет в 1980—2000-е годы, по отношению ко многим его предшествующим трудам интеграционные, замкнувшие главные тематические линии его научных занятий и, кроме того, в наибольшей мере проявившие масштаб и своеобразие литературных, стилистических дарований автора. Речь идет о книгах «Кольцов» (1-е изд. — 1983; 2-е изд. — 1989), «Некрасов» (1-е изд. — 1994; 2-е изд. — 2004), а также о пушкинской книге, первая редакция которой называлась «Русский гений» (1987), а вторая, значительно расширенная, получила и уточненное заглавие: «Пушкин. Русский гений» (1999). Тиражи этих книг вполне сопоставимы с тиражами художественных изданий, и свидетельствует этот математический факт лишь об одном: книги *написаны*, написаны пером живым, гибким, острым, разнообразным, непохожим на другие. Словесная ткань этих сочинений существует не в качестве «носителя информации», но как органическая форма, и потому чтение в данном случае не просто дает сведения, но превращается и в самостоятельную ценность как процесс, умственное и эстетическое переживание. Приходится постоянно обращать внимание на авторский строй фразы, ритмику абзацев, экспрессивность формулировок, не исключаяющую, впрочем, их филологической точности, на образы в заглавиях разделов, собирающие материал, вплоть до словесных «соринков», молекул устной речи, сообщающих авторскому стилю тон говорения, интонацию общения, — и это немалой частью входит в состав читательского впечатления от книг.

Стилистические средства общения с читателем обыкновенно расцветают в литературе популярной, но мы сделаем ошибку, если причислим хорошо читаемые монографии Н. Н. Скатова к этой разновидности литературоведческой практики. Две из них — «Кольцов» и «Некрасов» — были написаны, впрочем, для популярной книжной серии «Жизнь замечательных людей» и в рамках этой серии впервые выпущены; книга «Пушкин. Русский гений» по своим жанрово-тематическим характеристикам также примыкает к традициям литературных жизнеописаний. В этих работах нет специализированного академизма, но нет и характерных для популярных изданий облегченности и упрощенности, и предмет здесь дан всерьез, без снисхождений к читателю. Исследователь умеет видеть историко-культурные проблемы не в массовой их адаптации, но и не в отвлеченности академического подхода, — они начинают являть в его книгах свою общезначимость, равно относящуюся и к науке, и к интеллектуальному кругозору в более широком значении, к познавательным интересам различных групп образованного читателя.

От популярной литературы научно-биографические книги Н. Н. Скатова отделяются и за счет обширных и собственно филологических экскурсов в области художественного творчества. Аккумулируя в себе опыт историка литературы, текстолога и составителя многочисленных изданий классики, комментатора, эти работы исследуют не автономные ряды «жизни и творчества», а взаимодействие и взаимообусловленность биографии писателя и его художественного развития. Нельзя не указать тут и на принципы и объемы накопления автором фактического материала, носящие глубоко исследовательский характер. Каждое из трех писательских жизнеописаний включает в себя такой богатейший документальный, эпистолярный, мемуарный, критический фонд, такие коллекции репрезентативных, выразительных, звучных цитат, если перейти на язык профессиональной техники, что не будет гиперболой и констатация энциклопедического уклона этого творческого комплекса, во всяком случае в рамках отдельно взятой литературной персоны.

Отмеченные своды материала обладают дополнительной ценностью еще и потому, что кладут конец целому ряду накопившихся в литературе о писателях умолчаний. В книге «Некрасов», в частности, Н. Н. Скатов рассказывает читателю о таких сторонах жизни и личности своего героя, которые долго были занавешены покровами таинственности. Любовные отношения Некрасова, его семейные обстоятельства, его дети, аристократические и правительственные связи, игра в карты, его денежные дела и богатство, охота, наконец, — все эти полужакрытые сферы некрасоведения, еще недавно неохотно впускавшие в себя историков литературы и биографов, здесь открылись, и образ поэта отнюдь не был снижен. Исследователь дал его в новой сложности, показав составленность некрасовской личности из разнородных стихий, страстей, увлечений, воздействий, из обилия жизни внутри поэта и вне его...

Книга о Пушкине, не случайно позднее, последнее из созданных автором монографических исследований, выроставшее на основе многолетнего освоения источников, многостороннего их осмысления, еще раз демонстрирует этот характерно «скатовский» метод изучения писателя в единстве биографии и творчества. Это менее всего попытка прямолинейного истолкования творческой судьбы писателя обстоятельствами его житейской судьбы и никак не замещение литературной характеристики биографическим повествованием, как подчас бывает. В этом сказывается убеждение, предполагающее, что существует естественная связь между становлением личности и эволюцией творчества, не всегда явственное, но всегда нерушимое равновесие между эпохами жизни и периодами творческого развития. По отношению к Пушкину, в образе которого Н. Н. Скатов акцентирует черты *гения нормы*, такого рода подход выглядит имманентным предмету.

Книга «Пушкин» освещена и восходящей к Достоевскому образной формулой ее подзаголовка: «Русский гений». И в этой связи вновь приходится говорить об ее создателе как представителе классических гуманитарных традиций. Русская литература для него — не «миф», без остатка погруженный в области воображения и фантазии, и не «текст», открывающий простор для рационалистических предположений и комбинаций, но, в соответствии с классической русской мыслью, особого рода ценностный феномен: центральное явление национальной жизни, лучшее ее историческое, творческое и нравственное достояние.

Указатель имен

- А. О. (А. Θ.) *см.* Обрезков А. В.
Абеляр П. 74, 75, 77, 96
Абрамович Н. Я. 327
Аввакум Петрович 351
Август (Гай Юлий Цезарь Октавиан Август), рим. имп. 68
Аверинцев С. С. 84
Агриппа Неттесгеймский 56
Адамович Г. В. 121
Аддисон Дж. 16, 20, 69
Адрианова-Перетц В. П. 339
Азадовский М. К. 339
Айзикова И. А. 105
Айхенвальд Ю. И. 130, 308, 313
Аксаков И. С. 18, 170, 171
Аксаков К. С. 18, 144
Аксаков С. Т. 204
Александр I Павлович, *росс. имп.* 106, 236
Александр II Николаевич, *росс. имп.* 45, 236, 239, 259, 272, 277, 278, 301, 303
Александра Николаевна, *вел. кнж.* 97
Александра Федоровна, *вел. кн.* 40
Алексеев М. П. 125, 129, 132, 241, 339
Алмазов Б. Н. (псевд. Эраст Благодравов) 164
Альгаротти Ф. 132
Амусин И. Д. 126
Анакреон 230
Андреев Л. Н. 309, 322, 327
Андреевский С. А. 177
Анненков П. В. 272, 273
Анордист Н. *см.* Радостин Н. К.
Антон Крайний *см.* Гиппиус З. Н.
Арина Родионовна 205
Ариосто Л. 123
Аристотель 53
Арленкур Ш. В. П. д' 158, 159
Архангельский А. А. 145
Асафьев Б. В. 145
Астафьев Н. А. 106
Ахматова А. А. 342

Базаров И. И. 104, 108, 109
Байрон (Вугон) Дж. Н. Г. 23, 25, 44, 47, 116—118, 123, 129, 156, 159, 162, 167, 186, 200
Бакст Л. С. 344
Балакин А. Ю. 158
Бальзак О. де 44
Барант А. Г. П. Б. де 132
Баратынский Е. А. 50, 51, 114, 115, 118, 139, 140, 170, 198, 199, 208, 227
Барон Брамбеус *см.* Сенковский О. И.
Баскаков В. Н. 335
Батлер С. 123
Батте Ш. 20, 22
Батюто А. И. 241
Батюшков К. Н. 49, 78, 197, 224, 225
Баумгартен А. Г. 20
Бахтин М. М. 169, 334
Башуцкий А. П. 205
Бекетов В. Н. 279
Белинский В. Г. 14, 16, 31, 48, 144, 145, 170, 224, 251, 255, 263, 272—274, 357
Белокриницкая С. С. 41
Белюстин Н. Ф. 126
Беляев М. Д. 146
Бенедиктов В. Г. 167, 175—177, 185—187, 225, 226
Бенкендорф А. X. 114
Бенуа А. Н. 344
Беньян Дж. 214
Беранже (Beranger) П. Ж. 156
Берков П. Н. 338
Бернарден де Сен-Пьер Ж. А. 71, 88
Бертон Р. 60
Бестужев А. А. (псевд. Марлинский) 123, 159, 167, 168
Бехтеев В. Г. 146
Бёрк Э. 62, 70, 87
Биццлли П. М. 120
Благой Д. Д. 124
Блер Х. 20
Блок А. А. 175, 221, 227, 334, 341, 345
Бобович А. С. 55
Богданович Н. Ф. 50, 123
Богомолов Н. А. 9
Бодмер И. Я. 34
Боккаччо Дж. 118, 119
Бонди С. М. 124, 151
Боровский Я. М. 52
Боткин В. П. 273, 361
Бочаров С. Г. 136
Брейтингер И. Я. 34
Бригген А. Ф. фон дер 45
Бродский Н. Л. 318
Брокгауз Ф. А. 174
Брут Луций Юний 126, 127
Брюсов В. Я. 321
Буало Н. 20, 39, 50
Булгаков А. Я. 103
Булгаков С. Н. 101, 102, 326
Булгарин Ф. В. 139, 140
Бунин И. А. 310, 318, 346
Буте А. Ф. И. 157
Бутервек Ф. 20
Бухштаб Б. Я. 175, 225
Бычков И. А. 105
Бюхнер Л. 242, 243, 245

- Вазари Дж. 56, 57
 Вакхилид 228
 Вакенродер В. Г. 41, 42
 Валерий Публий (Публикола) 126, 127
 Васильев С. Е. 262
 Васильева О. С. см. Чернышевская О. С.
 Вахтангов Е. Б. 328
 Вацуро В. Э. 62, 75, 79, 83, 95, 172, 178, 337, 339
 Вельтман А. Ф. 250
 Венгеров С. А. 174, 307, 315, 328, 338
 Вендрамини Ф. 95
 Вневитинов Д. В. 85, 218
 Венедиктов А. И. 56
 Вергилий (Публий Вергилий Марон) 33, 36, 68, 143
 Вердеревская Н. А. 236
 Вершинина Н. Л. 122
 Веселовский А. Н. 30, 36, 48, 77, 313
 Вигель Ф. Ф. 150
 Виланд Х. М. 123
 Вильмот К. 153
 Вильмот М. 153
 Виндт Л. Ю. 35
 Виницкий И. Ю. 67, 77
 Винклер П. фон 148
 Виноградов В. В. 137, 138
 Виргилий см. Вергилий
 Висковатов С. И. 37, 38
 Владиславлев И. В. 338
 Властов Г. К. 227, 228
 Водовозова Е. Н. 295
 Восейков А. Ф. 79, 139
 Волконская М. Н. 189
 Володин А. И. 259
 Вольнский А. Л. 213
 Вольперт Л. И. 119
 Вольтер 17, 20, 120—123, 139, 317
 Вольф Ч. 178
 Вульф А. Н. 140
 Вяземская В. Ф. 157
 Вяземские, семья 113
 Вяземский П. А. 17, 49, 78, 90, 98—100, 118, 148, 149, 157, 166, 182, 184
 Вязова Е. С. 166
 Габричевский А. Г. 56
 Галахов А. Д. 27
 Гампден Дж. 75
 Гамсун К. 308
 Гарве Х. 22
 Гаркави А. М. 208, 216
 Гаспаров М. Л. 228
 Гегель Г. В. Ф. 14, 21, 260, 261, 264—267, 271, 358
 Гезиод см. Гесиод
 Гейне Г. 47
 Геллерт Ф. Х. 88
 Гераклит Эфесский 59
 Гердер И. Г. 21, 62
 Герцен А. И. 234, 247, 249, 250, 277, 278, 284, 302, 358
 Гершензон М. О. 115, 136
 Гесиод (Гезиод) 227, 228
 Гёте И. В. 15, 22, 23, 44, 173, 224
 Гизо Ф. П. Г. 129, 132—135, 155
 Гиллельсон М. И. 17, 91
 Гильом Ф. П. 155
 Гин М. М. 205
 Гинзбург Л. Я. 191, 192
 Гиппиус В. В. 175, 221, 226, 339
 Гиппиус З. Н. (псевд. Антон Крайний) 317
 Глазунов А. К. 344
 Глинка Ф. Н. 182, 184
 Гнедич Н. И. 108
 Гоголь Н. В. 17, 18, 30, 46, 47, 88, 182, 202, 251, 255, 272—274, 342, 346, 355, 361
 Гозун Л. А. 132
 Голдсмит О. 69, 76, 77, 82, 206—208
 Голицына (урожд. Суворова-Рымникская) М. А. 110
 Головин А. Я. 344
 Головин И. Н. 113
 Голубева П. И. 249
 Голубкина А. С. 101, 102
 Гом Г. см. Хоум Г.
 Гомер 45, 46, 52, 75, 97, 103, 108, 196, 249
 Гонкур Ж. де 308
 Гонкур Э. де 308
 Гончаров И. А. 101, 251, 316
 Гораций (Квинт Гораций Флакк) 34, 68, 230
 Горнфельд А. Г. 307
 Горфункель А. Х. 53
 Горький А. М. 160
 Гофман М. Л. 111, 112, 162
 Гребёнка Е. П. 187
 Грей (Грау) Т. 19, 39, 69, 72, 73, 75—77, 80—83, 90
 Грессе Ж. Б. Л. 123
 Греч Н. И. 140
 Гречаная Е. П. 223
 Грибоедов А. С. 119, 162, 350
 Григорьев А. А. 361
 Гриневич П. Ф. см. Якубович П. Ф.
 Гришунин А. Л. 196
 Гроссман Л. П. 157, 223
 Грякалова Н. Ю. 308
 Гуковский Г. А. 130, 136, 137, 156, 174, 339
 Гуменная Г. Л. 120, 122
 Гумилёв Н. С. 121

- Гурилёв А. Л. 183
 Гуссерль Э. 344
 Гюго В. 157, 159
- Давыдов А. Л. 110
 Даль В. И. 153, 162, 357
 Данилевский Р. Ю. 42
 Данте Алигьери 54, 55, 92, 314, 323
 д'Арленкур Ш. В. П. *см.* Арленкур Ш. В. П. д'
- Дашкова Е. Р. 153
 Дебюсси К. А. 308
 Делиль Ж. 36, 71, 79, 89
 Дельвиг А. А. 85, 115, 157, 219, 225
 Денисьева Е. А. 359
 Державин Г. Р. 18, 123
 Дерябина Е. П. 225
 Джонсон С. 16
 Диккенс Ч. 250
 Димитрий Ростовский 353
 Дмитриев И. И. 18, 33, 119, 123
 Дмитриев М. А. 139
 Добролюбов Н. А. 259, 272, 276, 298, 301, 362, 363
 Долгушин Д. В. 105, 108
 Долинин А. А. 156
 Достоевский Ф. М. 15, 164, 214, 257, 291, 294, 320, 347, 348, 355, 361, 366
 Драганов П. П. 146
 Драйден Дж. 76, 77
 Дружинин А. В. 273, 284, 360, 361, 363
 Духовников Ф. В. 251, 252
 Дюканж В. 44
 Дюма А. 44, 146
 Дюмон-Дюрвиль Ж. С. С. 250
 Дюрер А. 54—59, 95
- Евгеньев-Максимов В. Е. 166
 Егорин, подпоручик 113
 Егоров Б. Ф. 26, 273
 Екатерина II, *росс. имп.* 88
 Екатерина Павловна, *вел. кн., королева Вюртембергская* 43
 Елагина А. П. 25
 Епифаний Премудрый 346
 Ермилова Е. В. 185, 186
 Ермолов А. П. 148
 Ершов П. П. 173
 Есаков П. С. 238
 Ефрем Сирий 53
 Ефрон И. А. 174
 Эшенбург И. И. *см.* Эшенбург И. И.
- Жанен Ж. 44
 Жанлис М. Ф. 146
 Жан-Поль (J. Paul; *наст. фам. Рихтер*) 14, 21, 40, 41
- Жирмунский В. М. 60, 61, 69, 116, 117, 159, 186, 339
 Жукова М. С. 205
 Жуковский В. А. 7—9, 11, 13—109, 152, 166, 170, 173, 176—178, 182, 196, 197, 202—204, 206, 207, 211, 216, 217, 219, 250, 251, 313—315, 320—324, 327, 328, 361
 Жуковский П. В. 104
- Забелин И. Е. 113
 Загоскин М. Н. 37
 Зайцев Б. К. 7, 9, 39, 306—329
 Зейдлиц К. К. 166
 Зелинский Ф. Ф. 127
 Зеньковский В. В. 48, 103
 Золя Э. 308
 Зотов В. Р. 131, 203
 Зубов М. М. 145
 Зильцер И. Г. 20, 22, 39
- Иванов В. И. 68
 Иванов Г. В. 121
 Иванов Е. П. 341
 Игорь Святославич, *кн.* 118
 Иезуитова Р. В. 23, 39
 Измайлов А. Е. 212
 Измайлов Н. В. 336
 Ильинский Г. А. 254
 Ингер А. Г. 60
 Истрин В. М. 19
 Иштуин Н. А. 259
- Кавелин К. Д. 301
 Кавур К. Б. 277
 Кайсаров А. С. 18, 19
 Калитина Н. Н. 155
 Кальянов В. 105
 Камознс Л. де 47, 103
 Кант И. 21, 267
 Кантемир А. Д. 31, 34
 Канунова Ф. З. 20, 105
 Каракозов Д. В. 259
 Карамзин Н. М. 13, 16, 18, 19, 27, 36, 47, 83, 89, 90, 96, 212, 213, 250, 324
 Карамзина Е. Н. 13
 Карл X, *франц. король* 277
 Карякин Ю. Ф. 259
 Касти Дж. Б. 123
 Катков М. Н. 277
 Катулл Гай Валерий 196, 197
 Каченовский М. Т. 21, 140, 144
 Кемпински А. 52—54
 Керн А. П. 148, 334
 Кибальник С. А. 116, 223
 Кибиров Т. 9
 Кипренский О. А. 94, 95, 164, 165

- Киреевский И. В. 25, 108
Кирсанова Р. М. 161, 162
Клементьева К. А. 146
Клинггер Ф. М. 21
Ключевский В. О. 126
Кнабе Г. С. 231
Коваленко Н. И. 10
Коваль М. В. 145
Коган-Бернштейн Ф. А. 55
Козлов И. И. 23, 178, 199
Козырь И. В. 52
Коле Ш. *см.* Колле Ш.
Коллатин *см.* Тарквиний Луций Коллатин
Колле Ш. 157
Коллинз У. 69
Колтоновская Е. А. 307, 315, 316, 328
Кольцов А. В. 364, 365
Комиссаржевская В. Ф. 308
Кондаков Н. П. 42
Консидеран В. 282
Константин Константинович, вел. кн. 216
Константин Николаевич, вел. кн. 46
Копыленко М. М. 113
Корман Б. О. 185
Корнеев Ю. Б. 61, 65
Корнель П. 17, 44
Коровин К. А. 344
Коротков Ю. Н. 249
Костомаров В. Д. 278
Котляревский Н. А. 339
Коцебу А. Ф. Ф. 22, 118
Кошелев В. А. 49
Крабб Дж. 210
Краевский А. А. 255, 277
Крамской И. Н. 164, 165
Кребильтон П. Ж. де 37, 38
Крёз, царь Лидии 26
Кромвель О. 75
Крылов И. А. 9, 31, 34—36, 123, 143
Кузьмин Н. В. 146
Куторга М. С. 253
Кутузов А. М. 88, 89
- Ла Барт Ф., де 71
Лаво Л. *де см.* Лекуэнт де Лаво Ж.
Лавров П. Л. 300
Лагарп Ж. Ф. 16, 17, 20, 22, 23, 38, 146
Лагутин Е. С. 69, 70
Ламартин А. М. Л., де 156, 158—160
Ланской С. С. 301
Лафонтен А. Г. Ю. 44, 146
Лафонтен Ж., де 23, 33, 34, 81, 119, 123, 143
Лебедев Ю. В. 246
Лебедева Н. Г. 52
Лебедева О. Б. 24, 36, 38, 39
- Левин Ю. Д. 38, 68, 125, 128, 210
Левшин В. А. 147, 149
Легуве Г. 198
Лекуэнт де Лаво Ж. 146
Лемке М. К. 279, 280
Леонтьев К. Н. 164
Лермонтов М. Ю. 44, 85, 146, 164, 167, 168, 188, 200, 206, 208, 234, 238, 251, 255, 320
Лесков Н. С. 292, 347, 348, 354
Лессинг Г. Э. 16, 32, 280, 281
Летурнер П. 129, 134
Либих Ю. 286
Либман М. Я. 56
Литвиненко Н. Г. 119, 157
Лихачев Д. С. 9, 339—349
Лихачева Е. О. 150
Лишин Г. А. 145
Лобанов В. В. 21, 61, 79
Лободовская Н. Е. 255
Лозинский М. Л. 55, 121
Ломоносов М. В. 26, 31, 144
Лонгин 16
Лосев А. Ф. 29
Лотман Л. М. 298
Лотман Ю. М. 19, 79, 89, 116, 132, 154
Лукреция 125—127, 132
Луначарский А. В. 283, 284
Любомудров С. И. 223
Людовик XIV, франц. король 282
Людовик XV, франц. король 140
Людовик XVIII, франц. король 277
Ляцкий Е. А. 264
- М. А. В.** 162
Мабли Г. Б. де 132
Мажуга В. И. 53
Майков А. Н. 230
Майков В. Н. 31
Макарий, архим. (в миру М. Я. Глухарев) 107
Макаров И. 183, 184
Малевич К. С. 346
Мальшев В. И. 339
Мальшев Г. Г. 183
Мальшев М. Е. 145
Мане Э. 308
Манн Ю. В. 142
Мария Федоровна, росс. имп. 66, 150
Маркантонио Р. 56
Маркевич Н. А. 199
Марлинский *см.* Бестужев А. А.
Мармонтель Ж. Ф. 20
Марс (наст. имя А. Ф. И. Буте) 157, 158
Маттисон Ф. фон 23
Маяковский В. В. 169
Медведев П. Н. 169

- Медичи, семья 314
 Мезьер А. В. 338
 Мельшин Л. *см.* Якубович П. Ф.
 Мендельсон М. 62
 Мережковский Д. С. 358, 359
 Мерзляков А. Ф. 18, 19
 Меркель 22
 Мерцалова М. Н. 160
 Микеланджело Буонаротти 59, 314
 Милло (Милот) К. Ф. К. 250
 Мильвуа Ш. де 23
 Мильтон Дж. 60—70, 75, 87, 99, 101
 Мильчина В. А. 76
 Милютин Н. А. 301
 Минье О. 132
 Миркина Р. М. 169
 Михайлов А. В. 14, 42, 241
 Михайлов М. Л. 225, 264
 Мишле К. Л. 260
 Модзалевский Б. Л. 112, 335, 339
 Модзалевский Л. Б. 110, 112
 Молешотт Я. 243
 Монтень М. 55
 Мордовченко Н. И. 19
 Морозов П. О. 111, 113, 120, 126, 162
 Морозова Ф. П. 352
 Мочульский К. В. 229, 307, 313, 321
 Мур Дж. 178
 Мур Т. 200
 Муравьев М. Н. 18, 301
 Муратова К. Д. 338
 Мысляков В. А. 287
 Мытарски Я. 52
 Мюссе А. 117
- Набоков В. В.** 81
 Надеждин Н. И. (псевд. Никодим Надоумко) 16, 117, 141—144, 151, 158
 Назарова Л. Н. 313, 315, 318
 Н. Анордист *см.* Радостин Н. К.
 Наполеон I Бонапарт, франц. имп. 133, 249
 Неволин К. А. 253
 Некрасов А. С. 194
 Некрасов Н. А. 7, 9, 93, 100, 101, 157, 164—233, 240, 241, 255, 272, 284, 298, 305, 309, 343, 355, 357—360, 364, 365
 Некрасова Е. А. 194, 195
 Некрасовы, семья 202
 Нессельштраус Ц. Г. 54, 58, 59
 Нечаев С. Г. 259
 Нечаев С. Д. 204
 Никитенко А. В. 15, 253, 264
 Николаев С. И. 350
 Николай I Павлович, росс. имп. 111, 114, 161, 253, 272
 Новалис 38
- Обрезков А. В.** (псевд. А. О., А. Θ.) 77
 Овидий (Публий Овидий Назон) 68, 125, 127, 230
 Огарёв Н. П. 238, 278
 Олин В. Н. 118
 Онегин А. Ф. 111, 112, 162
 Опарина И. Д. 10
 Орлов А. С. 339
 Орлов М. Ф. 148
 Орлов П. А. 212
 Осипова П. А. 157
 Осминская Н. А. 52
 Остолопов Н. Ф. 81
 Островский А. Н. 168, 325, 360, 362, 363
 Отрантский, герцог *см.* Фуше Ж.
 Оуэн Р. 275
- Павлов М. Г.** 139
 Павский Г. П. 107
 Паер (Паэр) Ф. *см.* Пер Ф.
 Пайков Н. Н. 177
 Панаев В. И. 207
 Панаев И. И. 172, 180, 186, 207, 309
 Панаева А. Я. 359
 Панов В. 157
 Панофский Э. 52, 56
 Панченко А. М. 9, 10, 109, 337, 339, 350—355
 Пастернак Б. Л. 323
 Пахомий Логофет 346
 Пеньковский А. Б. 9
 Пер Ф. 157
 Перро Ш. 39
 Петипа М. И. 342—344
 Петипа М. М. 342
 Петипа М. С. 343
 Петр I Великий, росс. имп. 334, 345, 354, 355
 Петрашевский М. В. 256
 Петров В. П. 144
 Петрунина Н. Н. 79
 Пигарев К. В. 79
 Пиксанов Н. К. 339
 Пиндар 228, 229
 Писарев Д. И. 237, 292, 363
 Пишо А. 129
 Платон 27, 52, 53, 75, 352
 Плетнев П. А. 15, 17, 103, 104, 114, 116, 197, 203, 204, 253
 Плеханов Г. В. 266
 Плещеев А. А. 91, 93, 100
 Плимак Е. Г. 259, 301, 302
 Плутарх 125
 Плюшар А. А. 250
 Победоносцев К. П. 104
 Погодин М. П. 139, 156, 159

- Погорельский А. (наст. имя А. А. Перовский) 251
Подолинский А. И. 200
Покровский В. И. 154
Покровский М. М. 125, 126
Полевой Н. А. 22, 36, 50, 51, 130, 139, 160, 171, 250
Полонский Я. П. 225
Попов И. В. 20
Попов Ю. Н. 40
Портнова Н. А. 63
Потье Ш. Г. 158
Поуп А. 68, 74, 75, 77
Прадт Д. 133
Пржешлавский О. А. 279, 290
Прево Ш. В. 159
Протасова А. А. 66, 67
Протасова М. А. 66, 67
Публикола см. Валерий Публий
Пумпянский Л. В. 231, 234, 235, 243, 334
Пушкин А. С. 7, 9, 14, 17, 44, 48, 53, 85, 95, 96, 99, 100, 107, 109—167, 169—171, 175, 177, 179, 182, 186, 188, 192, 195—198, 202—205, 207, 211, 214, 215, 218, 220—227, 231, 234, 238, 246, 250, 251, 272—274, 334—338, 346, 355, 358, 360, 364—366
Пушкин Л. С. 133, 156, 159
Пушин И. И. 153
Пфефель Г. К. 86
Пыпин А. Н. 106, 180, 250, 264, 279
Пыпина А. Е. 252
- Равель М. 308
Радклиф А. 44
Радостин Н. К. (псевд. Н. Анордист) 183, 184
Раев А. Ф. 251, 254
Расин Ж. 17, 44
Рафаэль Санти 40—43, 48, 59, 239
Рачинский С. А. 25
Резанов В. И. 63, 77, 86, 91, 96
Реизов Б. Г. 134
Реймерс А. 145
Рек П. И. 113
Реморова Н. Б. 32, 79, 86
Рижский М. И. 106
Роденбах Ж. 308
Розанов В. В. 15, 101, 166, 167, 193, 194, 323, 357
Розанов И. Н. 183
Роллен Ш. 250
Романенко А. Д. 323
Романович А. 314
Россет К. О. (?) 238
Россини Дж. А. 157
- Ростопчин Ф. В. 158
Ростопчина Е. П. 173
Рудаков В. Е. 279
Руденко Ю. К. 298
Руссо Ж. Ж. 20, 132
Рылеев К. Ф. 123
- Савченко С. В. 159
Сакулин П. Н. 159
Салтыков-Щедрин М. Е. 275, 285, 299, 300, 302, 347, 361
Самохвалов А. Н. 146
Санд Жорж 250, 251, 284
Сандомирская В. Б. 124
Сафо 230
Сахаров В. И. 19
Свитальский В. А. 146
Секст Тарквиний 125, 127, 132
Семенко И. М. 92, 152
Сенковский О. И. (псевд. барон Брамбеус) 183
Сераковский С. И. 301
Сербинович К. К. 104
Сергий Радонежский 346
Серно-Соловьевич Н. А. 277
Сидоров А. А. 56, 57
Сидяков Л. С. 125, 149
Сильвестров Д. В. 54
Синявский Н. А. 115
Сиповский В. В. 213
Скабичевский А. М. 190
Скатов Н. Н. 10, 193, 195, 221, 356—366
Скафтымов А. П. 284, 287, 297, 301, 304
Скотт В. 47, 155, 156, 162
Слепцов В. А. 295
Слонимский А. Л. 169
Смирдин А. Ф. 115
Смирнов С. В. 194
Смирнов-Сокольский Н. П. 115
Смирнова И. В. 138
Смирнова-Россет А. О. 161
Снессорова С. И. 42
Соковнина К. М. 96
Соколов А. Н. 118
Сократ 52, 53, 355
Соллогуб В. А. 44
Соловьев М. П. 104—106
Соловьев Н. Я. 164
Соловьев С. В. 30
Соловьева О. С. 113
Сомов К. А. 145
Сомов О. М. 140
Спенсер Э. 75, 123
Сперанский М. М. 236
Спурий Лукреций 126
Срезневский И. И. 253

- Сталь Ж. де 75—77, 97
 Станкевич П. 104
 Стахевич С. Г. 259
 Стенник Ю. В. 338
 Степанов В. П. 338
 Степанов Ю. С. 51
 Степун Ф. А. 313
 Стерн Л. 24
 Стефан Яворский 353
 Столыпин А. А. 238
 Стоюнин В. Я. 220
 Стравинский И. Ф. 308
 Страхов Н. Н. 244, 291, 360, 361, 363
 Стрельников Н. М. 145
 Струговщиков А. Н. 224
 Стурдза А. С. 21, 44, 104
 Суворова-Рымникская М. А. *см.* Голицына М. А.
 Сульцер И. Г. *см.* Зульцер И. Г.
 Сумароков А. П. 26, 31, 118
 Суриков В. И. 352
- Талейран-Перигор Ш. М. де 158
 Тальма Ф. Ж. 157, 158
 Тарквиний Луций Гордый 125
 Тарквиний Луций Коллатин 125—127, 132
 Тацит Корнелий 126
 Текучеев Г. 113
 Терновский Ф. А. 353
 Тимковский И. Ф. 88
 Тимофеев А. В. 199, 200
 Тирген П. 241
 Тит Ливий 125, 126
 Тихонравов Н. С. 22, 30
 Тойбин И. М. 132
 Толстой А. К. 146, 208, 209
 Толстой Л. Н. 102, 164, 167, 168, 204, 272, 274, 275, 281, 321, 348, 355, 361
 Томашевский Б. В. 110—112, 129, 132, 135, 152, 157, 159, 168, 339
 Томсон Дж. 23, 36, 68, 69, 77, 86
 Топоров В. Н. 80, 82—85, 99, 207, 212
 Третьяковский В. К. 26, 28, 29
 Трутовский К. А. 145
 Тургенев Александр И. 18, 78
 Тургенев Андрей И. 18, 85, 96
 Тургенев И. С. 7, 9, 173, 204, 220, 221, 234—247, 272, 275, 287, 288, 314—321, 323, 324, 326, 328, 329, 346
 Тургенева О. А. 324
 Тынянов Ю. Н. 167, 168, 214, 215, 223
 Тьер Л. А. 132
 Тьерри О. Ж. Н. 132
 Тюрго А. Р. Ж. 277
 Тютчев Ф. И. 100, 165, 170, 171, 355, 358, 359
- Уваров С. С. 45, 95, 224, 255
 Ульянов Н. И. 308
 Уортон Т. 69—75, 78
- Фальконе Э. М. 334
 Федин К. А. 346
 Федоров Б. М. 95
 Федотов Г. П. 312, 327
 Фейербах Л. А. 261, 262, 264, 281, 282
 Фет А. А. 164, 167, 175, 177, 200, 216, 225, 226, 232, 233, 343, 359—362
 Филарет, митр. Московский 106
 Филимонов В. С. 139
 Финдейзен Н. Ф. 147
 Фихте И. Г. 21
 Фичино М. 53, 55
 Фишер Ф. 264, 266, 267
 Флориан Ж. П. К. де 23, 33, 90
 Флоровский Г. В. 106
 Фокин М. М. 308
 Фомин А. Г. 338
 Фомичев С. А. 110
 Фонвизин Д. И. 27, 154, 160
 Фонтенель де Бовье Б. де 39
 Фохт К. 243
 Франк С. Л. 100
 Франциск Ассизский 327
 Фрейтаг Ф. К. 255
 Фридлиндер Г. М. 117
 Фурье Ш. 256, 257, 261, 282, 298, 299
 Фуше Ж., герцог Отрантский 158
- Хаев Е. С. 125
 Ханыков А. В. 256, 261
 Хейзинга Й. 54
 Херасков М. М. 68, 144
 Хмельницкий Н. И. 119
 Хованский Г. А. 90
 Хоум Г. 20, 22
 Худошина Э. И. 127, 128
- Цявловская Т. Г. 110
 Цявловский М. А. 95, 113, 115, 153, 339
- Чайковский П. И. 145, 344
 Чаусер Дж. *см.* Чосер Дж.
 Чернова А. Д. 60
 Чернышевская Е. Е. 249, 252
 Чернышевская Н. М. 263
 Чернышевская (урожд. Васильева) О. С. 262, 263, 301
 Чернышевский А. Н. 258, 281
 Чернышевский Г. И. 249, 250, 252, 253
 Чернышевский М. Н. 254, 258, 263, 281
 Чернышевский Н. Г. 9, 182, 248—305, 319, 334, 362
 Черняк И. Х. 53

- Чехов А. П. 9, 306, 308, 314, 316, 323—329, 341, 342, 345, 357
 Чистович И. А. 106
 Чосер Дж. 123
 Чуковский К. И. 172, 176, 221, 222, 295, 317
- Ш**
 Шайтанов И. О. 55, 69
 Шаликов П. И. 19, 140, 141
 Шатобриан Ф. Р. де 82, 246
 Швыров А. В. 155
 Шевырев С. П. 22
 Шекспир В. 44, 59, 60, 75, 122, 124—138, 159, 161, 235, 281, 324
 Шелгунов Н. В. 264
 Шелгунова Л. П. 264
 Шеллинг Ф. В. 21, 25
 Шенья А. 223, 225
 Шервинский С. В. 197
 Шереметев С. Д. 112
 Шиллер Ф. 20—23, 39, 44, 146, 250, 251
 Шиляева А. С. 315
 Шимкевич К. А. 157, 167, 175, 177, 187
 Шишков А. С. 106, 107
 Шкловский В. Б. 348, 349
 Шлегель А. 21
 Шлегель Ф. 16, 40,
 Шпет Г. Г. 30, 344
 Шпис Х. Г. 44
 Шрекк И. М. 250
- Щ**
 Щедрин М. Е. *см.* Салтыков-Щедрин М. Е.
 Щепкина-Куперник Т. Л. 60
 Щербина Н. Ф. 223, 225
- Э**
 Эбергард И. А. 22
 Эйгес И. Р. 157
 Эйхенбаум Б. М. 111, 113, 124, 127, 167, 169, 193, 195, 200, 221, 348
 Энгель И. Я. 20, 22, 29, 30
 Эпикур 353
 Эраст Благодравов *см.* Алмазов Б. Н.
 Эпштейн М. Н. 65, 71, 92, 131
 Эшенбург (Ешенбург) И. И. 20
- Ю**
 Ювенал Децим Юний 34
 Юм Д. 20, 36, 37
 Юнг Э. 68, 77, 156, 159
- Я**
 Языков Н. М. 201, 202, 205
 Якубович Д. П. 126
 Якубович П. Ф. (псевд.: Гриневич; Л. Мельшин) 175, 191
 Яновский Н. М. 150, 161
 Янушкевич А. С. 20, 21, 36, 39, 65, 67, 91
 Яркова А. В. 313
- Algarotti F.** *см.* Альгаротти Ф.
Bendl V. Č. 146
Beranger P. J. *см.* Беранже П. Ж.
Bizilli P. *см.* Бицилли П. М.
Byron G. N. G. *см.* Байрон Дж. Н. Г.
- d'Arlincourt C. V. P.** *см.* Арленкур Ш. В. П. д'
Delâtr L. 146
Dupont H. 146
Dürer A. *см.* Дюрер А.
- Ficini M.** *см.* Фичино М.
- Galinsky H.** 125
Gray T. *см.* Грей Т.
Guizot F. P. G. *см.* Гизо Ф. П. Г.
- Lamartine A. M. L. de** *см.* Ламартин А. М. Л. де
Langle 151
Lecointe de Lavéau G. *см.* Лекуэнт де Лаво Ж.
Letourneur P. *см.* Летурнер П.
Lippert R. 146
- Mably G. B. de** *см.* Мабли Г. Б. де
Mars *см.* Марс
Milton J. *см.* Мильтон Дж.
Moore J. *см.* Мур Дж.
Musset A. *см.* Мюссе А.
- Paer** *см.* Паер Ф.
Panofsky *см.* Панофский Э.
Paul J. *см.* Жан-Поль
Pichot A. *см.* Пишо А.
Platon *см.* Платон
Pope A. *см.* Поуп А.
Potier *см.* Потье Ш. Г.
- Rossini J. A.** *см.* Россини Дж. А.
- Scott W.** *см.* Скотт В.
Shakespeare W. *см.* Шекспир В.
- Talma F. J.**
Talon P. 109
- Voltaire** *см.* Вольтер
Warton T. *см.* Уортон Т.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---------------------|---|
| От автора | 7 |
|---------------------|---|

Классика

| | |
|---|-----|
| От Просвещения — к романтизму. Критико-эстетические опыты В. А. Жуковского | 13 |
| «И меланхолии печать была на нем...». Об основаниях поэтического мышления В. А. Жуковского | 49 |
| «Литературный язык получит помазание...». В. А. Жуковский над переводом Священного Писания | 103 |
| Поэма А. С. Пушкина «Граф Нулин». Комментарий | 110 |
| Н. А. Некрасов и русские поэтические традиции. Из литературной истории некрасовских стихотворений и образов. <i>Очерки</i> | 164 |
| Дворянская и разночинская культура в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети». <i>Из лекций об И. С. Тургеневе</i> | 234 |
| Н. Г. Чернышевский | 248 |
| Творческая родословная sub specie истории литературы. Биографические повествования о русских писателях в творчестве Б. К. Зайцева | 306 |

Пушкинский Дом как научная школа

| | |
|---|-----|
| Пушкинский Дом как научная школа | 333 |
| Д. С. Лихачев — исследователь русской литературы Нового времени | 340 |
| Похвальное слово А. М. Панченко | 350 |
| О научном творчестве Н. Н. Скатова | 356 |
| Указатель имен. | 367 |

Научное издание

Прозоров Юрий Михайлович

К Л А С С И К А

Исследования и очерки по истории русской литературы
и филологической науки

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
Российской Академии наук*

Директор издательства Е. И. Гончарова
Редактор Н. Г. Обновленская
Художественное оформление серии Е. П. Фокина
Технический редактор А. В. Осокин

Подписано в печать 12.09.2013 г. Формат 60 × 88 ¹/₁₆.
Гарнитура Ньютон. Усл. печ. л. 22,98.
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Тираж 500 экз. Заказ № 00

Издательство «Пушкинский Дом»
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4
Тел. (812) 715 49 11
Факс (812) 343 09 38
www.pushkindom.ru
e-mail: pushkindom2008@yandex.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии
ООО «Издательско-полиграфический комплекс „Бионт“»
199106, Санкт-Петербург, Васильевский остров, Средний пр., д. 86.

В оформлении переплета использована работа
М. В. Якунчиковой *Из окна старого дома. Введенское*
(1897. Государственная Третьяковская галерея).