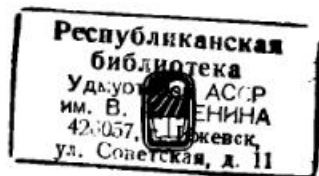




АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

03  
ИСТОРИЯ  
РОМАНТИЗМА  
В РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ

*Возникновение и утверждение  
романтизма  
в русской литературе  
(1790—1825)*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
МОСКВА 1979

✓  
2 2

Это исследование о возникновении и путях развития романтизма в русской литературе XIX в. В первом выпуске рассматривается процесс формирования и утверждения романтизма в поэзии и прозе начиная с конца XVIII в., а также прослеживается развитие теории романтизма в критике вплоть до середины 20-х годов XIX в.

Редакционная коллегия:

А. С. КУРИЛОВ (отв. редактор),  
К. В. ПИГАРЕВ, С. В. ТУРАЕВ, У. Р. ФОХТ,  
С. Е. ШАТАЛОВ

ИСТОРИЯ РОМАНТИЗМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Возникновение и утверждение романтизма  
в русской литературе (1790—1825)*

Утверждено к печати Институтом мировой литературы  
им. А. М. Горького Академии наук СССР

Редактор издательства В. Ч. Вороевская. Художник К. П. Сиротов  
Художественный редактор С. А. Литвак. Технический редактор  
Е. Н. Ефтянова. Корректоры Л. С. Агапова, Е. Н. Алексеева

ИБ № 15041

Сдано в набор 02.11.78. Подписано к печати 26.01.79. А-07221.

Формат 84 × 108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная  
Печать высокая. Усл. печ. л. 16,4. Уч.-изд. л. 17,1. Тираж 8000 экз.  
Тип. зак. 899. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Наука» 117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а  
Ордена Трудового Красного Знамени  
Первая типография издательства «Наука» 199034, Ленинград, В-34,  
9 линия, 12

© Издательство «Наука», 1979 г.

И  $\frac{70202-039}{042(02)-79}$  435-79 3603020200

## ВВЕДЕНИЕ



История русского романтизма как научная проблема существует более полутора веков — почти столько же, сколько сам русский романтизм как явление мировой литературы.

В первые десятилетия своего существования он рассматривался как одно из направлений нашей поэзии, причем оценка его и глубина понимания находились в прямой зависимости от идейно-эстетической позиции судивших о нем критиков<sup>1</sup>. Это «прижизненное» изучение русского романтизма с точки зрения классицистов, сентименталистов и романтиков разных течений многое дало для понимания нового в русской литературе направления, возникшего в первой четверти XIX в. Ряд положений, выдвинутых Андреем Тургеневым, Карамзиным, Жуковским, Кюхельбекером, О. Сомовым, Рылевым, Пушкиным, был принят и переосмыслен на новой методологической основе спустя два десятилетия В. Г. Белинским, а затем, в конце XIX — начале XX в., рассмотрен и частично повторен с небольшими изменениями А. Пыпиным, Алексеем и Александром Веселовскими, В. Каллашем, В. Лазурским и др.

В заслугу русской критики первой половины XIX в. и предреволюционного литературоведения в России следует поставить стремление уяснить романтизм как закономерное явление в мировом литературном процессе и более того — как выражение особого этапа в развитии общественного сознания. Романтизм рассматривался в свете некоторых основных социально-исторических обстоятельств общеевропейской значимости и вместе с тем в связи с национальными тенденциями исторического процесса в России.

---

<sup>1</sup> О напряженности методологических исканий той поры дает представление раздел «Формирование литературоведческих понятий» в кн.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975, с. 187 и сл.

Домарксистское литературоведение начала XX в. выдвинуло целый ряд вопросов, сохранивших свою актуальность доныне. Так, например, В. Каллаш в 1902 г., суммируя в большинстве уже известные положения, выдвигавшиеся его предшественниками на протяжении более восьмидесяти лет, кратко сформулировал такие соображения, которые спустя полвека продолжали оставаться в центре внимания историков и теоретиков литературы: о генезисе, признаках, периодизации, типологии романтизма, о его внутренней сложности и глубочайшей противоречивости, о соотношении с другими литературными направлениями и его исторических судьбах. У В. Каллаша не вызывало сомнений, что романтизм «генетически связан с сентиментализмом... последние сентименталисты были первыми романтиками» и что «почва для него была подготовлена везде, по всей Европе, чем и объясняется самостоятельное зарождение сходных форм мысли и творчества в разных странах»<sup>2</sup>. Зарождение романтизма В. Каллаш относил ко второй половине XVIII в. и полагал, что оно определилось «всеми условиями тогдашней общественной жизни», причем в России романтизм, по его мнению, возник «задолго до начала литературной деятельности Жуковского и раньше Карамзина». Именно поэтому романтизм (В. Каллаш берет его в самом широком плане и называет движением) «далеко выходит за пределы чисто литературных явлений и отношений, отражается на философии и науке, создает особые общественные настроения и своеобразно влияет на общественные нравы». Не забыл В. Каллаш и о политической и эстетической пестроте этого движения: в его русле искали выражения своих взглядов «реакционеры и обскуранты», новаторы (подразумеваются декабристы и некоторые либералы), «шекспироманы и эллиноманы»<sup>3</sup>.

В том же 1902 г., откликаясь на 50-летие со дня смерти родоначальника русского романтизма Жуковского, В. Ф. Лазурский, как и В. Каллаш, суммируя представления, имевшие достаточно широкую распространенность в русском литературоведении, поддержал предположение о множественности романтизмов — французского, англий-

<sup>2</sup> Каллаш В. В. Поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских. М., 1902, с. 5.

<sup>3</sup> Там же, с. 5, 7.

ского, немецкого, русского и др. В. Лазурский исходил из представления о национальной обусловленности любого литературного направления, получившего сколько-нибудь широкое распространение; по его мнению, мировой романтизм «в разных странах также принимал разные формы». Учитывая глубокую внутреннюю противоречивость романтизма, В. Лазурский усомнился в возможности дать какое-либо однозначное его определение и, в сущности, первый предположил, что «формула романтизма должна покрывать большое количество разнообразных явлений»<sup>4</sup>, т. е. предложил искать ответ в исследовании целой системы признаков романтизма.

В иной связи и с иными акцентами те же вопросы поднимаются и в работах современных исследователей — И. Ф. Волкова, А. Н. Соколова, Г. Н. Поспелова, У. Р. Фохта и др., разумеется, на несравненно более высоком научном уровне и во всеоружии новой методологии. Однако обращение к ним чрезвычайно показательно: ответа на эти вопросы, выдвигавшиеся до них целыми поколениями русских критиков и литературоведов, до сих пор не получено. Романтизм оказался несравненно более сложным явлением, нежели это представлялось ранее. «Дать однозначную формулу романтизма нелегко», — с сожалением признал М. Ф. Овсянников, потому что «под его знаменем были объединены различные идеологические направления». Сам романтизм вдобавок эволюционировал, и к тому же термин, определявший это противоречивое явление, наполнялся различным смыслом<sup>5</sup>. Обширная монография В. В. Ванслова, появившаяся в 1966 г.<sup>6</sup>, не дала оснований для излишнего оптимизма и не развеяла скептического отношения большинства историков и теоретиков литературы к возможности в обозримом будущем найти исчерпывающее универсальное решение проблемы романтизма.

На рубеже XVIII и XIX вв. романтизм был связан с самыми разными уровнями общественного сознания и формами его выражения; он оказался причастным к ре-

<sup>4</sup> Лазурский В. Ф. Западноевропейский романтизм и романтизм Жуковского. Одесса, 1902, с. 3.

<sup>5</sup> См.: Овсянников М. Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм. — В кн.: Шеллинг. Философия искусства. М., 1966, с. 20.

<sup>6</sup> Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966.

шенно проблем самого различного социально-политического, идеологического и культурного планов; к тому же эти решения объективно оказались относительно более высокого порядка, нежели предлагавшиеся на основе методологии просветительства. Изучение романтизма в связи с этими проблемами велось представителями различных наук и, разумеется, не фронтально. Результаты, полученные философами, экономистами, историками, социологами, литературоведами, искусствоведами, психологами, лингвистами, отличаются различной степенью глубины и явной разнонаправленностью, подчиняясь задачам своих наук.

Историки и социологи, например, давно оперируют представлением о романтизме как особом типе сознания и поведения. Восходящее к Гегелю и Белинскому, поддержанное И. Тэн<sup>7</sup>, оно не сразу было принято историками литературы, однако в последние годы все чаще встречается в работах, посвященных русскому романтизму. Безоговорочно принято оно было И. Ф. Волковым и с определенными уточнениями Н. Я. Берковским, А. Н. Соколовым, Н. А. Гуляевым, Е. А. Майминым<sup>8</sup>. Такое понимание романтизма, как видим, получило довольно значительное распространение. Это понятно: представление о романтизме как *типе сознания* обладает для литературоведа определенной притягательностью — за ним видится путь к искомому и все еще недостижимому монизму в определении сущности романтизма.

В самом деле: не сводятся ли все разнообразные и разнородные признаки романтизма, как в едином фокусе, к конкретно-историческому своему единству — к характеру, к личности особого рода, получившей наиболее широкое распространение и наиболее полное свое выражение в благоприятных для ее формирования общественных ус-

---

<sup>7</sup> Тэн И. Наполеон Бонапарт. М., 1888; оп же. Психология якобинца. СПб., 1905.

<sup>8</sup> Волков И. Ф. Романтизм как творческий метод. — В кн.: Проблемы романтизма, вып. 2. М., 1971, с. 48—49; Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах. — Там же, с. 6—8; Соколов А. Н. К спорам о романтизме. — В кн.: Проблемы романтизма, вып. 1. М., 1967; Гуляев Н. А. О реализме в романтизме. — В кн.: Вопросы романтизма. Калинин, 1974, с. 6 и сл.; Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975; кроме того, оно встречается в работах Ю. М. Лотмана, Л. Гинзбург и др.

ловиях конца XVIII — начала XIX в.? Однако история литературы не исчерпывается характерологией. На этой основе трудно объяснить удовлетворительным образом многие особенности литературного процесса конца XVIII — первой половины XIX в., и прежде всего такие, как связи и взаимоотношения направлений и течений, их сосуществование в условиях видимого антагонизма, многие вопросы их эстетики и поэтики и вообще все то, что выходит за пределы характерологии.

Различные истолкования романтизма, предлагавшиеся до настоящего времени<sup>9</sup>, свидетельствуют о непрекращающемся и все более глубоком проникновении в сущность этого крайне сложного, многогранного, противоречивого по своей природе явления мировой литературы.

Понимание его сущности, его общественной значимости и перспектив, несомненно, зависело от многих факторов: от общего состояния науки (которое само зависело от ряда собственно теоретических, социально-политических и иных предпосылок), от тех социально-исторических обстоятельств, которые складывались на различных этапах национально-освободительного движения в Западной Европе, России и других регионах и в конечном счете определяли литературный процесс и его особенности. Понимание романтизма также не могло не зависеть и от того, в каких конкретных художественных формах предсталал он перед критиком и читателем в различные моменты своего литературного бытия, когда он неизбежным образом вступал в сосуществование с другими направлениями.

К настоящему моменту отрицательное отношение к романтизму как одному из проявлений антиреализма<sup>10</sup> в значительной мере преодолено, хотя его еще, по-видимому, рано относить к пройденному этапу литературоведения. В методологию науки о литературе постепенно проникала мысль о единстве и взаимообусловленности даже таких

<sup>9</sup> Осмысление и оценка их содержится в ст.: *Соколов А. Н.* К спорам о романтизме. — Вопросы литературы, 1963, № 7, с. 122 и сл.; *Поспелов Г. Н.* Что же такое романтизм? — В кн.: Проблемы романтизма, вып. 1. М., 1967, с. 90 и сл.; *Волков И. Ф.* Основные проблемы изучения романтизма. — В кн.: К истории русского романтизма. М., 1973, с. 7 и сл.

<sup>10</sup> Например, Г. Недошивин принимал только «революционный романтизм» — в качестве своеобразного «прореализма» (см.: *Недошивин Г.* Очерки теории искусства. М., 1953, с. 230).



внешних взаимоисключающих типов отношения к действительности, как романтический и реалистический. Выдвинутая Белинским<sup>11</sup> и Герценом<sup>12</sup>, затем поддержанная А. В. Луначарским<sup>13</sup>, А. Фадеевым<sup>14</sup>, эта мысль уже не вызвала немедленного отпора со стороны тех защитников приоритета реализма, которые еще совсем недавно усматривали покушение на него в любом признании исторических заслуг романтизма. Диалектический тезис о борьбе и единстве противоположностей как одном из проявлений всеобщей связи в мире сосуществующих явлений имеет универсальный характер. Рассечения многочисленных связей и переходов между литературными явлениями и противопоставление их, как, например, противопоставление художественных методов и направлений в литературном процессе с целью выяснения, какие из них вернее ведут к познанию истинной сущности действительности, — этот и подобные ему методы исследования постепенно выходят из доверия у теоретиков и историков литературы.

К настоящему времени уже не подвергается сомнению предположение Гегеля и Белинского о том, что романтизм был необходимым звеном в художественном развитии человечества. Более того, романтизм в тот исторический момент, когда он утвердился в искусстве Европы, Америки и России и занял в нем господствующее положение, оказался объективно величайшим художественным открытием<sup>15</sup>. Наконец, признается, что романтизм не просто предварил критический реализм, хронологически предшествуя ему: без романтизма невозможны были бы наиболее значительные достижения реализма. Проблемы историзма, народности, национальной самобытности, психологизма как процесса внутренней жизни, наконец, проблема социальности, вопросы становления новых жанров, нового стиля и т. п., выдвинутые литературой романтизма, кри-

<sup>11</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. II. М., 1953, с. 262.

<sup>12</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в 30 томах, т. 3, М., 1954, с. 37.

<sup>13</sup> Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8. М., 1967, с. 500—501, 519.

<sup>14</sup> Фадеев А. За тридцать лет. М., 1957, с. 851, 865.

<sup>15</sup> Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966; Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973; К истории русского романтизма. М., 1973. Эта же мысль подчеркивается в ряде сборников, посвященных вопросам романтизма, под ред. Н. А. Гуляева.

тический реализм принял, освоил и развил далее на новой основе<sup>16</sup>.

Романтизм как направление, господствовавшее в литературе ряда стран Европы первой трети XIX в., был вытеснен реализмом, и никакое усилие — даже самое энергичное — его защитников не смогло предотвратить этого результата литературно-общественного развития. И более романтизм в литературу не возвратился — именно как целостное, тем более господствующее направление, что признают практически все современные исследователи<sup>17</sup>. Следовательно, он свой век отжил, выполнил задачу, возложенную на него историей, сыграл свою роль в литературном процессе как непосредственный предшественник реализма.

С ним произошло то же самое, что и с предшествовавшими романтизму направлениями — с классицизмом, сентиментализмом, просветительским реализмом. Как относительно более совершенный тип искусства, обеспечивший более глубокое проникновение в сущность действительности и позволивший открыть в ней некоторые ранее не учитывавшиеся, не отображавшиеся прежним искусством стороны и явления, романтизм имел больше возможностей для того, чтобы вернее, точнее, полнее ответить на вопросы, волновавшие человечество в эпоху крушения одной формации и утверждения другой — в эпоху крушения феодализма со всеми его кричащими противоречиями и утверждения буржуазной действительности с ее обещаниями социальной справедливости и неспособностью достичь ее. Восхождение человечества на более высокую ступень социально-экономического развития в конечном счете обусловило соответствующее движение и в сфере культуры. Объективно романтизм являлся более высокой ступенью в художественном развитии человечества. Переход в литературе к романтизму означал движение вперед, и потому все предшествовавшие романтизму направления неизбежно подверглись вытеснению с переднего плана.

---

<sup>16</sup> См.: *Гуковский Г. А.* Очерки по истории русского реализма. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946; *Днепров В.* Проблемы реализма. Л., 1961.

<sup>17</sup> За исключением некоторых крайних утверждений отдельных авторов в сборниках под ред. Н. А. Гуллева (см., например: *Русский романтизм*. М., 1974, с. 29, 36, 180—221).

Когда же возникли новые вопросы, на которые он отвечал менее точно, нежели реализм, то неизбежным оказалось вытеснение романтизма на второй план и в литературах стран Европы, и в России: романтизм сошел на периферию, в руках эпигонов его формы быстро обветшали и естественно вызвали пасмешливое отношение сторонников нового искусства — критического реализма. Во всяком случае, уже не романтизм определял судьбы мировой литературы в середине и второй половине XIX в. Кажется, даже наиболее горячие защитники романтизма в наши дни не станут отвергать этого вывода: хотя и их противникам не следовало бы игнорировать многочисленных доказательств того, что романтизм не ушел полностью из литературы и после того, как критический реализм наглядно подтвердил свой неоспоримый приоритет в познании действительности. Романтизм продолжал свое литературное бытие — это несомненно; но каковы были причины и особенности этого бытия — доживали ли свой век патриархи вымершего направления или имелись некие причины возрождения интереса к романтическим способам отражения мира — это остается нераскрытым.

Сегодня уже нет надобности в инвективах или дифирамбах по отношению к романтизму. Дело теперь заключается в том, чтобы объективно раскрыть особенности исторического бытия романтизма на той или иной национальной почве. Не следует недооценивать сложности этой задачи: она потребует еще немало усилий для того, чтобы воссоздать картину литературного процесса с взаимоотношением его течений и направлений, с массой переходных художественных форм, с продолжением и одновременно переосмыслением и переработкой традиций национальной культуры и ионациональных влияний.

На этом пути необходимо объединить, слить, сплавить воедино две методологии, два подхода: типологический и конкретно-исторический, которые уже во многом, каждый по-своему, помогли исследователям в решении проблемы романтизма.

Типологический подход позволил установить ряд важных обстоятельств из истории романтизма в мировом литературном процессе. Прежде всего выяснилась универсальность романтизма как художественного метода на определенном этапе развития образного сознания человечества.

Романтизм как метод возник на основе всего предшествовавшего развития общественного сознания, им был обусловлен и подготовлен к наиболее полному своему проявлению. Это соображение подорвало прежнюю схему компаративистского происхождения о первичности одних и вторичности других национальных форм романтизма. Схема эта долгое время сохраняла свою устойчивость и предопределила (почти как незыблемую истину) следующую формулу: русский романтизм будто бы возник и сформировался под непосредственным влиянием немецкого, английского и французского романтизмов. Для сторонников этой формулы происхождения русского романтизма речь могла идти лишь об очередности этих инонациональных воздействий. Так, Алексей Веселовский в своей книге «Западное влияние в новой русской литературе» (1883) выдвинул предположение, что три слоя иновлиний захватили в разное время различные стороны русской культуры: немецкое в сфере учащейся молодежи, в лицее, в русских университетах, в области эстетической мысли; французское — преимущественно в литературе 1810-х годов; английское — чуть позже и захватило главным образом сферу экономической мысли<sup>18</sup>. Он был настолько последователен в проведении своей концепции о заимствованном происхождении русского романтизма, что даже рано обозначившуюся в нем тенденцию к созданию национально-самобытного, народного искусства считал возникшей под влиянием западной литературы. Совсем недавно Р. Ю. Данилевский в статье «Шиллер и становление русского романтизма» исходил в сущности, целиком из этих утверждений Алексея Веселовского: в сферу непосредственного влияния немецкого поэта он включил большое число русских — от Державина до Милонова, Карамзина, Жуковского, Батюшкова, П. Вяземского и Кюхельбекера<sup>19</sup>.

Следует подчеркнуть: заимствования были<sup>20</sup> — и они прослежены в ряде работ русских и зарубежных истори-

<sup>18</sup> Западное влияние в новой русской литературе. Сравнительно-исторические очерки Алексея Веселовского. М., 1883, с. 144.

<sup>19</sup> Ранние романтические веяния. Л., 1972, с. 9 и сл.

<sup>20</sup> В. Ф. Одоевский заметил: «В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV-м: он открыл человеку неизвестную часть его мира, о котором существовали какие-то

ков литературы<sup>21</sup>. Но вряд ли возможно весь русский романтизм сводить к одним заимствованиям, влиянию западных авторов и подражанию им. Нельзя отрывать русских художников-романтиков от той конкретно-исторической почвы, которая питала их творчество. Нельзя прежде всего потому, что методологически это представляет грубую ошибку: общественное сознание целого народа, запечатленное в литературе, отрывается от тех социально-исторических обстоятельств, отражением которых являлось это романтическое опосредствование общественного сознания. Нельзя сводить историю русского романтизма (как и любого иного) к истории заимствований, более или менее талантливых переложений инациональных оригиналов на язык русской поэзии и литературы. Из того факта, например, что Байрон жил и творил ранее Пушкина и Лермонтова и что в их произведениях с полной очевидностью предстают «байронические» образы и мотивы, вовсе не следует, что к влиянию Байрона возможно целиком вести источник романтизма обоих русских поэтов.

Типологический подход отвечает стремлению сохранить монизм в поисках универсальной формулы романтизма. Исследователю, придерживающемуся типологического принципа, видится следующая картина мирового романтизма: в различных литературах, на неодинаковой национальной, социальной и культурной основах, под воздействием неких сходных в своей сущности предпосылок и обстоятельств, в периоды, которые нередко были разделены значительными промежутками времени, но тем не менее являлись в чем-то существенном сходными между собой, возникает, складывается и утверждается романтический тип восприятия и отображения действительности, единый в своих наиболее существенных признаках и проявлениях.

Если встать на эту точку зрения, то не было и не могло быть вторичных романтизмов — заимствованных, полученных из вторых рук, в результате некоего побудительного толчка извне. Каждая национальная литература открывала для себя романтизм, когда социально-историческое развитие соответствующих народов приводило их

---

баснословные предания, — его душу» (Соч., т. 1. СПб., 1844, с. 45).

<sup>21</sup> См.: Романтизм в славянских литературах. М., 1973.

к этому; разумеется, опыт мирового искусства при этом всегда учитывается в той мере, в какой вообще это свойственно данной национальной культуре.

С точки зрения типологической можно усмотреть общее в романтизмах французском, английском, немецком, польском, русском, венгерском, американском, итальянском или в тех романтических движениях, которые возникли позднее в литературах стран Азии и Африки.

Таким образом, типологический принцип в подходе к истории русского романтизма имеет вполне определенную направленность (как, впрочем, и при истолковании любого другого варианта романтизма на какой-либо иной национальной почве): он позволяет видеть в русском романтизме выражение закономерностей, общих для мирового романтизма. Наследие русского романтизма в таком случае рассматривается как вклад в мировую литературу. Возникновение же его при таком подходе объясняется теперь не только как следствие западных влияний, а как закономерный акт в процессе развития русской литературы и русской культуры в целом.

Но в чем проявляются национальные отличия от общего в романтизме каждой из литератур, где он приобрел достаточно широкое распространение? Какова сущность и в особенности предпосылки этого различного в каждом из романтизмов? На эти вопросы типологический подход к истории романтизма не дал и не мог дать исчерпывающего ответа. Здесь типологический принцип исследования романтизма требует дополнения: необходим конкретный анализ социально-исторических обстоятельств возникновения романтизма в каждой стране. В частности, при изучении русского романтизма предстоит исследовать чрезвычайно обширный материал, связанный с предромантическими тенденциями, романтизмом в творчестве отдельных писателей (Жуковский, Батюшков, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Баратынский) и деятельности литературных групп, школ, течений и иного рода объединений (поэты-декабристы, школа Жуковского, любомудры, славянофилы).

В современном литературоведении общепринятым является мнение о возникновении романтизма, в том числе и русского, исключительно в связи с событиями французской революции 1789—1794 гг., наполеоновских войн и реставрации 1814—1815 гг. Разногласия сохраняются лишь в определении времени его самоопределения.

Возник ли романтизм одновременно с нарастанием революции, в процессе ее восходящего развития и, следовательно, выразил ее активность, запечатлел готовность масс к преобразованию мира и самую их веру в возможность достижения социальной гармонии? К этому мнению склонялись (с известными оговорками) Д. И. Обломиевский, Н. Я. Берковский и отчасти В. В. Ванслов<sup>22</sup>. Или романтизм возник на спаде революции и главным образом после нее — как реакция на ее итоги, как выражение в художественной форме неприятия утвердившегося в ее процессе мира буржуазных отношений? И вместе с тем как отражение принципиального сомнения в достижимости той социальной справедливости, которую обещали идеологи просветительства? К этому мнению тяготеют Б. Г. Рейзов, И. Ф. Волков, А. И. Ревякин<sup>23</sup> и значительное число других исследователей.

В настоящее время начинает осознаваться определенная односторонность в постановке вопроса в такой форме, ибо любой ответ на него вызывает трудность с объяснением причин возникновения романтизма в тех странах, где не произошла своя революция, подобная французской. В любом ответе заложена, в сущности, одна основа: конкретные национальные романтизмы рассматриваются в связи с событиями инонациональными, оцениваются как их отражение и, таким образом, понимаются как вторичные по отношению к французской революции, французскому романтизму<sup>24</sup> и т. п.

Однако представление о первичности одних и вторичности (фактически неоригинальности, несамостоятельности, заимствованности) других романтизмов противоречит современному убеждению в глобальном характере романтизма, который рассматривается как закономерный этап в духовном развитии человечества на пути от худо-

<sup>22</sup> См.: *Обломиевский Д.* Французский романтизм. М., 1974; *Берковский Н. Я.* О романтизме и его первоосновах. — В кн.: *Проблемы романтизма*, вып. 2. М., 1974, с. 5—6, 17; *Ванслов В. В.* Эстетика романтизма. М., 1966, с. 24.

<sup>23</sup> *Рейзов Б. Г.* Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958, с. 3 («...возник только с началом Реставрации»); *Волков И. Ф.* Романтизм как творческий метод. — В кн.: *Проблемы романтизма*, вып. 2, с. 46; *Ревякин А. И.* Проблемы типического в художественной литературе. М., 1954, с. 114—115.

<sup>24</sup> Б. Г. Рейзов в области исторического романа отдает первенство Вальтеру Скотту (см. указ. соч., с. 81—87).

жественного выражения просветительской идеологии к эпохе расцвета критического реализма<sup>25</sup>.

Как попытка преодоления этой трудности возникла тенденция к отысканию различных эквивалентов французской революции, результатом которых могло быть утверждение романтизма в отдельных национальных литературах (освободительные войны начала XIX в. в различных странах Европы, Северной и Центральной Америки, промышленная революция в Англии и др.). Эта тенденция в объяснении причины возникновения национальных романтизмов означает объективно стремление к конкретно-историческому их изучению — в связи с социально-политическими обстоятельствами и особенностями развития национальной культуры.

В самое последнее время намечается возврат (разумеется, на новой методологической основе) к давней<sup>26</sup>, но прочно забытой тенденции широкого исторического плана: возникновение романтизма рассматривается как художественное выражение и одно из проявлений крушения старого мира, феодально-крепостнической системы в целом. Крушение это проявилось в самых различных сферах социально-политических и экономических отношений, на разных уровнях идеологического опосредствования их. В отдельных странах этот общеевропейский процесс протекал в неодинаковых формах и с различной интенсивностью, однако существо его всюду оставалось единым: происходил распад прежних норм морали, эстетических воззрений, общих философских представлений. Переосмысляя и включая эти обломки в собственные идеологические системы, утверждался новый мир с иной системой социально-экономических отношений.

Просветительству как особому идеологическому опосредствованию и высшему достижению этого мира буржуазной сословной иерархичности шли на смену новые воззрения по всем выдвинутым им проблемам: новое понимание человека и общества, пространства и времени, морали и долга, социальной гармонии и средств ее достижения.

---

<sup>25</sup> Это мнение разделяют практически все авторы работ последних полутора десятилетий.

<sup>26</sup> *Ле-Барт Ф. де*. Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции. Киев, 1905.



При подобном понимании истоков европейского романтизма предпосылки его возникновения в России следует связывать с началом разложения социально-экономических и идеологических основ крепостничества. В России этот процесс, начавшийся во второй половине XVIII в., приобрел затяжной характер и не сопровождался буржуазными революциями в отличие от ряда стран Западной Европы, однако социальная природа его оставалась той же самой.

Представить русский романтизм в двойном плане — как исторически-закономерное звено мирового романтизма и одновременно как одну из важнейших частей русской литературы — задача весьма сложная, требующая для своего исчерпывающего раскрытия длительных усилий и последовательного изучения. Как известно, если проблема не решается в целом, приходится ее расчленять и решать по частям. Точно так же и проблема русского романтизма требует исследования ряда вопросов, без ответа на которые трудно получить общее представление о его своеобразии и характере исторического развития.

Прежде всего это вопрос о времени и обстоятельствах возникновения русского романтизма, его национальных исторических, общественно-социальных, культурных и литературных предпосылках, а значит — его самобытности и оригинальности; затем вопрос о видах и разновидностях русского романтизма, имевших место в процессе его возникновения, формирования и развития и, следовательно, — его типологии и периодизации. В зависимости от ответа на эти вопросы находится решение и других, не менее важных, как, например, давнего, но по-прежнему острого вопроса о соотношении романтизма с иными направлениями и течениями в русской литературе конца XVIII — начала XIX в.

На решении этих вопросов и сосредоточено прежде всего внимание авторов данного труда.

\* \* \*

Редколлегия и авторский коллектив глубоко признательны доктору филологических наук, профессору Н. В. Фридману и доктору филологических наук Р. Ф. Юсуфову за добрые советы и пожелания, которые они сделали, прочитав кпигу в рукописи.

ГЛАВА ПЕРВАЯ  
У ИСТОКОВ  
РУССКОГО РОМАНТИЗМА



ЛИТЕРАТУРНО-ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ  
ВОЗНИКНОВЕНИЯ РОМАНТИЗМА В РОССИИ

1

В книге «Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили» Д. С. Лихачев отметил: «Красота является как новое в пределах старого. Абсолютно новое „не узнается“. И соотношение нового и старого все время меняется. С увеличением гибкости и „интеллигентности“ эстетического сознания доля нового становится все больше, доля старого отступает и уменьшается. Но абсолютно новое не может все же существовать: оно не узнается»<sup>1</sup>. Это положение имеет самое непосредственное отношение и к процессу возникновения романтизма в русской литературе, его художественному, эстетическому и теоретическому осознанию нашими писателями, поэтами, критиками.

Бесспорно, западноевропейский романтизм, и прежде всего немецкий, английский, французский, всем многообразием своих художественных систем оказал заметное влияние на формирование и развитие романтизма в русской литературе первой трети XIX в. Но если бы романтизм для наших писателей того времени был бы в художественном отношении явлением абсолютно новым, то все «романтические красоты» западноевропейских литератур должны были неизбежно остаться за порогом их восприятия. Эти красоты «не узнавались» бы ими как явления художественные, которые могут не только доставлять определенное эстетическое наслаждение, но и быть творчески использованы в их собственной художественной

<sup>1</sup> Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973, с. 171.

практике. Мы знаем, что этого не случилось и, несмотря на известное сопротивление литературных староверов, новая романтическая поэтика восторженно принимается и утверждается творчеством большого круга наших писателей, поэтов, музыкантов, художников, критиков первой четверти XIX в.

Такое быстрое восприятие и освоение романтической поэтики в России начала XIX в. стало возможным потому, что в русской литературе XVIII в., в эпоху, предшествовавшую романтическому периоду ее развития, уже совершился свойственный и другим западноевропейским литературам процесс рождения новых художественных взглядов и представлений, новых требований к искусству и творчеству, процесс, который на рубеже XIX в. завершается формированием качественно новой художественной системы, получившей название романтизма.

«Открытие древней поэзии и культ Оссиана», отмечает академик И. Шетер, становятся теми явлениями, которые сопутствуют «коренному преобразению эстетической мысли XVIII в.», являясь «отчасти и одной из его причин»<sup>2</sup>. Это так и не так. Дело в том, что «открытие» древней народной поэзии происходит уже в XIV—XVI вв., задолго до возникновения не только литературы и эстетики предромантизма, но и классицизма. Именно в эти столетия в странах Европы почти повсеместно пробуждается интерес к народной поэзии, к собиранию, записи, публикации и переработке старинных народных песен, баллад, сказок, сказаний, романсов и т. п.<sup>3</sup>

Не остаются равнодушными к древней поэзии, к поэтическому творчеству народов и классицисты, стремясь «облагородить» и «облагозвучить» произведения «варварской» поэзии, сделать их приятным и правоучительным чтением для представителей «образованной» части публики. Таковы знаменитые «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» (1697) Ш. Перро. Классицисты не признают эстетической самоценности произведений древней народной поэзии, до-

---

<sup>2</sup> Шетер И. Романтизм. Предыстория и периодизация. — В кн.: Европейский романтизм. М., 1973, с. 63.

<sup>3</sup> См.: Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. М., 1960; Гусев В. Е. Проблемы фольклора в истории эстетики. М.—Л., 1963, с. 52—53 (подстрочные примечания).

пускаая их в «изящную» литературу в крайне редких случаях, да и то в переработанном, обновленном и очищенном от «грубой» поэтики виде. Исключения составляли лишь поэтические создания древних греков и римлян — образцовые с точки зрения классицистов произведения искусства, да Библия.

Новый интерес к древней поэзии, к поэтическому творчеству народов возникает в первой четверти XVIII в. Происходит как бы второе «открытие» древней поэзии, простота, естественность, безыскусственность и оригинальность которой выгодно отличаются от искусственной, подражательной и неоригинальной поэзии классицистов. Уже в 1712—1713 гг. английский публицист и критик Дж. Аддисон отмечает, что народные песни, баллады, сказки не только «чрезвычайно почитаются среди простого народа», «приходятся по вкусу и одобряются множеством людей», но и «не могут не понравиться всем читателям, которые не лишены способности наслаждаться»<sup>4</sup>. В балладе «Охота у Чевиотских холмов» он готов видеть образец национального героического эпоса<sup>5</sup>.

С этого момента необычайно возрастает интерес к современной, а особенно старинной шотландской и английской народной поэзии. Появляется серия изданий А. Рамзея: поэма «Церковь на лужайке» (1718), сборники «Песни шотландцев» (1718—1720), «Вечнозеленые растения» (1724), «Смесь для чайного стола» (1724—1727). Он и сам пишет стихи, песни и элегии в духе народной шотландской поэзии. В 1723—1725 гг. выходят три тома «Собрания старинных баллад», подготовленных А. Филлипсом, и т. д.

Одновременно с начавшимся процессом реабилитации и утверждения безусловной эстетической ценности произведений древней, старинной и современной народной поэзии, которая противопоставляется условным ценностям классицистской литературы, начинается борьба с эстетикой подражательности, за раскрепощение творческих принципов, скованных поэтикой классицизма.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: *Лазурский В.* Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона, т. II. Одесса, 1916, с. 192, 193.

<sup>5</sup> См.: *Лазурский В.* Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона, т. II, с. 195—196; *Гусев В. Е.* Проблемы фольклора в истории эстетики, с. 75—77.

Тот же Аддисон в «Опыте об удовольствиях воображения» (1712), признавая, что источником «внутренней радости» является красота, отвергает положение классицистов об абсолютности красоты, образцы которой дали человечеству поэты, скульпторы, архитекторы Древней Греции и Рима. «Быть может, — говорил он, — в одной части материи не больше истинной красоты или безобразия, чем в другой... все разнообразные виды одушевленных существ имеют свои понятия о красоте» и «на всякого из них действует больше всего красота его собственного рода»<sup>6</sup>. Проводя мысль об относительности красоты, обусловленной особенностями национального («собственного рода») представления о ней, Аддисон тем самым разрушал один из ведущих канонов классицизма, диктовавший поэту необходимость подражания искусству древних греков и римлян.

Аббат Дюбо в «Критических размышлениях о Поэзии и Живописи» (1719), подчеркивая эмоциональную сущность поэзии, утверждает, что цель творчества — не слепое следование правилам, не подражание образцам, а изображение таких действий и поступков, которые могут растрогать читателей и зрителей. «Высшая цель Поэзии и Живописи, — писал он, — состоит в том, чтобы трогать и нравиться...». Сила искусства, полагает Дюбо, — в его правдоподобности, в прямой связи художественных образов с окружающей людей действительностью, с реальностью изображенных событий. При этом Дюбо, естественно, отдает предпочтение творческому началу поэзии, высшим проявлением которого являются гении — свободные и независимые, обладающие «способностью к верному воспроизведению действительности». Они «легко делают то, что другие делают плохо, даже прилагая большие усилия». Настоящий поэт, «даже не соблюдающий обычных правил, — пишет Дюбо, — нравится, а другой — соблюдает их и все-таки не нравится»<sup>7</sup>.

Дж. Вико в работе «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) проводит мысль об изначальности, природности, естественности воображения и фантазии

<sup>6</sup> Цит. по кн.: *Лазурский В.* Сатирико-правоучительные журналы Стиля и Аддисона, т. II, с. 234.

<sup>7</sup> *Дюбо Жан-Батист.* Критические размышления о Поэзии и Живописи. М., 1976, с. 275, 277, 279, 281.

поэтов, считая, что эти творческие способности необходимы в каждом поэте уважать, а не пренебрегать ими, сковывая всевозможными правилами и предписаниями. Здесь же он говорит о народном характере «Илиады» и «Одиссеи», которые были созданы не одним человеком, а многими певцами. «Греческие народы и были этим Гомером», — пишет он. А сами поэмы — это «две величайшие сокровищницы истории греческого народа»<sup>8</sup>.

Своими «Основаниями» Дж. Вико утверждает, что поэзия древних греков не была чем-то исключительным в истории человеческого общества, своего рода началом начал художественного творчества вообще, как это полагали классицисты, а представляет собой естественное, непродуманное отражение жизни собственно греческого народа. В равной мере поэзия других народов, каждая по своему, отражала и отражает жизнь этих народов, будучи в своей основе поэтическим выражением «простонародной» мудрости<sup>9</sup>. Эти и другие идеи Дж. Вико впоследствии будут приняты и развиты романтиками<sup>10</sup>.

Мысль о Гомере как народном певце получает свое развитие в работах Т. Блэквилла «Исследование жизни и произведений Гомера» (1735) и «Письма о мифологии» (1748); в «Размышлениях об оригинальном творчестве» (1759) Э. Юнга, наконец, в «Опыте об оригинальном гении Гомера» (1767) Р. Вуда.

Таким образом, уже в первой трети XVIII в. классицистской идее греко-римского происхождения искусства, а вследствие этого и образцовости произведений древнегреческой и древнеримской поэзии была отчетливо противопоставлена идея всеобщности происхождения поэзии, ее народности, неподражательности, национальной самобытности. Особенно последовательно эта идея проводилась в книге В. Бёрка «Народные древности или древности простого народа» (1725) и работе Я. Бодмера «О влиянии и применении фантазии» (1727).

В эти же годы, вслед за теоретической реабилитацией эстетической ценности народной поэзии и утверждением народного характера поэзии Гомера, а вместе с ней и всей

<sup>8</sup> Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. Л., 1940, с. 365, 366.

<sup>9</sup> Там же, с. 132, 137.

<sup>10</sup> См.: Голицычев-Кугузов И. Н. Романские литературы. М., 1975, с. 349—352.

древнегреческой поэзии, происходит утверждение мысли о народности драматургии Шекспира<sup>11</sup>. Так создаются предпосылки для «коренного преобразования эстетической мысли XVIII в.». Однако не «открытие» древней поэзии вообще, а выявление, открытие особого качества литературы и искусства — *народности*, этого основного критерия ценности произведений всех времен и народов, становится первопричиной переворота в европейском эстетическом сознании XVIII в., положив начало качественно новому по сравнению с классицизмом литературному движению.

Для И. Винкельмана понятие народности искусства является уже исходным в его попытке определить своеобразие искусства древних народов. «Искусство, — пишет он в «Истории искусства древности» (1763), — по-видимому, возникло совершенно одинаковым образом у всех народов, знавших его, и нет достаточных оснований приписывать ему особое отечество (Грецию или Рим, как это делали классицисты. — *А. К.*), ибо каждый народ находил в себе семена необходимого»<sup>12</sup>. Отсюда прямо следовало, что творцом искусства является народ, что каждый народ, каждая народность имеет свое искусство, которое создано не путем подражания искусству каких-либо особо художественно одаренных народов, а возникло самостоятельно, в результате необходимого, естественного, присущего каждому народу стремления к творчеству.

Для И. Гердера народность искусства — аксиома. «Величайший певец греков, Гомер, — пишет он в 70-е годы, — является одновременно величайшим народным поэтом. Созданное им величественное целое — не эпоса, а „epos“, сказка, предание, живая история народа»<sup>13</sup>. Требование народности становится для Гердера и основным по отношению к современной ему литературе.

Открытие народности как особого качества произведений литературы и искусства показало, что непреходящая ценность искусства древних народов состоит не в образцовости их, а в народности. Это сразу сняло ореол таинственности и божественности происхождения античного искусства, необъяснимости и непостижимости его совер-

<sup>11</sup> См.: История английской литературы, т. I, вып. 2. М., 1949, с. 571—572; Гусев В. Е. Проблемы фольклора в истории эстетики, с. 76, 77, 78.

<sup>12</sup> Винкельман И. И. История искусства древности. М., 1933, с. 18.

<sup>13</sup> Гердер И. Г. Избр. соч. М.—Л., 1959, с. 72—73.

шенства. Оказалось, что искусство это велико, образцово, совершенно потому, что всем своим содержанием оно выражает и отражает жизнь своих народов, причем в формах понятных и близких этим народам. Именно в единстве народного содержания и народных форм и заключается все совершенство, образцовость, величие и прелесть искусства древних народов. Это было великое открытие. Критерий народности и оказался именно тем универсальным критерием, который позволял определять ценность и значение искусства любого народа в любую эпоху его жизни: главное, чтобы это искусство всем своим содержанием отражало жизнь своего народа на каждом этапе его исторического развития в формах понятных и близких народу.

Отсюда берет начало положение, во многом определившее будущий расцвет искусства нового времени, послужившее реальным толчком для такого расцвета: если народность является высшим достоинством произведений, определившим величие и совершенство искусства древних народов, то, значит, искусству нового времени, чтобы подняться до таких же художественных вершин, необходимо стать народным, т. е. оно должно научиться выражать и отражать жизнь народов нового времени в формах, выработанных этими народами, близких и понятных им. Искусство нового времени должно стать народным, национальным по своему содержанию и форме. Именно это даст возможность художникам нового времени подняться на вершины мирового искусства, создать произведения, по своему значению равные произведениям великого искусства древних народов.

Это требование народности и становится знаменем зарождавшегося романтизма в европейской литературе и искусстве. Точнее, оно предопределило, вызвало к жизни то особое литературное движение к самобытности и народности, которое затем вошло в историю искусства и литературы под именем романтизма, на что обратил внимание уже В. Г. Белинский. «... Этот романтизм, — писал он в 1834 г., — был не иное что, как возвращение к естественности, а следственно, самобытности и народности в искусстве, предпочтение, оказанное идее над формой, и свержение чуждых и тесных форм древности. .»<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, с. 68.



В 60-е годы XVIII в. происходит как бы третье «открытие» древней поэзии, но уже в качестве богатейшего источника вдохновения, неисчерпаемого кладезя самобытного, оригинального художественного творчества народов. Отказ от подражания искусству древних греков и римлян, обращение к национальным источникам вдохновения становится первым шагом нового литературно-художественного движения. Возникает совершенно иная, по сравнению с классицизмом, поэзия, опиравшаяся в своем содержании и форме на художественный опыт национальных народных поэзий, уходящих своими истоками в глубины веков. Перед писателями и поэтами раскрываются широкие горизонты народного воображения и фантазии, неисчерпаемые возможности для самобытного, оригинального творчества. В этом процессе «песни» Оссиана, созданные Дж. Макферсоном в начале 60-х годов, сыграли действительно заглавную роль, тем более что и поэты, и читатели европейских стран уже были подготовлены к восприятию новых художественных красот, открывшихся в народном поэтическом творчестве.

«Третий вал» интереса к народной поэзии, к старинным памятникам народного творчества буквально захлестывает, в полном смысле этого слова, европейскую литературу, вызывая к жизни не только новые сборники старинной поэзии, произведений народного творчества, но еще больше всевозможные литературные обработки, подделки и «фантазии» на темы народных сказок, баллад, песен, продиктованные естественным и благородным стремлением писателей создавать в противовес существующей классицистской литературе поэзию самобытную, оригинальную, народную, всеми силами стараясь внести национальный элемент в изящную словесность<sup>15</sup>.

Кроме многочисленных стихотворных произведений как в национальном «народном вкусе», так и в оссиановском духе, в 70—80-е годы появляются целые «библиотеки» — Парижская всеобщая библиотека романов, Немецкая библиотека романов и т. п. — литературных обработок произведений средневековой литературы, которые и стоят у ис-

<sup>15</sup> См.: Геттнер Г. История всеобщей литературы XVIII в., т. I. СПб., 1863, с. 376, 453—468; История французской литературы, т. I. М.—Л., 1946, с. 795; История английской литературы, т. I, вып. 2. М.—Л., 1949, с. 576—584; История немецкой литературы, т. II. М., 1963, с. 272—273, 280—285, 291.

токов собственно романтической поэзии и прозы, возникшей на рубеже XIX в. «Отправная точка романтизма, — как правильно подметил И. Замотин, — обращение к народно-поэтической старине, конечная цель его — создание национальной, самобытной поэзии»<sup>16</sup>.

В России XVIII в. наблюдаются аналогичные явления, с одной только разницей, что интерес к старинной русской народной поэзии, возникший у наших писателей в конце XVII в., никогда потом не прерывался<sup>17</sup>.

В 1735 г., опираясь на самобытные «просодические» свойства русского языка, В. К. Тредиаковский предлагает «Новый способ к сложению российских стихов», начиная тем самым реформу в области нашего национального стихосложения. Стремясь добраться до истоков русского стихосложения, он обращается к памятникам древнерусской словесности — прежде всего произведениям народной поэзии, «простонародным песням». Результатом такого обращения явился вывод, который он делает в своей статье «О древнем, среднем и новом Стихотворении Российском» (1755), что предложенная им в 1735 г. «новая система» стихосложения оказалась «во всем подобна оному первобытному нашему, кроме Рифмы. Следовательно, сия Система, — отмечает Тредиаковский, — справедливее называться долженствует Возобновленною, а не Новою»<sup>18</sup>. В этой же работе он скажет: «Поэзия, как подражание естеству и как истине подобие, есть одна и та же по своему своему во всех веках и во всех местах у человеческого рода: но способ речи или Стих, коим обыкновенно изображается Поэзия, находится многообразичен в различных народах»<sup>19</sup>.

Так в сознание нашей литературной общественности вносится мысль о народном, национальном, самобытном характере русского стихосложения, а следовательно, и о самобытности выразительно-изобразительных средств нашего поэтического языка, опирающегося на национальную русскую стихотворную «просодию».

<sup>16</sup> *Замотин И. И.* Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе, т. 1. Изд. 2. СПб. — М., 1911, с. 2.

<sup>17</sup> См.: *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. М., 1958, с. 47 и сл.

<sup>18</sup> Сочинения Тредьяковского, т. 1. СПб., 1849, с. 795.

<sup>19</sup> Там же, с. 756.

Именно в 50-е годы XVIII в. в России начинает формироваться и развиваться идея самобытного, незаимствованного происхождения поэзии, идея ее природной эстетической самоценности. Эта мысль встречается в целом ряде статей того времени. У того же Тредиаковского, кроме названной работы, она присутствует в статье «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» (1755). Затем — в «Рассуждении о начале стихотворства» (1755) Г. Теплова, в статье А. П. Сумарокова «О стихотворстве камчадалов» (1759). А спустя несколько лет, раньше, чем в Германии и Франции, и почти одновременно с появлением сборников Дж. Макферсона и Т. Перси (1765) в Англии, в нашей стране начинается публикация произведений народного творчества — сказок, былин, песен, ведущего, как уже отмечалось, в предромантическом литературном движении источника вдохновения, основы для создания подлинно (как полагали в те годы, что затем было подхвачено и поддержано романтиками) народной, самобытной, оригинальной, незаимствованной по содержанию и форме литературы, вообще искусства.

В 1766—1768 гг. выходят из печати четыре части литературных обработок М. Д. Чулкова «Пересмешник, или Славенские сказки». Несколько лет спустя он же издает «Собрание разных песен» (4 части, 1770—1774). В 70-е годы появляются три части «Славенских древностей, или Приключений Славенских князей» (1770—1771) М. И. Попова и «Бабушкины сказки» (1778) С. Друковцева. А уже в 1780 г. выходит первый выпуск библиотеки «русских романов», подготовленной В. А. Левшиным и озаглавленной: «Русские сказки, содержащие Древнейшие Повествования о славных Богатырях. Сказки народные и прочие, оставшиеся чрез пересказывание в памяти Приключения». Всего было десять выпусков, издание которых завершилось в 1783 г. Затем они были трижды переизданы: в 1807, 1820 и в 1829 гг.

В предисловии к первому выпуску<sup>20</sup> Левшин писал, что «романы и сказки были во все времена у всех народов; они оставили нам вернейшие начертания древних каждой страны народов и обыкновений... Россия имеет также

<sup>20</sup> Русские сказки, содержащие Древнейшие Повествования о славных Богатырях. Сказки народные и прочие, оставшиеся чрез пересказывание в памяти Приключения, ч. I. М., 1780. — Известие, с. 1—2 пенум.

свои, но оные хранятся только в памяти». Беря на себя смелость издать «сии сказки русские с намерением сохранить сего рода наши древности», Левшин одновременно хотел показать, что русская поэзия такая же древняя, как и поэзия других народов, что и у нашего народа существуют давние поэтические традиции, богатые воображением и фантазией.

Эти выпуски имели большое значение для утверждения предромантических настроений и представлений у литературной общественности России. «Целая литература „подражаний“ примкнула к этим произведениям, — отмечал В. В. Сиповский, — присвоила себе те же „общие места“, ту же манеру письма, тот же тон»<sup>21</sup>. Это были «Лекарство от задумчивости и бессонницы, или Настоящие русские сказки» (1786), «Дедушкины прогулки, или Продолжение настоящих русских сказок» (1786), «Повествователь русских сказок» (1787) и т. д.<sup>22</sup>

Так в русской литературе утверждаются новые, отличные от классицистских, национальные источники вдохновения, без чего в дальнейшем невозможно было возникновение собственно романтической литературы.

Таким образом, в России, как и в других европейских странах, предромантическое движение, имевшее своей целью подготовить почву для создания самобытных, оригинальных национальных литератур, начинается в 60—70-е годы XVIII в. вместе с открытием народной поэзии как важнейшего источника вдохновения. Увлечение своей «народностью», стремление создавать свою национальную литературу в «народном духе», творить в «народном вкусе» способствовало не только собиранию и изданию памятников народной поэзии, но в большей степени стимулировало творчество в «народном вкусе», порождая многочисленные переделки, переложения и подделки под произведения народного творчества, создавая свой особый «пародный стиль» в литературах конца XVIII в.

Именно такое увлечение «народностью», «народной» поэзией, начатое Дж. Макферсоном и охватившее затем русскую, немецкую и другие европейские литературы,

<sup>21</sup> Сиповский В. В. «Руслан и Людмила». К литературной истории поэмы. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. IV. СПб., 1906, с. 63.

<sup>22</sup> См.: Азадовский М. К. История русской фольклористики, с. 59—81, 104—106.

открывает первую страницу истории предромантизма и в нашей стране. Кроме массы второстепенных, это движение вовлекает в свою орбиту и крупнейших русских писателей конца XVIII в.<sup>23</sup> Национальным колоритом окрашивается поэма И. Богдановича «Душенька» (1778), а в 1787 г. он пишет русскую драму «Славяне». В 1779 г. Аблесимов пишет либретто русской оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват». В 1795 г. Карамзин создает «богатырскую сказку» «Илья Муромец», оставляя ее, совсем в духе будущих романтических традиций, незавершенной. Серию пьес, составленных, по ее словам, «из сказок, песней и иных сочинений», пишет в 80—90-е годы Екатерина II. Встает на новый путь творчества и М. М. Херасков, создавая в 1796—1801 гг., после знаменитых эпопей «Россияда» и «Владимир», стихотворную повесть, «почерпнутую из русских сказок», — «Бахариана, или Неизвестный». Не устоял от «соблазна» нового веяния и Державин, написав в 1804 г. по мотивам русской былины драму «Добрыня».

В русле этой традиции создает А. С. Пушкин «Руслана и Людмилу» — поэму, ставшую предтечей русского романтизма 20-х годов XIX в.

В 80—90-е годы XVIII в. начинается буквально повальное увлечение жанром «народной песни», которое переходит и в XIX в.: кто в те годы не писал «народных песен»! Наши авторы охотно вводят в свои книги «русскую баснословную старину, народную сказку... народную песню»<sup>24</sup>. Это «сближение нашей литературы с народной поэзией, начавшееся в конце XVIII столетия, было той почвой, на которой впоследствии укрепились под именем романтизма новые литературные понятия»<sup>25</sup>. Именно «народное творчество все интенсивнее помогало писателям создавать новое, антиклассицистическое искусство»<sup>26</sup>.

Однако предромантическое движение и в нашей стране, и в других европейских странах не сводилось только

<sup>23</sup> См.: *Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. Изд. 3. М., 1955, с. 384—385.

<sup>24</sup> См.: *Пыпин А. Н.* История русской этнографии, т. 1. СПб., 1890, с. 65.

<sup>25</sup> *Замотин И. И.* Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе, т. 1. с. 2—3.

<sup>26</sup> *Маковоненко Г.* От Фонвизина до Пушкина. Из истории русского реализма. М., 1969, с. 155.

к формированию в национальных литературах вот такого «народного» направления, хотя оно на первых порах и было основным, ведущим. Изменения, которые происходили в системе государственной и социально-общественной жизни народов XVIII в., где выраженные открыто, где совершавшиеся внешне неприметно, подспудно, породили целые комплексы новых настроений, взглядов на жизнь, человека, общество, которые не могли не отразиться на общем характере литературного процесса того времени.

Ощущение извечного трагизма и непрочности бытия, с одной стороны; стремление уйти от общественно-полезной деятельности, скрыться под сенью лесов, затеряться на лоне природы — с другой; одновременно — рост активности третьего сословия, которое несло с собой идею всемогущей инициативной, деятельной личности: затем «экзотика географических открытий XVIII в.» (в том числе и русских путешественников), «основа исключительности» будущих романтических героев<sup>27</sup> и т. п. — все это делало предромантическое движение в европейских литературах сложным, многоплановым, разнохарактерным как по содержанию, так и по форме выражения и проявлений.

По-своему все это сказалось и на литературной жизни России второй половины XVIII в.

Из общих предромантических установок вырастала и эстетика сентиментализма с ее интересом к национальной действительности, к жизни маленького человека, городских и деревенских низов, третьего сословия, в отличие от «великих» людей — царей, полководцев и т. п. героев, на которых ориентировался классицизм. Однако сохраняя эту общую антиклассицистскую направленность, сентиментализм вместе с тем явился и в известной мере реакцией на предромантизм, поэтизировавший средневековый быт и нравы, «грубую» простонародность и т. п. Сентименталисты также предлагали своим читателям нового героя, но только не сильного, решительного, мужественного, как того требовала эстетика предромантизма, а ласкового, нежного, чувствительного, и природу не суровую и мрачную, а приятную и милую, и не гром сражений и «бури завыванье», а журчание ручейков и щебетанье птиц.

<sup>27</sup> См.: Поляков М. Цена пророчества и бунта. М., 1975, с. 190.

В художественном отношении сентиментализм был попыткой *облагородить* то новое содержание, которое предромантизм противопоставил классицизму. И это ему удалось. На какое-то время он стал центральным в литературной жизни Европы второй половины XVIII в., определяя характер и направление общевропейского предромантического движения. Романтизм конца XVIII—начала XIX в. вырос из сентиментализма как такового, а из этого общего предромантического литературного движения, где сентиментализм был одним из наиболее заметных идейно и эстетически оформленных течений.

Особое место в предромантическом движении занимает намстившаяся уже в творчестве классицистов тенденция к сближению литературы с реальной жизнью, с действительностью, окружавшей самих писателей. На материале русской литературы это хорошо раскрыто в цитированной нами книге Г. Макогоненко «От Фонвизина до Пушкина». Однако попытка ее автора любое стремление русских писателей того времени к правдоподобию относить на счет реализма не всегда оправдана и плодотворна. По своему характеру эти стремления были частью предромантического движения, которое развивалось внутри классицизма, изнутри взрывая его. В целом же литература XVIII в., стремившаяся к изображению реальной, национальной действительности, отвечая общеромантическому стремлению именно этой своей направленностью, оставалась еще в пределах поэтики классицизма: в литературных произведениях всегда побеждал разум или разумное начало, а порок также всегда оставался наказанным, возьмем ли мы «Пригожую повариху» Чулкова или «Недоросля» Фонвизина, где даже имена героям даны в полном соответствии с требованиями классицизма. Сама по себе проблема: как из общего предромантического, а затем и романтического движения вырос реализм—необычайно важна и существенна, и она требует специального исследования, что прямо не входило в задачу авторов данного труда, изучавших историю собственно романтизма в русской литературе.

## 2

В общественном сознании начало предромантических настроений было прямо связано с разочарованием определенной части дворянства в идеях и идеалах просветитель-

ства — философии, которая служила основанием классицизма в литературе и искусстве. В России возникновение настроений, которые объективно означали наметившийся отход от некоторых принципов просветительства, происходит уже в начале 60-х годов XVIII в., совпадая по времени с периодом Семилетней войны 1756—1762 гг. И хотя просветительство в нашей стране еще длительное время сохраняло свою притягательную силу и наиболее значительные его проявления приходится на вторую половину XVIII в., однако при всем том тенденция к отходу от философии просветительства наметилась именно в начале 1760-х годов.

События, предшествовавшие воцарению Екатерины II, побудили значительную часть русского дворянства к осмыслению действительности в плане, выходящем за пределы просветительских канонов. Среди части правящего сословия появилось стремление уйти от острых вопросов внешней и внутренней политики, снять с себя моральную ответственность за управление и отдаться радостям простого бытия в собственных поместьях. Это настроение, как свидетельствует А. Т. Болотов в своих «Записках», возникло именно в конце Семилетней войны вследствие разочарования в ее результатах. Оно было достаточно сильным и получило широкое распространение. Указ о «вольности дворянской», касающийся целого сословия, не был и не мог быть случайностью и, как вспоминал Болотов, пришлось дворянству по нраву<sup>28</sup>.

Молодые дворяне толпами оставляли службу и отправлялись в свои поместья, испытывая самую искреннюю радость от сознания своей раскрепощенности от каких-либо гражданских обязательств по отношению к государству и обществу. «Я сам себе почти не верил, что я был тогда уже неслужащим, — передавал Болотов свои ощущения при получении отставки (на 24 году жизни — после семилетней службы), — и идучи, не слышал почти ног под собою: мне казалось, что я иду по воздуху и на аршии от земли возвышенным, и не помню, чтоб когда-нибудь во все течение жизни моей был я так рад и весел, как в сей достопамятный день»<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> См.: Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1738—1793, т. II. М.—Л., 1931, с. 260.

<sup>29</sup> Там же, с. 261.



Следует особо выделить замечание Болотова о том, что впервые такое значительное число русских людей столкнулось во время походов за границами Российской империи с незнакомыми для них порядками, сравнивало свое положение и возможности, а также русские обычаи и законы с иными, осознавая особенности западной культуры и одновременно самобытность русской. Для одной части дворянства это послужило толчком для интенсификации поместного хозяйства, для усиления эксплуатации крепостных. Для другой это дало богатый материал для размышлений в духе наиболее передовых просветительских выводов о необходимости переустройства всего существующего общественного порядка с целью установления социальной справедливости.

Новые настроения сказались прежде всего на понимании просветительской идеи долга. При всех различиях в ее истолковании она оставалась центральной в разнообразных и разновременных художественных воплощениях идеологии просветительства, придавая им ярко выраженный гражданский характер: личность всегда рассматривалась в ее обязательном служении обществу — таков смысл и назначение человеческого бытия.

Воспоминания Болотова свидетельствуют о существенном переосмыслении идеи гражданского долга. Незыблемый прежде принцип служения дворянскому государству оказался поколебленным: возникает и получает соответствующее оправдание своего рода бегство потомственных дворян от службы, от исполнения своих общественных обязанностей в их прежнем понимании — на службе чиновной, военной или придворной. Институты дворянского государства утрачивают свою привлекательность. Масса «правил» общества строгой регламентированности представляется насилием над свободной личностью. Отставка кажется единственным путем к достижению желанной свободы.

Эти настроения оказались весьма устойчивыми. Три десятилетия спустя они с еще большей силой охватили русское дворянство, как это явствует из воспоминаний И. И. Дмитриева. «Никакие честолюбивые виды не обольщали меня, — писал он о своем порыве на волю в 1796 г. — Я хотел только получить спокойную независимость... Одна только независимая жизнь была в виду моем»<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> *Дмитриев И. И.* Взгляд на мою жизнь. М., 1866, с. 124, 132.

На протяжении ряда десятилетий в России исподволь складывалось, в сущности, антипросветительское убеждение в том, что право человека на личную жизнь выше его обязанности служить обществу. Соответственно с этим происходило постепенное переориентирование внимания художников: система семейных, личных, родственных отношений занимает все большее место при изображении человека, оттесняя служебно-общественные связи. Быть хорошим семьянином, наладить свое поместное хозяйство, опекать своих «подданных» и содействовать «исправлению» их нравов — более важно, нежели быть исполнительным чиновником или офицером. С особенной силой это общее убеждение выразил Болотов во втором — четвертом томах своих воспоминаний, почти целиком посвященных радостям своеобразного культурничества: именно в подобном культурничестве и видит Болотов истинную обязанность дворянина перед государством.

Просветительская идея гражданского долга здесь уже существенно видоизменена в соответствии с новым пониманием ее на иной социальной основе: должное по Болотову — это полезное; выполнение долга заключается в принесении пользы для семьи и для отечества, а польза — это умножение общественного богатства, увеличение материального достатка, обеспечение более высокого прожиточного уровня. . . Болотов не только не стыдился выносить на страницы своих воспоминаний денежные расчеты, но и считал даже обязанным указать на них.

Можно ли видеть в подобных описаниях отражение самых начальных моментов зарождения новой идеологии, шедшей на смену просветительству и в основе своей отвечавшей главным принципам идеологии буржуазной? Вероятно, да; разумеется, с учетом той бесконечной сложности и противоречивости, какие были неизбежны при художественном выражении ее средствами прежнего искусства, уходявшего своими корнями в иную социальную почву и насыщенного традициями классицизма.

Укрепление и распространение настроений, описанных Болотовым, означало, что даже в среде патриархально-культурнической части русского дворянства был сделан заметный шаг на пути раскрепощения личности как от власти дворянского государства, так и от власти тех просветительских принципов, которые были взяты монархиями на вооружение, превращены в догматы, освящен-

ные авторитетом государства и церкви (в также вереницей примеров из древности), и служили опорой абсолютистских режимов. Так, в частности, и произошло с идеей долга: признание за человеком ответственности перед близкими, перед собой, признание естественности и изначальности личной жизни, переориентировка внимания на проблемы семейного бытия объективно означали умаление просветительски понимаемого долга перед государством.

Во второй половине XVIII в. произошел существенный сдвиг в русском общественном сознании, вызванный изменением международного положения России. Начиная с эпохи Петра I Россия постепенно входит в число мировых держав. В первые годы правления Екатерины II начинает особенно остро осознаваться вопрос о включенности России в общеевропейскую жизнь. С обособленностью и замкнутостью допетровского периода было покончено. Войны с турками и шведами за естественные границы, за выходы к морю привели Россию на международную арену. Эти войны и в первой половине XVIII в. не имели характера династических личных акций русских императоров, во второй же половине века все более уяснялось их общенародное значение.

Как это понимали (с разной степенью глубины) представители высших кругов, сама Екатерина, рядовое помещичье дворянство и представители других сословий, от исхода этих войн теперь зависело положение не только русского государства, но и уже не отождествляемого с ним русского народа и ряда других народов.

В екатерининский век, на протяжении 34 лет ее правления, т. е. фактически при жизни одного поколения, в бурной смесе событий, казалось бы несовместимых по своей направленности и итогам, с особенной силой проявились острые противоречия во внутренней и внешней политике крепостнического государства в период разложения его социально-экономических основ. Усилиями, как это представлялось тогда, всех сословий творилась новая действительность, Россия преображалась — зримо, быстро, существенно; обозначались определенные итоги усилий целого поколения; вырисовывались контуры общества, к которому стремились, но контуры эти отнюдь не напоминали искомого идеала.

С одной стороны, изнурительные войны за Повороссию, Крым и Кавказское Приазовье, попытки выхода на

Балканы и в Закавказье имели явный захватнический характер. В итоге дворянство укрепило свою материальную базу, получило новые земли, закрепило свое первенствующее положение в государстве.

С другой же стороны, в процессе этих войн была оказана поддержка движению ряда балканских народов в их борьбе за освобождение от турецкого ига, всегда таившего в себе угрозу геноцида.

Подавляя освободительное движение собственного народа, правящие верхи России оказывали поддержку грекам, грузинам, сербам в их стремлении к национальной независимости. Россия дворянская подавила четвертую из крестьянских войн, наиболее опасную для правящих верхов, и осталась крепостнической империей, мощь которой все возрастала (в частности, и за счет присоединения новых территорий со своими национальными группами), но одновременно и подтачивалась изнутри все усиливающимися социальными противоречиями. При всем том для многих народов вхождение в состав Российской империи было актом прогрессивным, ибо избавляло их от более тяжкого ига чисто феодального типа и приобщало к источникам более высокой культуры.

Этот процесс нашел отражение в русской литературе. Уже во второй половине XVIII в. в произведениях ряда писателей проявляется интерес к инонациональным культурам; традиционное обращение к литературе французской и античной дополняется все возрастающим вниманием к произведениям писателей немецких, английских, испанских, итальянских, а в конце века в русскую литературу входят (правда, в значительной переработке) образы и мотивы украинского, татарского, казахского фольклора. И когда сложившийся в первой четверти XIX в. русский романтизм проявит свою увлеченность местным колоритом и национальной экзотикой, то тенденция эта возникнет отнюдь не на пустом месте.

К середине XVIII в. восходят истоки еще одного важного компонента будущей системы романтического мировосприятия и творчества: именно тогда возникает и с каждым десятилетием все более будет возрастать пристальное внимание к прошлому России<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> См.: В. О. Ключевский о Екатерине II: «...припалась за русские летописи, заказывала выписки и справки профессору Че-

Новая идеология, рождавшаяся в оболочке просветительских воззрений, одним из важнейших своих принципов имела историчность. Принцип историзма зарождался еще в период, предшествовавший Французской революции, развивался одновременно на различной национальной основе и складывался в разнообразные системы представлений о процессе мировой истории, в котором разуму пока что по традиции придавалось важное значение, но самое обилие всевозможных «отклонений» от его предначертаний и удивительных «нарушений» логики истории уже более не игнорировалось, а постоянный учет их и попытка объяснения означали, что уже подготавливается возникновение убеждения в наличии неких собственных законов истории, не подвластных разуму (в том смысле, что они независимы от него).

На почве русского просветительства во второй половине XVIII в. начали складываться первые исторические концепции, учитывавшие самобытность общественного и культурного развития России.

В русском классицизме и сентиментализме эта тенденция проявилась весьма отчетливо. Переломные периоды русской истории неоднократно освещались Сумароковым, Ломоносовым, Державиным, Княжнинным, Николевым и другими художниками, полагавшими, что более «пользы отечеству» принесет изображение собственных исторических деятелей, нежели иностранных «образцов» добродетели. При этом интерес к истории сочетался с признанием национальной самобытности и подготавливал будущий поворот к тому культу национально-исторического самобытничества, который придаст особенную характерность романтизму западному и русскому.

Нельзя не признать, что в произведениях на сюжеты из русской истории длительное время сказывались традиции классицизма. Подлинный историзм еще не мог возникнуть при господствовавшем убеждении в возможности и даже «необходимости» перелицовывания исторических событий на современный лад. Стремление к максимальному укрупнению персонажей придавало им оттенок богоподобности. Тенденция к вселенской грандиозности при изображении исторических событий нередко стирала черты

---

ботареву... составила удобочитаемые записки по русской истории... — Соч., т. 5, с. 31.

конкретно-исторического и национального своеобразия.

Разностороннее изображение многогранных характеров исторических лиц оставалось еще недостижимой задачей для русского искусства XVIII в., однако задача эта уже тогда начинала осознаваться как одна из важнейших. Она со все большей остротой осознавалась к концу XVIII в. и в начале 800-х годов осмыслиется как первоочередная.

Разумеется, ни Сумароков, когда он изображал Самозванца, ни Княжнин в «Вадиме», ни Херасков в «Россияде», в которой русская критика почти три десятилетия усматривала шедевр эпической поэмы на национальную тему, и даже Карамзин в его исторических повестях еще не могли так почувствовать дух русской истории и воссоздать колорит ее событий, уяснить ее законы, как этого впоследствии стали добиваться романтики. Однако именно в этих многочисленных попытках воссоздания различных эпизодов русской истории следует видеть одну из предпосылок романтической концепции мира, сложившейся в России в начале XIX в. Карамзин, в сущности, обобщил начинания своих предшественников, когда приступил к созданию «Истории Государства Российского», переосмысливая фактически уже на романтической основе прежние проветительские концепции исторического процесса.

Для формирования романтических настроений в России второй половины XVIII в. наибольшее значение имели события 1773—1775 гг. После Крестьянской войны разочарование в существующей действительности, убеждение в нелогичности ее, как и истории в целом, сомнения в культе разума, переходящие в отрицание разумного начала в истории и природе, бегство от окружающего мира реальности в мир романтических или утопических иллюзий, устремленность *туда* — в идеальный мир, преобразенный в соответствии с романтическими убеждениями, скепсис, пессимизм, мотивы мировой скорби — все это начнет расти, как снежный ком, катящийся с горы, и приведет вплотную к тому порогу, за которым литература, откликаясь на эти настроения русского общества, выдвинет уже на грани 1810-х годов новое направление: самоопределение русского романтизма завершит длительный период вызревания его исходных компонентов в предшествовавший период.

«Крестьянская война 1773—1775 гг. «отрезвила» дворянские умы, — пишет М. М. Штрэнге. — Неожиданно

для себя дворяне узрели некоторую общность мыслей в трсбованиях восставшего парода и в сочинениях французских буржуазных просветителей». Он же отмечает, что несколько позднее С. Р. Воронцов в одном из своих сообщений императору подчеркнул, что «Пугачев, не читая французских просветителей, осуществлял на деле ту же программу, что и французские революционеры»<sup>32</sup>.

Материальные интересы русского дворянства и чувство сословного самосохранения (оно было обострено угрозой поголовного истребления в ходе восстания) пришли в столкновение с теми идеалами абстрактного гуманизма, в которые искренно веровали русские просветители.

Революция во Франции только пачипалась, а в России конца 1780—начала 1790-х годов уже совершалась реставрация в умах вчерашних оппозиционеров, сторонников социального мира и утопических представлений об обществе всеобщего благоденствия: старые сословные понятия и предубеждения возвращались и вытесняли из их сознания абстрактные мечты о гуманистическом идеале, осуществленном под властью просвещенного правителя. «Даже Фонвизин, — пишет М. М. Штранге, — в эти дни был поколеблен в своих прежних взглядах... выступал уже как убежденный сторонник старых порядков»<sup>33</sup>. Культу разума был нанесен решающий удар. Представление о том, что история творится отнюдь не по велениям разума, становится отныне господствующим в России и на Западе.

После Крестьянской войны просветительство в России приобрело особенную сложность. Острота социальных противоречий в стране обусловила возникновение стойкого интереса к социальной проблематике, что особенно отчетливо сказалось в творчестве Новикова, Фонвизина, Радищева и ряда других авторов. Именно в эти годы складываются социальные предпосылки более широкого и глубокого, нежели к концу Семилетней войны, отрицания существовавшего правопорядка, которое постепенно оформлялось как неприятие в целом действительности на современном ее историческом этапе. Это неприятие приобрело особую форму выражения к концу правления Екате-

<sup>32</sup> Штранге М. М. Русское общество и французская революция 1789—1794 гг. М., 1956, с. 71.

<sup>33</sup> Там же, с. 123.

рины II: оно выглядело как глубочайшее разочарование в итогах екатерининского века, как осознание всеохватывающего обмана, как странное и чудовищное преобразование всех благих начинаний администрации и отдельных деятелей в свою противоположность, в будто бы ничем не вызванное и потому нелогичное мировое зло. В. О. Ключевский видит крайние полюса этого чувства, порожденного русской действительностью, в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева и в записке М. Щербатова «О повреждении нравов в России»: если Радищев в главе «Спасская полость» обнажает бессмысленность деяний императрицы, которые восхвалялись некогда как «божественно-премудрые», то Щербатов заявляет, что итогом ее правления оказалось «плачевное состояние, о коем токмо должно просить бога, чтоб лучшим царствованием сие зло истреблено было»<sup>34</sup>. Даже «любимый внук Екатерины», будущий император Александр, как свидетельствует В. О. Ключевский, еще при жизни бабушки, в 1796 г., признался в письме Кочубею: «В наших делах господствует неимоверный беспорядок: грабят со всех сторон, все части управляются дурно, порядок, кажется, изгнан отовсюду»<sup>35</sup>. Впоследствии Карамзин в записке «О древней и новой России» указывал Александру I на то злое начало, которое постоянно проступало из-под блеска екатерининских начинаний и обещаний: глубочайшая аморальность, порожденная фаворитизмом (как казалось Карамзину) и слабостями императрицы, разъедает все стороны общества, разлагает людей нестойких, отравляет корыстными соображениями все отношения; действительность в целом настолько отличается от искомого идеала, что воспринимается как препятствие на пути к достижению его.

Подобное неприятие русской действительности накануне XIX в. имело различные социальные предпосылки и потому в своем художественном выражении не отличалось единством.

Авторы демократической ориентации были искренно озабочены положением народа. В их пожелании улучшить состояние крепостного крестьянства еще отзывался просветительский рационализм: русскую жизнь они предлагали преобразовать путем «исправления» наиболее су-

<sup>34</sup> Ключевский В. О. Соч., т. 5, с. 312.

<sup>35</sup> Там же, с. 313.



щественных ее устоев в соответствии с велениями разума, т. е., в сущности, целью своей считали пересоздание социальной структуры общества на пути исторического прогресса.

Болотов же, Щербатов, молодой Карамзин и Дмитриев, сходясь в критическом отношении к итогам правления Екатерины II, отрицательно оценивая в целом итоги века Разума, века просветительских иллюзий, принципиально расходились с Новиковым, Радищевым, молодым Крыловым и целым рядом других демократически настроенных авторов именно в отношении к будущему. Идеологи дворянского рационализма выступали лишь против «крайностей» крепостничества, грозивших новой крестьянской войной и опасностью полного истребления дворянства, т. е., в сущности, их неприятие существующего правопорядка имело целью стабилизацию крепостничества в его «улучшенном» варианте.

При всем различии конечных целей эти два течения оказались сходны в неприятии того правопорядка, который утвердился в России вопреки пожеланиям просветителей и вразрез с прогнозами, основанными на методологии рационализма.

Действительность разошлась с идеалом — такое убеждение сложилось у публицистов и художников позднего русского просветительства. И потому-то они отвергали ее во имя иной жизни, не подозревая о неосуществимости своих утопий.

Было бы натяжкой непосредственно связывать это острое недовольство екатерининским веком и разочарование в его итогах с собственно романтическим неприятием действительности. Бегство от службы на простор родовых поместий — это еще не исход героя-романтика из мира опостылевшей ему современной цивилизации на простор морей, девственных лесов и пустынь или в романтически преображенный мир истории. Поэтизация личной жизни (в противовес гражданственному ее подавлению) — это не романтическое утверждение самоценности личности. И тем не менее в этих настроениях, которые с особенной отчетливостью сложились в России после Крестьянской войны и стали господствующими к началу XIX в. среди части наиболее чуткого и дальновидного дворянства, — именно в этих настроениях уже угадывается будущий порыв *туда*, в недостижимую даль исторических и

социальных утопий, противопоставление *здесь и там*, которыми позднее определилось принципиальное отличие художественной системы романтизма от всех предшествовавших ему систем в мировом искусстве.

Впечатления о событиях русской жизни, утрата иллюзий, которые при своем начале возбудил раззолоченный, пышный екатерининский век, нарастали к концу царствования Екатерины II и сплетались с впечатлениями о событиях общеевропейского порядка: на Западе все более отчетливыми становились сомнения в осуществимости рекомендаций идеологов просветительства, рушились иллюзии, связанные с надеждами на добрую волю монархов, угадывались признаки надвигающейся во Франции бури.

Просветительство как всеохватывающая (при его внутренней противоречивости) идеологическая система, порожденная собственным базисом, начинало рушиться вместе с ним еще в предреволюционные годы. Причем распад просветительства имел всеобщий характер, охватив почти одновременно Западную Европу и Россию.

Русские люди не стояли в стороне от западноевропейских событий, осмысление которых играло не менее важную роль, нежели идеологическое опосредствование событий собственных, происходивших в России. В этом смысле события западноевропейской жизни следует рассматривать как одну из предпосылок в процессе формирования русского романтизма.

Карамзин подвел итоги мировой истории на пороге нового периода. В 1795 г. он писал в „Аглае“: «Осьмой-на-десять век кончается; что же видишь ты на сцене мира? Осьмой-на-десять век кончается, и несчастный филантроп меряет двумя шагами могилу свою, чтобы лечь в ней с обманутым, растерзанным сердцем своим и закрыть глаза навеки! Кто мог думать, ожидать, предчувствовать?.. Мы надеялись скоро видеть человечество на горней степени величия, в венце славы, в лучезарном сиянии, подобно ангелу божию, когда он, по священным сказаниям, является очам добрых — с небесною улыбкою, с мирным благовестием! Но вместо сего восхитительного явления видим... фурий с грозными пламенниками! Где люди, которых мы любили? Где плод наук и мудрости? Где возвышение кротких, правственных существ, сотворенных для счастья? Век просвещения? Я не узнаю тебя — в крови и пламени не узнаю тебя — среди убийств и раз-

рушения, не узнаю тебя! Небесная красота прельщала взор мой, воспалила мое сердце нежнейшею любовью; в сладком упоении стремился к ней дух мой; но — небесная красота исчезла — змеи шипят на ее месте! — Какое превращение!»<sup>36</sup>.

Это сказано задолго до Гофмана, но предвещает все его злые превращения, предваряет ту тему оборотничества, открытие которой потом Достоевский будет считать одной из важнейших своих заслуг. Разумеется, реалист Достоевский потом сумеет постигнуть социальную обусловленность подобного оборотничества, Карамзину же оно, как и его современникам, казалось ужасным, неразумным, необъяснимым, но тем не менее вполне реальным явлением действительности, с которым нельзя не считаться. В романтизм войдет одной из важных слагаемых его частей это признание таинственности бытия — и в сфере общественных отношений, и в особенности в природе и в духовной жизни человека. Отказав разуму во всемогуществе, в способности раскрыть все на свете и все переделать, Карамзин и его сторонники в русской литературе начала XIX в. подготавливали будущие романтические тайны, загадки, не постигаемые ничем иным, кроме интуиции или при помощи сверхъестественных сил. Казало бы, это явный регресс в сравнении с ясным взглядом просветителей на мир, однако же в признании неких таинственных начал, господствующих в мире, содержалось (пусть в негативной форме) стремление к более широкому, более глубокому, более разностороннему пониманию действительности, природы и человека.

#### ОТ КЛАССИЦИЗМА К РОМАНТИЗМУ. ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ

Классицизм и романтизм в своем завершенном виде воспринимаются как две полярные, «враждебные» друг другу системы. Такому их противопоставлению исторически способствовала та резкая критика классицизма романтиками (особенно французскими), когда все новое, жизнеспособное в искусстве связывалось с термином «романтизм», а на долю классицизма оставалось все кос-

<sup>36</sup> Аглая, кн. II. М., 1795, с. 67—68.

ное и устаревшее, мешавшее развитию творческого процесса. В наше время антагонизм между этими системами поддерживается типологическим подходом к изучению тех или иных идейно-художественных явлений, конструирующих их обобщенно-абстрактные модели, а также определенными методическими приемами, преследующими достижение большей наглядности с помощью антитезы. Так, раскрывая сущность сентиментализма, отмечается, что если для классицизма на первом месте было «государство», то для сентиментализма — «человек»; всеподчиненность «разуму» в классицизме уступает место господству «чувства» в сентиментализме, и т. д. Романтизм же отличается от классицизма с его «обезличенностью» и рационализмом прежде всего всепроникающим «личностным» началом, интуитивизмом.

Конечно, и тот и другой подходы допустимы и правомерны и могут достаточно отчетливо выявить ведущие тенденции в том или ином методе, литературном направлении, стиле. Но только нужно, чтобы они не оказались единственными: иначе историко-литературный процесс распадется на ряд оторванных друг от друга этапов. А между такими этапами и в области идеологической, гносеологической, и в области поэтики существуют связи, часто более тесные, чем могут показаться на первый взгляд: каждое новое явление начинает зарождаться в недрах предшествующего. К тому же следует не упускать из вида, что всякая система как конкретно-историческая реальность оказывается противоречивей, сложнее и богаче (с выходами в другие системы и с включением ряда «элементов» из них), чем ее абстрагированный тип. Все это присуще и русскому классицизму.

## 1

Каждая новая идейно-эстетическая система зарождается и оформляется в органической связи с развитием нового типа общественного сознания, определяющегося, в свою очередь, сдвигами, переломами, потрясениями в социально-экономической, политической и идейно-философской (прежде всего — гносеологической) областях жизни того или иного общества.

В петровскую эпоху стали складываться те социально-политические условия и идейно-философские основы, ко-

торые способствовали зарождению классицизма. «Нестроения» «бунташного» XVII в., наполненного социальными взрывами и потрясениями, в сознании передовых русских людей должны были уступить место новой складывающейся государственности абсолютизма, основанной на «разумных» началах, на утверждении превыше всего «общего блага», «всеобщей пользы» (пусть это и было в большинстве случаев лишь декларацией), со строгой регламентацией всех сторон общественной и личной жизни.

С осознанием прогрессивных сторон реформ петровской эпохи неразрывно связана проблема гражданского долга в литературе, столь характерная для русского классицизма.

Эстетический идеал писателей-классицистов нашел свое наиболее яркое воплощение в образе нового человека — гражданина и патриота, убежденного в том, что «для пользы общества коль радостно трудиться». Этот герой должен проникнуть в тайны мироздания, стать активной, творческой натурой, повести решительную борьбу с общественными пороками, со всеми проявлениями тирании и «злонравия» на троне и в помещичьей усадьбе. Для осуществления этой программы он должен отказаться от стремления к личному благополучию, обуздать свои страсти, подчинить свои чувства общественной «должности». Сами же литература и театр должны стать «училищем бродягам по жизни человеческой» (Сумароков).

Все эти приведенные характерные особенности русского классицизма пока еще не пробивают стены между ним и романтизмом. Однако уже следующее «генеральное» свойство классицизма обладало такой способностью. Ведь классицизм — система, не только воспроизводящая (пусть со значительными ограничениями) действительность, но одновременно и пересоздающая ее, часто в своих художественных структурах подменявшая сущее должным, действительное возможным (или желательным).

Следует учитывать также и тот факт, что в творчестве писателей-классицистов рационально-логический путь воздействия на своего адресата (через разум пробуждать чувства) не был единственным. Если он был характерен для Кантемира, Сумарокова, то Тредиаковский и особенно Ломоносов направляли первоначальное воздействие на эмоциональную сферу читателя, а через нее и на разум. К тому же эти принципы не так уж последовательно вы-

держивались писателями. Так, Сумароков, не раз категорически заявлявший, что «ум здравый завсегда гнушается мечты», «кто пишет, должен мысль прочистить наперед» и т. п., принял структуру оды Ломоносова с ее повышенной метафоризацией, с «сопряжением далековатых идей». А в стихотворении «Недостаток изображения» (1759) Сумароков вообще отказывается в звании поэта тому, «кто только разумом своим лишь разум заражает», «кто только мысль изображает, холодную имея кровь». Истинный же поэт, по его мнению, «сердце заражает и чувствие изображает, горячую имея кровь». Заканчивается же это стихотворение совсем поразительным признанием автора. Обращаясь к «царице муз» — любви, Сумароков с сожалением констатирует:

Парнасским жителем назваться я не смею.  
Я сладости твои почувствовать умею;  
Но, что я чувствую, когда скажу, — солгу,  
А точно вымолвить об этом не могу.

Оказывается, и у поэта-классициста может быть свое «невыразимое».

В творческой производительности русский классицизм раскрывается как явление более противоречивое, чем его типологическая модель, построенная на основе классицистических теоретических трактатов и «манифестов». Именно в художественной практике осуществлялось корректирование (и даже отказ от них) ряда канонов классицизма, строгое следование которым привело бы его к полной изоляции от художественных систем, стилей, как предшествующей, так и последующей (что для нас наиболее существенно) эпох в идейно-эстетическом развитии общества.

Наличие противоречий в русском классицизме было отмечено еще Г. А. Гуковским: «К шестидесятым годам XVIII в. в русской литературе установилось временное и непрочное господство классицизма, определившего стилистический характер творчества ведущих дворянских писателей этого времени, Сумарокова и его учеников, повлиявшее и на мощное творчество Ломоносова. Но уже те же 1760-е годы принесли первые веяния нового стиля — сентиментализма и предромантизма, и с этого же времени начался распад классицизма, подтачивание его устоев и из-

нутри, его собственными противоречиями, и извне»<sup>1</sup>.

Эта в основном справедливая картина русского литературного процесса 60-х годов, намеченная исследователем, нуждается в некоторых уточнениях. «Собственные противоречия» классицизма были присущи ему и до 60-х годов и вели классицизм не просто к «распаду», но и к дальнейшей его эволюции, к последующим стадиям его развития.

Внутри классицизма существуют такие ингредиенты, которые окажутся родственными некоторым характерным особенностям сентиментализма, предромантизма и даже самого романтизма. Конечно, не только и не столько из них сложится последующая идейно-эстетическая система, но в своем развитии они волеются в нее, обрета в новом сплаве и новые качества.

«Личностное» начало в романтизме, разочарованность романтиков в окружающей действительности уходят некоторыми своими корнями и к определенным жанрам классицизма, и к творчеству (вернее, части творчества) ряда писателей — «классиков».

В какой-то мере личностное начало было присуще даже одам Ломоносова. Его лирическая индивидуальность («я» поэта) ярко проявилась в целой эмоциональной гамме от восторженного ликования до гневного обличения. Не «должностное» же бесстрашие звучит в открытом разоблачении деятельности иностранцев в России, направленной

... к поправью нашего закона,  
Российского к паденью Трона,  
К рушению народных прав.

Не мог Ломоносов забыть, что адресат его оды 1762 г., новая императрица Екатерина II, — иностранка.

Не мог поэт рассчитывать на благодарность императрицы и за следующие строки из этой же оды:

О коль велико, как прославят  
Мопарха верные раби!

О коль опасно, как оставят,  
От тесноты своей, в скорби!

<sup>1</sup> История русской литературы в 10 томах, т. IV, ч. 2. М.—Л., с. 34—35.

... Услышьте, Судьи земные  
И все державные главы:  
Законы нарушать святые  
От буйности блюдитесь вы...<sup>2</sup>

Романтик В. Кюхельбекер в статье 1824 г. «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» в число «поколения лириков, коих имена остались стяжанием потомства, коих творениями должна гордиться Россия», включил много одописцев, начиная с Ломоносова. Реабилитируя оду как ведущий лирический жанр, Кюхельбекер отмечал, что ее отличают «сила, свобода, вдохновение — необходимые три условия всякой поэзии», а «лирическая поэзия вообще не иное что, как необыкновенное, то есть сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя»<sup>3</sup>.

Вводились Ломоносовым в структуру торжественной оды и сугубо «личные» мотивы. Так, в оде Елизавете Петровне 1761 г. он объявляет о своем «преклонном веке» (возрасте), а в оде «На новый 1764 год» к этому добавит еще и о своем «гонящем в гроб недуге». Несомненно, личными воспоминаниями из своей юности навеяно описание переживаний мореплавателя в оде 1761 г. Петру III (пожалуй, действительно, одной из должностных):

Когда по глубине неверной  
К неведомым брегам пловец  
Спешит по дальности безмерной,  
И не является конец.  
Прилежно смотрит птиц полеты  
В воде и воздухе приметы, —  
И как уж томную главу  
На брег желанный полагает,  
В слезах от радости лобзает  
Песок и мягкую траву.

Эти строки и им подобные в некоторых других произведениях (прежде всего в двух «Размышлениях...») дали основание Кюхельбекеру утверждать, что «в творениях поэта всегда, нередко даже без его на то согласия, отражается он сам, отвечиваются его собственный образ мыс-

<sup>2</sup> Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1959, с. 778.

<sup>3</sup> Мнемозина, ч. II. (Москва), 1824, с. 29.



лей, его чувства, опыты, наклопности, любимые запятая. Так, например, многие места в одах Ломоносова являют его истинным сыном Севера, воспитанным на берегу Ледовитого океана, умом, который в младенчестве поражен грозными, дивными огнями и призраками полунощного неба»<sup>4</sup>.

Автобиографичность темы «борьбы с врагами» в ряде переложений псалмов, когда поэт оказывается одиноким и гонимым, с судьбой на грани трагической, когда ему остается уповать только на заступничество всевышнего, отметила Д. К. Мотольская<sup>5</sup>.

Наконец, необходимо напомнить о еще двух глубоко лирических стихотворениях Ломоносова: «Стихах, сочиненных на дороге в Петергоф, когда я в 1761 году ехал просить о подписании привилегии для академии, быв много раз прежде за тем же» и «Письме к его высококоролю Ивану Ивановичу Шувалову». В первом из них Ломоносов с какой-то грустной завистью говорит о кузнечике, который скачет и поет, «свободен, беззаботен», не просит ни о чем, «не должен пикому». Во втором дает вначале замечательную картину конца лета («Прекрасны дни, сияя на исходе...»), а затем сообщает о том, что и Елизавета, и Шувалов оставили свои «чертоги» и отправились отдыхать «на поля». А далее следует как бы глубокий вздох поэта, лишенного возможности прервать свой труд:

Меж степ и при огне лишь только обращаюсь;  
Отрада вся, когда о лете я пишу;  
О лете я пишу, а им не наслаждаюсь  
И радости в одном мечтании ищу.

Два последних стихотворения не предназначались Ломоносовым для печати. Он, видимо, не предполагал, что они могли заинтересовать читателя. Но важно отметить, что он их написал.

Приведенные выше примеры из произведений Ломоносова, разумеется, не дают каких-либо серьезных оснований переводить его в разряд сентименталистов или предромантиков. Здесь существенно наметить другой аспект.

<sup>4</sup> Кюхельбекер В. Разбор поэмы князя Шихматова «Петр Великий». — *Сын отечества*, 1825, № 16, с. 362.

<sup>5</sup> Мотольская Д. К. Ломоносов. — В кн.: *История русской литературы*, т. III. М.—Л., 1947, с. 340—342.

Переход к «субъективной» поэзии не мог проходить без развития «самовыражения», индивидуального начала в творческом процессе. И на эту сторону поэтического наследия Ломоносова указал еще К. Аксаков: «Ломоносов был автор, лицо индивидуальное в поэзии, первый, восстановивший как лицо из мира национальных песен, в общем национальном характере поглощавших индивидуума; он был освободивший индивидуум в поэтическом мире, с него началась новая полная сфера поэзии, собственно так называемая литература»<sup>6</sup>. И все же надо иметь в виду, что личностные проявления в одах Ломоносова отражали прежде всего его отношение к объективной, событийной стороне жизни, а в переложении псалмов он еще неразрывно сочетал «переживания» и за свою личную судьбу, и за судьбу «общественного» человека, оказавшегося окруженным повсеместным «злом», в водовороте враждебных ему «страстей».

В ином ключе развивалось личностное начало в творчестве А. П. Сумарокова и его последователей, а также поэтов следующего поколения — М. М. Хераскова и его молодого окружения.

Лирическая струя в творчестве Сумарокова (в том числе и в его трагедиях!) была связана прежде всего с любовной темой. И если условный мир любовных утех, предусмотренных поэтикой классицизма, воспроизводился им в традиционных жанрах идиллии и эклоги, то мир искренних душевных переживаний раскрылся в его песенном творчестве. Не получивший благословения французского законодателя классицизма Буало жанр песни как раз сыграл немалую роль в подготовке новой поэзии. Это справедливо отметила Л. И. Кулакова: «Допуская на классический парнас песню, Сумароков открыл путь в поэзию „обыкновенному человеку“ как личности и ускорял возможность дальнейшего движения литературы по пути к сентиментализму и предромантизму»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Аксаков К. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка. М., 1846, с. 62.

<sup>7</sup> Кулакова Л. И. Радищев и вопросы художественного творчества в русской литературе XVIII в. (Из истории русской эстетической мысли), т. 1. М., 1954, с. 204. Эту же мысль исследовательница проводит и в своем более позднем труде (Очерки истории русской эстетической мысли. Л., 1968, с. 82), ограничиваясь, правда, только упоминанием сентиментализма.

В лучших песнях Сумарокова была представлена целая гамма человеческих переживаний — неразделенной, «незаконной» и торжествующей любви, тоски, разлуки, ревности. Так, безответная любовь женщины заставляет ее с горечью произнести: «Ты ко мне, как камень, Я к тебе, как пламень». Достаточно тонко для своего времени передает Сумароков психологию полюбившей девушки, стыдливо старающейся скрыть свое чувство от «хищника» ее «вольности»:

Зреть тебя желаю, я узрев, мятуся  
И боюсь, чтоб взор не изменил,  
При тебе смущаюсь, без тебя крушусь,  
Что не знаешь, сколько ты мне мил.  
Стыд из сердца выгнать страсть мою стремится,  
А любовь стремится выгнать стыд.  
В сей жесткой брани мой рассудок тьмится,  
Сердце рвется, страждет и горит.<sup>8</sup>

*«Тщетно я скрываю . . .»*

Смог подметить поэт также неосознанное еще полностью ощущение зарождающейся любви («Отчего трепещет сердце, отчего пылает кровь, Иль пришло уже то время, чтобы чувствовать любовь?»). Искренней грустью наполнены стихи о разлуке двух влюбленных («Не плачь так много, дорогая, Что разлучаюсь я с тобой, И без того изнемогая, Едва владею я собой»).

Подлинная поэзия и истинная грусть звучат в признании женщины, выданной замуж за старого ревнивого мужа и разлученной со своим возлюбленным:

Сокрушил злодей всю молодость мою,  
Но поверь, что в мыслях крепко я стою,  
Хоть бы он меня и пуще стал губить,  
Я тебя, мой свет, вовек буду любить<sup>9</sup>.

*«Не грусти, мой свет!  
Мне грустно и самой . . .»*

Противник ханжеской морали и «светского» лицемерия, Сумароков с неподдельным сочувствием выразил трагедию женщины, вынужденной «к сокрытию стыда девичества» лишиться жизни еще неродившегося внебрачного

<sup>8</sup> Сумароков А. П. Избр. произв. Л., 1957, с. 267.

<sup>9</sup> Там же, с. 282.

«младенчика» (Сонет «О существа состав, без образа смешенный») <sup>10</sup>.

Любовь у Сумарокова оказывается сильнее рассудка («Вся кровь бунтуется, ум страсти уступает, Рассудок мой погиб. . .»), она захватывает всего человека, и он уже не властен над ней даже тогда, когда кроме страданий она ничего не приносит, когда «драгая» изменила («Ты хотя меня забыла, мне нельзя тебя забыть. Я изменой за измену не могу тебе платить»).

Искренность и нравственное начало в любовной лирике поэта во многом определялись связью ее с народной песнью. И нет необходимости сводить эту связь только к частичной «стилизации» под фольклор, к использованию лишь некоторых средств и выражений из арсенала народного творчества.

Еще задолго до романтиков «ортодоксальный» классицист Сумароков начал поиски национальных форм создания искусства, глубоко убежденный в том, что «природное чувства изъяснение изо всех есть лутчее» («О стихотворстве камчадалов». — Трудолюбивая пчела, 1759 с. 64).

В контексте одной из стереотипных тем романтизма (причем в самом его начале), использованной с сохранением устойчивых лексических средств Пушкиным в прощальных раздумьях «поэта-романтика» Ленского, должно найти свое место стихотворение Сумарокова, где «несчастный» призывает свою возлюбленную посетить его будущую могилу:

Внемли, несклонная, мой томный глас внемли  
И по конце моем на месте той земли,  
Где будет тлеть мой прах, взгляни на гробный камень  
И вспомнив сей, что днесь во мне пылает пламень,  
Вздохни, вообрази, как зрак твой был мне мил,  
И молвь: «Я помню то, как он меня любил» <sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Там же, с. 171.

<sup>11</sup> Ср. с действительным предсмертным призывом к друзьям «первого» (по Боброву) отечественного романтика Г. П. Каменева:

Придите! древних сосн в тених  
Надгробный камень там белеет;  
Под ним ваш друг несчастный тлеет;  
Слезой его почтите прах!  
Почувствуйте в душе унылой,  
Как над безмолвною могилой  
Во мраке ночи веет ветр...

Подлинным чувством грусти и скорби проникнут ряд «мортирологов» поэта, написанных на смерть близких или почитаемых им людей («К г. Дмитревскому. На смерть Ф. Г. Волкова» — 1763 г.; «К г. Дмитревскому. На смерть Татьяны Михайловны Троепольской, первой актрисы Императорского придворного театра» — 18 июня 1774 г.; и др.).

Встречаются у Сумарокова произведения, где «объектом» творчества становится «субъект», т. е. подлинные эпизоды биографии поэта и связанные с ним переживания. Если бы мы захотели восстановить в общих чертах творческий путь поэта, то смогли бы это сделать (не обращаясь к трудам историков литературы) по его элегии 1768 г. «Страдай, прискорбный дух! Терзайся, грудь моя!». Начал Сумароков не вполне удачно с жанра оды («Крылатый мне там конь был несколько упорен»), но преуспел в любовных песнях («Эрата перва мне воспламенила кровь, Я пел заразы глаз и нежную любовь»), затем обратился к драматургии («Ко Мельпомене я впоследствии обратился И, взяв у ней кинжал, к театру я пустился»); отстраненный в 1761 г. от театра, Сумароков в следующем году выпустил две книги притч (басен) («Когда лишился я прекрасной Мельпомены и стихотворства стал искати перемены, Де-Лафонте, Эсоп в уме мне были вид») и т. д. Самолюбивый поэт не постеснялся поведать своим читателям о своей крайней материальной нужде:

... Слаба отрада мне, что слава не увянет,  
Которой никогда тень чувствовать не станет.  
Какая нужда мне в уме,  
Коль только сухари таскаю я в суме?  
На что писателя отличного мне честь,  
Коль нечего ни пить, ни есть?

*«Жалоба», начало 1770-х годов*

Бурным негодованием преисполнен писатель в элегии «Все меры превзошла теперь моя досада...» (1770), написанной в связи с провалом постановки «Синава и Трувора» при прямом подстрекательстве московского главнокомандующего П. С. Салтыкова.

Включение Сумароковым в структуру некоторых стихотворений событий из собственной жизни предвосхищало одно из основных художественных открытий Дер-

жавина, а в повышенной авторской экспрессии в них предугадывалась одна из ведущих тональностей романтического стиля.

## 2

К 60-м годам XVIII столетия в эволюции русского классицизма намечаются две линии. Характер этой эволюции в конечном итоге определяется теми изменениями, которые происходили в политической и социально-экономической жизни страны. Реакционный курс последних лет правления «богомольной» царицы Елизаветы Петровны, кратковременное сумасбродство на троне Петра III, усиление меркантилизма и роли «денег» с их развращающим влиянием на все слои общества и самое главное — усиление крестьянских волнений — все это приводит к тому, что начинает зарождаться тот тип общественного сознания, в котором будет концентрироваться не только недовольство окружающей действительностью, но и «разочарование», и сомнения в «практических» возможностях рационалистических «теорий» как фундамента для построения в России мира «социальной» гармонии.

Эти общественно-политические события и их воздействие на сферу общественной мысли и литературы не снимут дальнейшего развития русского просветительства, так как реакция на них у различных группировок общественных деятелей и писателей окажется далеко не однозначной. Одни из них активизируются в обличении конкретных общественных пороков (на это время падает блестящий расцвет русской сатиры), используют «идеи» просвещенной монархии и просветительского гуманизма для борьбы со все усиливающимся «самодержавством» и крепостническим гнетом в России. Другие будут искать выход из создавшихся обстоятельств вне сферы социальной деятельности. К тому же в творческой практике многих писателей обе эти ведущие тенденции нередко амбивалентно сочетаются.

В этом плане особенно характерна фигура А. П. Сумарокова. Писатель, объявивший своим творческим credo: «Доколе дряхлостью иль смертью не увяну, Против пороков я писать не перестану!» — и на деле его осуществлявший в течение всей своей жизни, одним из первых стал готовить почву для русского «дворянского»

варианта «руссоизма». Так, еще в 1759 г. в письме «О красоте природы» читателю было предложено следующее лирическое излияние автора: «Оставь меня, мой друг, в моем уединении, и не привлекай меня видеть величественные города и пышность богатых... что меня в городе удивить может... Огромные здания, потолки и стены испещрены живописью, мраморные полы, сады, бьющая кверху и многою хитростию понуждаемая ключи: все то, на что в городе смотрят люди, с удивлением нахожу я здесь не в подражании, но в естестве. Какое здание столько меня удивить может, как огромная вселенная? какой поток прекраснее свода небесного, с которого раскаленное солнце освещает иогревает подсолнечную, с которого блистает луна, и пригвожденная к небу звезды перед очами моими? какие стены могут быть толь украшенны, как роща и дубравы?.. какая музыка может уподобиться пению прославляющих свободу птичек? Приятный мне вечер на бережках журчащих и по камышкам быстро текущих потоков сладко утомляет мысли и радостно возбуждает сердце... Притворства я здесь не вижу, лукавство здесь неизвестно. Одеваюся я, как мне покойно, говорю и делаю, что я хочу, и в поведении своем кроме себя никому не даю отчета. Что делается на свете, я знать не любопытствую, и удалившись света в простоте и в моем уединении обретаю время златого века»<sup>12</sup>.

Здесь мы сталкиваемся с искренним восхищением естественной природой, с воспроизведением эмоционально-личностных переживаний освобожденного от «общества» авторского Я. Это противопоставление свободного пребывания человека в естественных условиях, на лоне природы, его жизни в городе (как символа «цивилизованного» общества) с ее лживостью, лицемерием, «железными» законами общежития продолжается и в последующем творчестве писателя (см., например, его эклоги 1771—1774 гг.).

Но, пожалуй, наиболее энергично по этому поводу Сумароков высказался в «оде духовной» «О люблении добродетели»:

О люты человеки!  
Преобратили вы златые веки

<sup>12</sup> Трудодлюбивая пчела, 1759, май, с. 312—314.

В железны времена  
И жизни легкости в песнопсы бремена.  
Сокроюся в лесах я темных  
Или во пропастях подземных,  
Уйду от вас и убогу,  
Я светской наглости терпети не могу...

*Около 1768 г.*

Антитеза «золотого века» современной действительности и разочарование во всемогуществе разума, наметившиеся в некоторых произведениях Сумарокова, значительно большей степени достигли в творчестве М. М. Хераскова и его молодого окружения.

Сумароков мог порою попытаться увести своего читателя на лоно природы, но это диктовалось в конечном итоге его стремлением нагляднее выявить отрицательные стороны окружающего социального бытия, чтобы продолжить с ними решительную борьбу, отнюдь не превращая «золотой век» в необходимую «норму» общежития во все времена. Он мог иногда усумниться в возможностях и роли разумного начала в жизни общества, но он вряд ли выступил бы с осуждением или признанием бесполезности, а тем более вреда разума.

С иных позиций стали подходить к решению этих проблем М. Херасков и его «единомышленники». Правда, не следует забывать, что группа Хераскова нередко в своих произведениях осмеивала и даже обличала общественные пороки в духе «гражданского рационализма» Сумарокова, приближаясь в ряде случаев и к его энергичному сатирическому стилю. Но здесь нас интересует другая сторона их творчества: изображая погрязший в пороках свет, рисуя картины человеческой жизни, отличающейся «развращенностью чувств», наполненной «мерзостными желаниями»<sup>13</sup>, лицемерием, гордостью, ненавистью, они открыто выражали свое неприятие такой действительности.

С искренней болью удалось выразить это отношение к окружающему обществу И. Богдановичу в стихотворении «Стансы». Горечь и сожаление поэта вызывают все стороны человеческой жизни: нарушается «спокойствие»,

<sup>13</sup> См. элегию М. М. Хераскова «На человеческую жизнь», опубликованную в «Полезном увеселении» (1760, март, с. 99).



исчезают «честь» и «дружба», а «любовь» становится порочной<sup>14</sup>.

Столь же неприглядным оказывается современное им общество и во многих произведениях других писателей — участников изданий М. Хераскова «Полезное увеселение» и «Свободные часы»: А. Ржевского, А. Карина, В. Санковского, А. Нарышкина и др. Далекие от художественного совершенства, их поэтические упражнения все же дают основание считать, что мы имеем дело с группировкой писателей, стоящих на более или менее одинаковой «идейной» платформе.

Жизнь человеческая предстает перед ними ежедневным повторением («Боже мой, боже! Всякий день то же») и бессмысленных, и злобнопорочных деяний, когда «рвут, как тираны, люди людей», когда один «богатится», другой «наг бредет», «тот веселится, слезы тот льет», всех же мучат «строги уставы» и все ждут «денег и славы». В итоге «век» человека признается «бременем», а всякое проявление активной деятельности — суетным.

Время о! время,  
Что ты? Мечта.  
Век наш есть бремя,  
Все суета, —

заключает М. Херасков свои «Стансы» («Только явятся...») <sup>15</sup>.

Вслед за Херасковым эти мотивы разрабатывают и другие поэты московских журналов. Так, В. Санковский опубликовал свои стихи под недвусмысленным названием — «Все на свете суета». В нем поэт утверждает, что

Не постоянен свет, все в свете суета,  
Проходит все, как дым, сон краткий и мечта.  
Нет в свете ничего, что было непременно,  
Нет постоянного на свете совершенно:  
Нет твердой радости, покою в свете нет,  
Все в свете суета, не постоянен свет.  
Богатство, слава, честь, народное почтение —  
Прах, ветер, дым, ничто и только огорченье <sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Полезное увеселение, 1761, октябрь, с. 126—128.

<sup>15</sup> Полезное увеселение, 1761, июнь, с. 186—188.

<sup>16</sup> Полезное увеселение, 1761, февраль, с. 49.

Умножить количество подобных примеров из творчества Хераскова и его окружения не составило бы большого труда, но в этом нет необходимости: и так ясно, что они отрицали не только бесполезные забавы и поступки людей, несущие вред окружающим, но и отменяли гражданские идеалы классицизма, предлагая взамен удовлетвориться скромной, неприметной жизнью в тишине, скрывшись от житейских бурь на лоне природы. Раз человеческий род не способен достигнуть совершенства, то всем, кто «мысль взводит выше», рекомендовалось «только лучше жить потише» (Херасков)<sup>17</sup>, переводя «добродетель» как категорию общественно-гражданскую, требующую борьбы с социальным «злом», в категорию моралистическую, смысл которой заключался прежде всего в непричастности к этому «злу»:

Чтоб добродетель нам вождем всегда была,  
Чтоб не были ни в чем причастниками зла,  
Чтобы подобного себе не утесняли...<sup>18</sup>

*А. Ржевский*

В сознании писателей этого круга «зло» моральное и социальное нередко сливаются воедино, особенно когда оно было порождено властью денег, «злата» («Деньги, деньги вопиют, Честь и разумы дают»), стремлением человека к богатству и роскоши. Из-за денег правители начинают кровопролитные войны, чинятся «разбои», «обманы», люди отказываются от родных и друзей, все становится продажным. Человек не только не оправдывает своего высокого назначения, но попросту превращается в «скота»:

Но то же делаем: мы злато обожаем,  
Как бога в жизни сей, его мы почитаем.  
О злато! доколи нас ты будешь ослеплять  
И будешь из людей в скоты преобращать?<sup>19</sup>

В исторической же ретроспективе «всеобщих бед источником» объявляется тот,

---

<sup>17</sup> Полезное увеселение, 1762, февраль, с. 94.

<sup>18</sup> Полезное увеселение, 1761, январь, с. 9.

<sup>19</sup> С... Н... «Письмо». — Полезное увеселение, 1760, июнь, с. 221.

Кто первый был на свете,  
Который медь и золото  
Преобратил в монеты...<sup>20</sup>

Поэтому вполне закономерным оказывается в творчестве «херасковцев» идеализация патриархальных форм жизни, когда «естественны уставы управляют общи нравы», а

Земля плоды свои, как щедрая всем мать,  
В приличны времена обильно приносила,  
Не нужно было им к посеянью пахать,  
Земля сама поля плодами богатила.

*М. Херасков. «На человеческую жизнь»*

Но так как «золотой век» в его первоначальном виде не возратить (это понимали писатели), то подвергается идеализации современная им «сельская» жизнь. Появляются заманчивые картины душевного успокоения и физического отдохновения от городских соблазнов и постылых служебных обязанностей в деревенской тиши. Создаются пейзажные зарисовки и описания радостного крестьянского труда в духе будущего сентиментализма:

Когда на рощи, на долины,  
На чистые поля смотрю,  
Приятнее моей судьбины  
В пространном мире я не зрю.  
Здесь птички по лесам порхают,  
Там в роще соловьи поют,  
Стада на паствах отдыхают,  
При них венки пастушки вьют...  
Текущим потом и работой  
Крестьянин сердце веселит.  
Влечет по нивам плуг с охотой,  
Что пищу он ему сулит.

*М. Херасков. «Тишина»*

В том же духе говорится о сельской жизни в «Стансе» А. Ржевского<sup>21</sup> (в подзаголовке любопытное уточнение: «Сочинен 1761 года июля 19 дня по выезде из деревни Г<sup>ос</sup>сподина Х<sup>ераскова</sup>»). В нем выражено сожаление, что автор вынужден покинуть «приятное теперь уедине-

<sup>20</sup> Херасков М. О злате. — В кн.: Новые оды. М., 1762, с. 67.

<sup>21</sup> Полезное увеселение, 1761, август, с. 54—55.

ние», ведь только там он «чувствовал прямое утешение, свободу и покой», потому что

Гражданска суета мой дух не возмущала,  
Любезна простота  
Селян незлобивых меня там утешала,  
И места красота.

Начинают появляться и стихотворения, близкие к сентиментально-предромантическому направлению, когда все вокруг окутывается туманной дымкой, «ночная тень» оказывается спасительным заслоном от «мечтаний светских», а человек призывается жить по велению «натуры».

Туман сгущается над чистой рекой;  
Журчащие ручьи всем ночь предвозвестили,  
И звезды на дуга сквозь бледну тень светили.  
Уединеннем чтоб мысли насладить,  
Часы прохладные с утехой проводить,  
Высокия горы взошел я па вершину.  
Повсюду тишина, куда я взор ни кину...  
О! ты ночная тень, покрой меня теперь  
И затвори ко мне мечтаньям светским дверь.  
Натура! Хладною ты всех моча рососою,  
То сделай, чтобы все пленилися тобою,  
Чтоб слабым суетам оставили служить  
И чтоб все жили так, как ты велела жить<sup>22</sup>.

Бегство от душной, шумной «градской» цивилизации, приобщение к природе могли бы оказаться выходом из того тупика, в котором очутилась определенная часть образованного общества. Тем более что «в реальной жизни русского дворянства бегство от суеты городской жизни осуществлялось очень простым путем — путем переезда из города в деревню, в усадьбу»<sup>23</sup>, особенно после Указа о вольности дворянской. Однако философско-этические искания и размышления кружка Хераскова над коренными вопросами мироздания и бытия эпохи Просвещения брали под сомнение возможность и такого выхода.

Задумываясь о сущности бытия, писатели прежде всего обращали внимание на непрочность, быстротеч-

<sup>22</sup> М(ихаил) Х(ерасков.) «Приятная ночь». — Полезное увеселение, 1761, июнь, с. 214—215.

<sup>23</sup> Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970, с. 175.

ность и перемещивость всего сущего. Это относилось и к природе (к макрокосму), и человеческой жизни (микроскому).

Подобные мысли можно было встретить еще в журнале «Ежемесичные сочинения» начиная с 1755 г. в некоторых стихах Сумарокова, несколько чаще в его «Трудолюбивой пчеле» («Часы», «Час смерти», «Море и вечность», где говорится, что как «невские струи» не возвратятся «из моря никогда», «так наши к вечности судьбина дни преводит, И так оттоле жизнь обратно не приходит»). Но в журналах Хераскова их количество не только значительно возросло, но и, может быть, принято за некое подобие философско-этической «системы». Человек ищет «счастья» (это право у него не оспаривается), но в чем оно может состоять и достижимо ли в земной жизни, если с самого рождения на долю человека падают беды и невзгоды, разочарования и мучения, а в конце пути поджидает его неумолимая смерть? Вот тот круг мучительных раздумий, которыми заполнены многие произведения «Полезного увеселения» и «Свободных часов». Характерно, что уже в первом номере «Полезного увеселения» был напечатан перевод Хераскова из Ж. Б. Руссо<sup>24</sup>, в котором намечалась тематика для последующих поэтических упражнений молодых поэтов.

Смертный в жизни представляет

Зеркало тоски и бед;

Лишь родится, он рыдает,

Так как скорбь предузнает.

Слезы юности всечасно

Без причины отрок льет:

Там учитель занапрасно,

Бедного младенца бьет.

Пылка юность повергает

В пущия беды ево,

Он любовниц избирает

И не мыслит ни чево.

Как возрос, другая лишность

Кратка века часть займет:

<sup>24</sup> Творчество Ж. Б. Руссо пользовалось широкой популярностью в XVIII в. как на Западе, так и в России: к нему обращались Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Державин и другие, хотя интерпретировали его по-разному.

Честь, богатство, слава, пышность  
Дух колеблет и мятет.  
Старика всяк презирает,  
Крепость жизни потеряв;  
Мучится он и страдает,  
Дряхл, задумчив и не здрав.

Мысль мы к мысли прибираем,  
Ищем счастья своего,  
На конец все умираем,  
Вот родимся для чево<sup>25</sup>.

Очень близким по содержанию к этому «Стансу» Хераскова оказался «Сонет» Елизаветы Херасковой (дочери поэта):

Родимся мы в слезах, растем покорны власти...  
Вдруг старость все твои желанья уничтожит,  
К напастям и бедам болезни приумножит:  
Она надежду всю со днями унесет<sup>26</sup>.

А в заключительном терцете юная поэтесса выражает еще большее отчаяние, чем Ж. Б. Руссо и его переводчик:

Весь век наполнен наш мученьем и тоскою,  
Ничто нас в жизни сей от бедства не спасет,  
О! Смерть, в тебе одной ищу себе покою.

О быстротечности жизни, всех ее благ и, что еще трагичнее, о ее бесследности, как и всего в этом мире сущего, неустанно повторяли многие поэты. В их произведениях наряду с настойчивым предупреждением — *emento mori* — все чаще стал появляться мотив «жизнь есть сон», что было характерно для искусства эпохи барокко и достаточно распространено в предромантической и даже собственно романтической литературе.

Так, А. Карин уподобляет жизнь человеческую розе, которая «быстро вянет, сохнет и падает», или «току быстрых вод», который исчезает, оставляя после себя только шум. Человек несчастлив,

<sup>25</sup> Станс Г. Руссо. — Полезное увеселение, 1760, январь, с. 63—64.

<sup>26</sup> Полезное увеселение, 1761, июнь, с. 191—192.

Вся наша жизнь, как сон, проходит,  
Смерть все дела в мечту приводит,  
На век от глаз сокрывши свет<sup>27</sup>.

В другом его произведении утверждается, что

Все в свете ломко, как стекло;  
То вянет в ночь, что днем цело;  
Нет прочного: все прекратится<sup>28</sup>.

Столь же юный А. Ржевский сравнивает жизнь человека с дымом от трубки, не оставляющим после себя следа, с маленькой кучкой пепла:

За дымом следуя, всегда я примечаю,  
Что я равно и сам, как дым твой, исчезаю;  
Сей жизни бытие, как пепел, и мое<sup>29</sup>.

А третий юноша, В. Санковский, неоднократно повторяет, что в жизни человека все проходит, «как дым, сон краткой и мечта», да и сама «жизнь наша миг один, и весь минута век»<sup>30</sup>.

Место и роль человека во Вселенной до крайности ничтожны уже хотя бы потому, что и сама Земля по сравнению с «бесконечным миром», «как капля в океане вечном, как бранный лист в густых лесах», «пылинка» и «точка», а проникнуть человеку в тайны мироздания, выяснить, «на что же все мы сотворенны», не дано («такие тайны сокровенны от рассужденья моего»), утверждает Херасков в «философской оде» «Ничтожность»<sup>31</sup>.

Грустные размышления о смертности человека вписываются в трагические картины гибели Земли, всемирных (глобальных) катастроф, всепоглощающего бега времени, наполненные ужаса и страха. В этом плане очень характерно стихотворение Хераскова «Время»<sup>32</sup>. В нем поэт, уподобляя время огненному потоку, показывает, как он смывает и разрушает на своем пути все: горы и леса, поля с плодами, страны с городами и са-

<sup>27</sup> Ода «О суете мира». — Полезное увеселение, 1760, декабрь, с. 197—200.

<sup>28</sup> Сонет. — Полезное увеселение, 1761, март, с. 150.

<sup>29</sup> Сонет. Пер. с фр. — Полезное увеселение, 1760, март, с. 105.

<sup>30</sup> Все в свете суета. — Полезное увеселение, 1761, февраль, с. 52.

<sup>31</sup> Херасков М. Философские оды или песни. М., 1769, с. 65.

<sup>32</sup> Полезное увеселение, 1761, ноябрь, с. 179—180.

мого человека; на месте солнца оказывается «пустота»; и даже память о прошлых деяниях людей уничтожается вместе с человеком огненной рекой времени. «Всех обща в свете часть — забвение и смерть» — таков конечный вывод, к которому приходит М. Херасков.

Примечательно, что к разработке этих тем оказался причастен и «рационалист» Сумароков. Трудно сейчас ответить на вопрос, что послужило этому причиной. Связи ли Сумарокова с масонами (как и Хераскова), или эволюция общественного сознания захватили его в большей степени, чем принято предполагать, а может быть, в этом проявилось его стремление поддержать молодой «московский парнас» и выступить с ним в одной топальности? Но фактом является «Ода к М. М. Хераскову» в мартовском номере «Свободных часов» 1763 г. В этой оде (отнюдь не классицистской) предупреждение человеку о том, что он «среди игры, среди забавы, среди благополучных дней» вспоминал о своей смертности, так как «все сие, как дым, проходит, природа к смерти нас приводит». «Смертным части» (т. е. людям) «предпристано» уже из «матерней утробы» являться с «горьким стоном» и пройти «беды, напасти и разны мира суеты». В свете все непостоянно: «Пременой естество играет, Оно дарует, отбирает; Свет только образ колеса». Включается картина космической катастрофы:

Не грянет гром и ветер не дохнет,  
Земля падет, вода изсохнет  
И разрушатся небеса<sup>33</sup>.

«Жизнь и свет» — только «мечта», а все, что делает человек, — «сон».

Если жизнь только сон (ср. еще у Хераскова в стихотворении «Непостоянство»: «Так знать, что счастье наше В сем веке только сон»), если человек ежеминутно должен помнить о смерти, то ему ничего другого не остается, как готовить себя к «истинной», загробной жизни добродетельным поведением, равнодушием к переменам в своей судьбе, гуманно-религиозным отношением к окружающим:

Что здесь кто посеет,  
То тамо сожнет;

<sup>33</sup> Свободные часы, 1763, март, с. 172—174.



Там мзду вся имеет,  
За то, как живет<sup>34</sup>.

И здесь писателями овладевали порой откровенно-мистические настроения, когда в их произведениях появлялось неопределенное «там», а смерть воспринималась как избавление от неизбежных земных мук и как средство достижения вечного блаженства. «Есть мир земного краше Какой? — на небе он», — утверждает Херасков. Поэтому неудивительно, что мы можем встретиться с просьбой молодого поэта к своему другу не жалеть о нем после его смерти, так как он ушел из тяготившей его жизни «с радостью» и вручает свою душу богу «с веселием и почтением»<sup>35</sup>. Когда издавались «Полезное увеселение», «Свободные часы», наиболее популярные английские поэты сентиментально-предромантического направления Юнг, Томсон и Грей уже создавали свои основные произведения, но их переводов (в том числе и с французского) на русский язык еще не было. Это, конечно, не может категорически исключить знакомства с их творчеством кружка Хераскова. Но вероятнее всего московские литераторы подготовили на русской почве последующее широкое восприятие произведений названных английских поэтов. А большая популярность Юнга, Томсона и Грея в последующие десятилетия в России и забвение поэтов «Полезного увеселения» и «Свободных часов» объясняется не столько разницей их таланта, сколько все увеличивавшимся у значительной части русского читателя чувством неуверенности, шаткости и потрясенности после Пугачевского восстания, а затем войны за независимость в Америке и Французской революции.

Неоправданность ожиданий установления «разумного» общества, отсутствие желаемого эффекта от воспитательного воздействия слова (время идет, а человек не становится лучше), обострение контрастов в социальной жизни, ощущение быстротечности и тленности окружающего мира, отказ от попыток познать законы Вселенной, устрашающее воздействие ее тайн на человека приводили поэтов-херасковцев порой к утверждению бесполезности «разума» и даже его вреда.

<sup>34</sup> Ода (без подписи). — Полезное увеселение, 1760, декабрь, с. 233—235.

<sup>35</sup> Ржевский А. Письмо к А... Н... — Полезное увеселение, 1761, январь, с. 7—13.

Подобная оценка разума встречается в ряде произведений Хераскова («О разуме», «О вреде, происшедшем от разума», где высказаны взгляды, близкие к идеям Ж. Ж. Руссо из его ответа на вопрос Дижонской академии, «К Евтерпе» и др.). Сомневается в возможности морального, нравственного исправления людей и установлении гармонии в общественной жизни путем распространения просвещения и науки А. Ржевский в «Письме к А. . Н. .» («Что будет век златой. .»), а затем объявляет всякий научный поиск и бесполезным, и бессмысленным:

Пускай надменный век в познании трудится,  
Который шар вокруг которого вертится,  
Что Солнце иль Земля в средине всех планет,  
И кто из них стоит, и кто из них течет.  
Коперника ль почесть иль верить Птоломею,  
Ньютон ли превзошел системою своею.  
Пускай трудится кто в познание естества  
И неизвестны нам толкует существа.  
Пусть свойства всех вещей воздушных познавает,  
Пусть выше облаков он смыслом возлетает,  
Но есть ли из того какая польза нам,  
Что мыслей возлежим к безоблачным местам?<sup>36</sup>

Здесь оговоримся еще раз, что из всего сказанного не следует делать вывод о полном разрыве Хераскова и его молодого окружения с идеями Просвещения и с гражданским содержанием литературы русского классицизма. Тот же Херасков в годы издания им журналов написал поэму «Плоды наук», а на страницах «Полезного увеселения» говорил о сатире, что «изображением страстей она жива, Одушевляется чрез острые слова», и создал вместе со своими последователями немало ярких и острых сатирических произведений.

Отмечая «переменчивость» в судьбе отдельного человека и мироздания в целом, группа Хераскова подтачивала один из характерных «канонов» классицистической эстетики — «аналитический» подход к явлениям, бравшимся, как часто отмечается, в «статичном» состоянии. Больше того, писатели-херасковцы, как бы предвосхищая художественные открытия Державина, порой смогли «по-

<sup>36</sup> Полезное увеселение, 1764, сентябрь, с. 89.

чувствовать» диалектическое единство противоречий. Так, например, в одном из своих стихотворений Херасков утверждал:

Земля, что носит нас, колеблется, дрожит,  
И воздух перемен премножество имеет,  
И стужу нам дает, и в ту ж минуту греет<sup>37</sup>.

Новые стороны личной и общественной жизни человека, ставшие содержанием многих произведений участников «Полезного увеселения» и «Свободных часов», вызвали за собой и появление новых жанровых структур.

Среди таких жанровых новообразований прежде всего следует отметить жанр «письма» и «социальной элегии» (по удачному определению Г. Н. Пospelова). В них писателям оказалось удобнее выразить свои размышления и переживания по поводу «частных» и «общественных» явлений в жизни человека. Жанр «письма» в журналах М. Хераскова часто приближался к более позднему «дружескому посланию», нередко имея конкретного адресата (правда, в большинстве случаев скрытого за инициалами, но поддающегося легко расшифровке), отличался интимной тональностью, часто отказываясь от прямой назидательности многих классицистических эпистол.

С еще большим основанием в разряд медитативной лирики (особенно свойственной сентиментализму и романтизму) следует включить социальную и философскую (а чаще — социально-философскую) элегию Хераскова и его молодых последователей. По этому поводу Г. Н. Пospelов справедливо отметил, что «лирика и в ее пределах социальная элегия, идиллия и философская элегия — таковы родовые и жанровые формы, сразу же найденные Херасковым для его нового идейного содержания и вполне ему отвечающие»<sup>38</sup>. Вот, к примеру, один из ранних образцов «социальной» элегии Хераскова «Окончание года»:

Прошел уж к вечности текущий прошлый год,  
И в век он к нам отоль не может возвратиться.  
Дождавшись нового, народ  
О бывшем не крушится;  
Но жаль, от сердца жаль, что время протекло,

<sup>37</sup> Полезное увеселение, 1762, май, с. 225.

<sup>38</sup> Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля, с. 189.

А за собою дел худых не повлекло.  
От жизни убыл год у нас;  
Но время нет дороже.  
В год прошлый разум наш в делах бесплодных гас;  
Днесь делаем мы то же;  
Течет все, как текло,  
Что время дел худых с собой не повлекло<sup>39</sup>.

Из произведений этого жанрового ряда особенно следует отметить «К Евтерпе» Хераскова<sup>40</sup>. В нем сконцентрированы ведущие темы элегий и идиллий поэта. Основная проблема этого произведения — вопрос о том, в чем же заключается людское «счастье» (иными словами, один из коренных вопросов эпохи Просвещения — в чем смысл человеческой деятельности). Однако рационалистическому оптимизму в нем места не нашлось. «Прелесть счастья» «лжива», а само «счастье» «слепое» и в высшей степени непостоянное:

Познал я суету, и лживу прелесть счастья,  
И преходящую высоких титулов тень.  
Они подобие осеннего ненастья,  
Пременного сто раз в единый день.  
О! разновидная мечта непросвещенных,  
Слепое щастие, скажи мне, что ты есть?  
Ты кажешь умными людей ума лишенных;  
В бесчестных кажешь честь.  
Отрава лютая и язва смертных рода,  
Превратность естества,  
Тобой взволнована приятная природа,  
Ты ужас божества.

Муза поэзии, полагает поэт, тоже считает, что «все обмануты мы счастья мечтой» и что счастье «не в титулах» и «не в казне златой». Далее следует ставшее почти обязательным противопоставление «сельской» жизни «городской» («Но кто счастливее и ближе кто к природе, Надменный господин или простой пастух?» и т. д.) А после утверждения о том, что «разум» «помрачен» «снятием злата», «сердце» ревнует «счастью чужому», а «наш дух» «огорчен» вечной суетой, следует весьма пессимистический вывод:

<sup>39</sup> Полезное увеселение, 1760, декабрь, с. 239—240.

<sup>40</sup> Свободные часы, 1763, октябрь, с. 593—596.

Коль жизни таковой вообразим течение,  
То что есть человек?  
Соборище сует, и сам себе мученье,  
Нещастнейшая тварь, в тоске влекуща век.

И, наконец, в заключительном аккорде высказывается неверие в воспитательную силу слова, в преобразующие возможности «разума»:

Позволь, Евтерпа, мне еще сказать ясные,  
Что я сказать хочу:  
Но люди будут ли по сих словах умняе?  
Ты скажешь: никогда, я лучше замолчу.

В лирике Хераскова 60-х годов, как отмечено исследователями, наряду с традиционными появляются новые формы образного мышления — «проявления эмоциональной рефлексии, приводящие к психологизму в построении лирических образов», «метономическое изображение чувства не как подъема мысли, а как самодовлеющего переживания, как движения «сердца», «души»<sup>41</sup>.

Идейно-содержательные мотивы лирики Хераскова и поэтов его окружения готовили почву для сентиментализма и романтизма. Словесно-образительные средства ее будут учтены в дальнейшем преимущественно в сентиментальной поэзии («дух томный усыпили», «лужок», «цветочки», «приятных птичек с пеньем», «печальное» «нежное» сердце, «сладость», почерпнутая «из самых натур», «нежные», «тихие» «зефиры», «приятные рощи», «чистые потоки», достаточно частое употребление междометий — «Ах!», «О!», и т. п.)

Ранние романтические настроения оказались нехарактерными для драматургии Хераскова: его пьесы создавались или в жанре сентиментальной «слезной драмы», или в духе классицистической трагедии. Но его первая трагедия «Венецианская монахиня» (1758) включила в себя ряд характерных особенностей предромантизма. Действие в ней происходит в Италии (в Венеции), частично в ночное время, на фоне мрачного монастыря («Театр представляет часть монастыря святой Иустины и часть дому послов европейских», — указывает автор). А трагическая и жестокая развязка (включая и сцену

<sup>41</sup> Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля, с. 191.

«ужасов»: Занёта появляется перед зрителями с выколбаченными глазами) воспринимается как обвинительный акт религиозному фанатизму и условностям «государственных» требований, ставшим неодолимым препятствием соединению двух горячо и глубоко любящих друг друга людей и приведшим их к гибели. Херасков выступает здесь защитником естественного свободного чувства, не приемля суровый «рационалистический» «долг».

Оказавшись одним из зачинателей нового стиля русской литературы, Херасков в последующем своем творчестве стал чаще обращаться к традиционным жанрам классицизма. Но вместе с тем он не оказался глух к ряду достижений более молодых и более талантливых писателей и поэтов и не отказался полностью от поисков новых путей в создании идейно-жанровых структур художественных произведений: его внимание привлекают «волшебные» элементы, внесет он определенный вклад в разработку проблемы историзма и национальных форм поэзии, в развитие прозаических жанров.

О своем новаторстве в области идей и слога, об отступлении от «канонов» писатель сам сказал во вступлении к поэме «Пилигримы» (1795):

Но я в моих стихах намерен быть развязан,  
Во слогах вольный ход поэтам не заказан;  
Как новых стран искал Колумб, преплыв моря,  
Так ищем новых мы идей, везде пара;  
Творенья наших чувств суть верные оселки;  
Я пел и буду петь героев и безделки <sup>42</sup>.

Хераскову и его молодому окружению не удалось сокрушить все еще продолжавшуюся жизнестойкость классицизма, а позже преодолеть полностью его инерцию. К тому же многочисленные призывы херасковцев довольствоваться малым, замкнуться в личных переживаниях, оградиться от житейских бурь не подкреплялись их практическим воплощением: большинство участников «кружка» Хераскова продолжали принимать деятельное участие в литературно-общественной жизни России, а некоторые из них смогли успешно продвинуться по служебной лестнице. Поэтому в творчестве Хераскова и его

<sup>42</sup> Творения Михаила Хераскова, ч. 1—12. М., 1796—1802, ч. 3, с. 158.

последователей и в период их участия в журналах «Полезное увеселение» и «Свободные часы», и позже наблюдаются как бы «челночные» движения от классицизма к новым «стилям», и обратно. Но именно в конце 50-х — начале 60-х годов XVIII в. следует искать начальные стадии и сентиментализма, и предромантизма.

ОТ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА К РОМАНТИЗМУ  
ПОИСКИ НОВОГО ПОЭТИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ  
И ФОРМ ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ

1

Особое место в развитии сентиментально-романтических настроений в русской литературе принадлежит М. Н. Муравьеву и Н. М. Карамзину.

Литературное наследие М. Н. Муравьева — талантливого поэта, невелико и до сих пор полностью не собрано. Многие его мысли о путях развития русской литературы содержатся в дневниковых записях, частных письмах и, естественно, не были опубликованы. Однако круг литературных знакомств поэта был широк. В числе его наставников и покровителей были В. И. Майков и М. М. Херасков. В начале 1770-х годов в Измайловском полку он сближается с И. П. Тургеневым, В. В. Ханыковым, Н. А. Львовым, несколько позже с И. И. Хемницером, В. В. Капнистом, Я. Б. Княжниным, Г. Р. Державиным и др. Разумеется, что свои литературные взгляды М. Н. Муравьев не скрывал от своих друзей, и его воздействие на них не ограничивалось только печатным словом. А если учесть, что в доме Муравьева воспитывался его двоюродный племянник — будущий поэт К. Н. Батюшков, то воздействие М. Н. Муравьева выходит далеко за пределы современников.

Отход от классицизма обнаруживается у Муравьева уже в самом главном: он оценивает человека не по сословной его принадлежности, а по его «личному достоинству». Так, создав в одном произведении отталкивающий образ бессердечного и надменного крепостника-помещика, доведшего своих крестьян до полного разорения («поля пренебреженные, хижины земледельческие развалившиеся, выросшие в землю, соломою крытые. . . улицы

селения были столь худы, что при самом въезде в него ось кибитки моей изломалася...»), автор с искренним сочувствием относится к крестьянам: «Меня поразила мысль, что в тот же самый день простой крестьянин внулшил в меня почтение, когда я взирал с презрением на знатного, недостойного своей породы. Я почувствовал всю силу личного достоинства. Оно одно принадлежит человеку и возвышает всякое состояние»<sup>1</sup>. Богатство человеческой природы — в ее «душевных» и «сердечных» качествах, настойчиво повторяет Муравьев: «титлы мои должны быть в сердце» и «величество мое в душе моей, а не в производстве, не в чинах, не в мнениях других». Здесь очень характерно не столько восприятие писателем общепросветительской идеи внесловной ценности человека, сколько вычленение индивидуального личностного начала из потока «общественного» мнения.

Эта посылка, одна из основных во взглядах Муравьева, естественно повлекла за собой постановку в центре творчества поэта его собственной личности, его чувств и душевных переживаний.

Творческий путь Муравьева — непрекращающийся поиск новых тем и форм в художественной литературе. Ему удается во многом преодолеть предшествующую поэтическую традицию и сделать ряд художественных открытий. Но отказ от метафизического подхода к сущности явлений, от ряда эстетических канонов классицизма не привел М. Н. Муравьева к разрыву с просветительскими идеями: писатель сохранил до конца своих дней веру в прогрессивное развитие человеческого общества на основе всеобщего просвещения. Эту его уверенность в пользу просвещения и науки, в значительной степени поддержанную деятельностью и личностью Ломоносова, не поколебали ни Пугачевское восстание, ни Французская революция. Мы не располагаем какими-либо прямыми высказываниями писателя о крестьянской войне в России, но в данном случае можно учитывать тот факт, что для Муравьева «бунт — обыкновенное следствие народных неудовольствий»<sup>2</sup>. Не высказал Муравьев отрицательного отношения (ни печатно, ни в личной переписке) и к революционным событиям во Франции, хотя

<sup>1</sup> *Муравьев М. Н.* Полн. собр. соч., ч. 1. СПб., 1819, с. 101.

<sup>2</sup> *Муравьев М. Н.* Полн. собр. соч., ч. 2. СПб., 1820, с. 238.



сделать это было не так уж трудно в условиях социальных и политических потрясений и катастроф в феодальном мире России и Запада, принимая во внимание откровенно реакционные режимы Екатерины II и Павла I. Более того, человек мягкий по натуре, М. Н. Муравьев в «официальном» документе (в докладе Комитета по рассмотрению уставов учебных заведений 1802 г.) осудил Екатерину прежде всего за враждебное отношение к просвещению после Французской революции: «Но напоследок — потрясение славного просвещением государства... к несчастью слишком приписываемое философам и писателям, послужило, кажется, к остановлению сей монархии посреди ее таковых подвигов. С тех пор науки и произведения их представляются в некотором противуположении с общественным благосостоянием. Они понесли наказание за употребление их во зло несколькими извергами»<sup>3</sup>.

Отход от поэтики классицизма стал ощутимым у Муравьева уже в середине 70-х годов. Так, в «Опыте о стихотворстве» (1775), не выходя еще в основном за пределы регламентации Буало и Сумарокова, Муравьев значительно расширяет объект творчества.

Бегите ложного искусства и ума:  
Природа красоты исполнена сама.  
Вкус должен избирать, но все отверсто дару:  
Он может по всему парить свободно шару...  
Любимец чистых муз все вымыслить свободен, —

и хотя здесь же свобода вымысла несколько ограничивается («однако вымысел сей быть должен с правдой сходен»), но последующий путь достижения истины уже ничего общего с классицизмом не имеет:

И в своенравиях мгновенныя мечты  
Явите истины великие черты.

Призыв поэта: «пускай лишь сердце пишет» — снимает «руководящую» роль разума, характерную для творческого процесса писателей-классицистов. Несвойственными для классицизма будут и совет Муравьева начинающим поэтам: «Страстей постигнуть глас и слогу

<sup>3</sup> Цит. по ст.: Кулакова Л. И. Поэзия М. Н. Муравьева. — В кн.: *Муравьев М. Н. Стихотворения*. Л., 1967, с. 14.

душу дать, Сердечны таинства старайтесь угадать», и его утверждение: «Движенье — жизнь души, движенье — жизнь и слога, И страсти к сердцу суть вернейшая дорога».

Новые пути в поэзии с достаточной очевидностью были намечены Муравьевым и в его сборнике «Оды» (1775). Здесь, кроме военных тем, есть ряд мотивов, близких поэзии Хераскова (о скоротечности жизни и др.) и, наоборот, оправдывающих «суету», «страсти» как неизбежные спутники человеческого бытия. Но, пожалуй, самыми примечательными оказались заключительные строки (ставшие почти хрестоматийными) десятой оды — «Весна. К В. И. Майкову», одного из первых «пейзажных» произведений о пробуждающейся природе в русской литературе:

Я прежде цел сраженья звучны,  
А днесь гласил растенья тучны,  
В полях биющие ключи;  
Ты брани петь меня наставил,  
А я тебе сей стих составил  
Во знак чувствительной души.

«Чувствительная душа», «излучины сердца», фиксация стремительно сменяющихся переживаний, взгляд «алчными глазами» на мир станут основным «объектом» творчества поэта. Как справедливо отметила Л. И. Кулакова, «выдвигая на первый план индивидуальность и окружающий ее чувственный мир, Муравьев верно угадал тенденцию эпохи»<sup>4</sup>.

Если в пределах ортодоксального классицизма «мечта», «мечтания» воспринимались как бранные термины, то Муравьев не смущается объявить, что «жизнь — мечтание прекрасно», «сие мечтание прелестней бытия» («Скоротечность жизни», «Обаяние любви» и др.).

Внешней «объективности» видения окружающего мира у классицистов Муравьев противопоставляет восприятие явлений, неразрывно связанное с субъективным настроением человека. Сделав открытие в стихотворении «Время»: «мгновенье каждое имеет цвет особый», поэт ставит эту окраску в зависимость от сердечного состояния («от состояния сердечна занятой»), когда «он мра-

<sup>4</sup> Кулакова Л. И. Поэзия М. Н. Муравьева, с. 47.

чен для того, чье сердце тяжело злобой, Для доброго — златой».

Творчество Муравьева с его культом личности и чувства, с его «поэтикой сладостного» (Гуковский) в значительной степени оставалось в пределах развивающегося сентиментализма. Но явное в конечном итоге предпочтение им Шекспира французским драматургам («Против него все французы — живописцы в миниатюре и едва ли живописцы»), понимание античного искусства как выражения не общечеловеческих (во все времена и для всех народов) качеств, а конкретно-исторического национального периода приближает его к взглядам, характерным для эпохи романтизма. И совсем уже в романтическом духе звучит его требование полного раскрепощения творческого процесса от рационалистических пут:

Не размышление творит  
Своим исчисленным и соразмерным шеством,  
Но чувствование всеильным сумашеством  
Чудес рождение скорит<sup>5</sup>, —

и утверждение теории гениальности поэта в стихотворении «Сила гения»:

Не может тяжкий труд и хладно размышленье  
Мгновенным гения полетам подражать...  
Сей огонь божественный, сие одушевленье,  
Которое творит, —  
Он, он его своим возлюбленным дарит.

В свое время по поводу стихотворения И. И. Дмитриева «Ермак», где в оссиановском духе изображался пейзаж, выведены были шаманы и пр., Белинский писал: «Дмитриев потому только не был прозван романтиком, что тогда не существовало еще этого слова»<sup>6</sup>. Думается, что это определение великого критика в еще большей степени применимо к приведенным выше стихам Муравьева.

<sup>5</sup> Кулакова Л. И. Поэзия М. Н. Муравьева, с. 16.

<sup>6</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 123.

Если творчество Муравьева и особенно его воздействие на формирование литературно-эстетических взглядов писателей и поэтов последних десятилетий XVIII в. подобно айсбергу: на поверхности лежит их меньшая часть, — то к Н. М. Карамзину такое сравнение вряд ли применимо. Писатель за какое-нибудь пятилетие стал признанным авторитетом, сплотив «организационно» (вокруг своего журнала) наиболее заметные литературные силы России, и был объявлен исследователями главой русского сентиментализма в его «дворянском» варианте.

Останавливаться здесь на характеристике особенностей творчества Карамзина нет необходимости: они хорошо и достаточно полно прослежены в многочисленной литературе о нем в дореволюционное и особенно в советское время. Мы же обратим внимание прежде всего на противоречивость и изменчивость как эстетических взглядов, так и самого творчества писателя, объективно способствовавших рождению романтизма в русской литературе.

Карамзину в конечном итоге оказался узок «заячий тулупчик» сентиментализма (Г. П. Макогоненко). Это справедливо. Но «тулупчик» этот, оказывается, был Карамзину узок еще до того, как он его «надел».

Мировоззрение и эстетические взгляды Карамзина формировались под воздействием двух полярных «систем» — масонства и просветительства. И то и другое оставили заметный след в творчестве писателя, но гармонии, которую так страстно стремился найти Карамзин во всех областях жизни, так и не составили.

Стремление масонов к самопознанию, их интерес к внутренней жизни человека оказали большое влияние на молодого писателя. Эти взгляды масонской эстетики отчетливо сформулированы А. М. Кутузовым в письме к А. А. Плещееву: «Не наружность жителей, не кавтаны и рединготы их, не дома, в которых они живут, не язык, которым они говорят, не горы, не море, не восходящее или заходящее солнце суть предмет нашего внимания, но человек и его свойства. Все жизненные вещи могут также быть употребляемы, но не иначе, как токмо пособствия и средства»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Русский исторический журнал, 1917, кн. 1—2, с. 134.

Человек и его свойства, иными словами, личность с переживаниями ее «души» и «сердца», становятся неотъемлемой частью творчества Карамзина, структурообразующим началом целого ряда его поэтических произведений. Прямое воздействие масонской эстетики на Карамзина отмечается и в одной из его программных статей — «Что нужно автору?» (1793), где утверждалось, что каждый писатель «пишет портрет души и сердца своего»<sup>8</sup>. (Ср. в письме А. М. Кутузова Н. М. Карамзину от 7/18 мая 1791 г.: «Говорят, что сочинения суть изображения внутреннего нашего состояния...»<sup>9</sup>.) «Отношение к свободе, к революции у Карамзина, при всем его сочувствии буржуазно-демократическому строю, складывалось под влиянием масонства», — отмечает академик В. В. Виноградов и продолжает: «Это отношение находит себе прекрасную параллель в таких заявлениях А. М. Кутузова (в письме к И. В. Лопухину): «Признаюсь, я люблю вольность; сердце мое трепещет при слове сем: но при всем том уверен, что истинная вольность состоит в повиновении законам, а не в нарушении оных, и что неимеющие чистого понятия о вольности неудобны наслаждаться сим сокровищем»<sup>10</sup>. Карамзин также полагал, что «для существа нравственного нет блага без свободы». Но эта «свобода» — категория этическая, а не политическая, потому что ее «дает не государь, не парламент, а каждый из нас самому себе с помощью божию», и ее «мы должны миром совести и доверенностью к провидению завоевывать в своем сердце».

Характерно, что именно Кутузов смог предсказать «эволюцию» Карамзина. Почувствовав в издании Карамзиным «Московского журнала» прямое отступничество от этико-политических идеалов розенкрейцеров, Кутузов был даже склонен предположить (письмо А. И. Плещеевой от 4/15 марта 1791 г.), что, может быть, «и в нем (Карамзине. — В. Ф.) произошла Французская революция»<sup>11</sup>. Однако вскоре (в письме от 7/18 мая 1791 г. тому же адресату) он рассчитывает, что «леты и опыты

<sup>8</sup> Аглая, ч. 1. М., 1794, с. 29.

<sup>9</sup> Русский исторический журнал, 1917, кн. 1-2, с. 138.

<sup>10</sup> Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, с. 263.

<sup>11</sup> Барсков Я. Л. Переписка московских масонов XVIII в. Пг., 1915, с. 99.

прохладят некогда его (Карамзина. — В. Ф.) воображение, и он будет смотреть на все иными глазами»<sup>12</sup>. Этот расчет оправдался. В 1794 г. в «Послании к Дмитриеву» Карамзин признает:

...И я мечтами обольщался —  
Любил с горячностью людей,  
Как нежных братьев и друзей;  
Желал добра им всей душою;  
Готов был кровию моею  
Пожертвовать для счастья их  
И в самых горестях своих  
Надеждой сладкой веселился  
Небесполезно жить для них...

Но время, опыт разрушают  
Воздушный замок юных лет;  
Красы волшебства исчезают...  
Теперь иной я вижу свет, —  
И вижу ясно, что с Платоном  
Республик нам не учредить,  
С Питтаком, Фалесом, Зеноном  
Сердец жестоких не смягчить.

В масонских же кругах молодой Карамзин был ориентирован на английскую и немецкую эпическую поэзию, которую А. М. Кутузов «склонен был истолковывать как религиозно-моралистические аллегории»<sup>13</sup>.

Эти стороны масонской эстетики нашли свое отражение в первом программном стихотворении Карамзина «Поэзия» (1787), где также проявился явный интерес автора к поэтам сентиментального и предромантического направления и, что особенно существенно, дана восторженная оценка Шекспира при демонстративном замалчивании поэтов и писателей-классицистов. Характерна здесь преимущественная трактовка в сентиментальном духе Оссиана:

... так песни Оссиана,  
Нежнейшую тоску вливая в томный дух,  
Настраивают нас к печальным представлениям;  
Но скорбь сия мила и сладостна душе, —

<sup>12</sup> Русский исторический журнал, 1917, кн. 1-2, с. 137.

<sup>13</sup> Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина. — В кн.: Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотв. М.—Л., 1966, с. 24.

и поиск в шекспировском творчестве «священной меланхолии», соединение в нем «бессмертного ума» с «ключом ко всем великим тайнам рока»:

Шекспир, Натуры друг! Кто лучше/твоего  
Познал сердца людей? Чья кисть с таким искусством  
Живописала их? Во глубине души  
Нашел ты ключ ко всем великим тайнам рока  
И светом своего бессмертного ума,  
Как солнцем, озарил пути ночные в жизни!  
Все башни, коих верх скрывается от глаз  
В тумане облаков; огромные чертоги  
И всякий гордый храм исчезнут, как мечта, —  
В течение веков и места их не сыщем, —  
Но ты, великий муж, пребудешь незабвен!

Более глубокое толкование творчества великого английского драматурга дано Карамзиным (в том же 1787 г.) в предисловии к его переводу «Юлия Цезаря». Опираясь во многом на понимание Шекспира Лессингом и Гердером, Карамзин приближается к оценке Шекспира романтиками. Его привлекает в Шекспире прежде всего отсутствие избирательности в объекте творчества, столь характерное для писателей-классицистов. Шекспир у Карамзина «обнимал взором своим и солнце и атомы. С равным искусством изображал он и героя и шута, умного и безумца, Брута и башмачника. Драмы его, подобно неизмеримому театру природы, исполнены многообразия: все же вместе составляет совершенное целое, не требующее исправления от нынешних театральных писателей»<sup>14</sup>. Столь же недвусмысленно противопоставлен Шекспир классицистам и в его умении проникать «в человеческое естество», знать «все тончайшие пружины человека, сокровеннейшие его побуждения», выявлять «отличительность каждой страсти, каждого темперамента, каждого рода жизни». «Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорит у него собственным своим языком, — пишет Карамзин. — Для каждой мысли находит он образ, для каждого ощущения — выражение, для каждого движения души — наилучший оборот». Но особенно ярко предромантическая

<sup>14</sup> Карамзин Н. М. Избр. соч., т. II. М.—Л., 1964, с. 81.

эстетика с ее отбрасыванием догматических правил, с ее требованием ничем не мешать свободному полету воображения гения отразилась в следующих словах Карамзина: «Дух его парил яко орел, и не мог парения своего измерять тою мерою, которою измеряют полет свой воробьи. Не хотел он соблюдать так называемых единств, которых нынешние наши драматические авторы так крепко придерживаются; не хотел он полагать тесных пределов воображению своему...»<sup>15</sup>.

Определив эстетику как «науку вкуса», Карамзин не может не воскликнуть: «Нет, нет! Никогда не буду украшать природы. Дикость для меня священна: она возвеличивает дух мой»<sup>16</sup>. Но вместе с тем писатель корректировал свое творчество и «просвещенным вкусом», который, по Баттё, «выбирает из прекраснейших частей Природы для составления всего превосходного, которое было бы совершеннее самой Природы, не переставая, однако ж, быть натуральным»<sup>17</sup>. Отсюда и утверждения Карамзина: «Копия бывает иногда лучше оригинала», или

И часто прелесть в подражаньи  
Милее, чем в природе, нам...

Поэтому неудивительно, что, продолжая считать Шекспира «за откровения человеческого сердца» великим писателем, Карамзин называет «уродствами» появление в его пьесах «мясников, башмачников, портных, чудовищ и духов».

Однако «изящный» вкус (игравший роль тоже ограничительных «правил») не стал препятствием на пути нарастающей потребности в русской литературе «чувствительного» изображения действительности, на его долю пришлась роль фильтра, через который не могли проникать в ткань художественных произведений ни «надутое описание ужасных сцен Натуры», ни «низкие идеи». В масонских же кругах, где начинали формироваться взгляды молодого Карамзина, разделялся «корен-

---

<sup>15</sup> Там же, с. 80, 81.

<sup>16</sup> Карамзин И. М. Соч., т. VII. М., 1814, с. 153.

<sup>17</sup> Начальные правила словесности аббата Баттё. Рассуждение 1. — Изящные искусства, М., 1806, с. 13—14.



ной догмат сентиментализма: все люди морально равны»<sup>18</sup>, сопровождавшийся увлечением Руссо<sup>19</sup>.

Большая роль Руссо в подготовке романтизма в европейском искусстве неоднократно отмечалась исследователями. Но на русской дворянской почве руссоизм питал преимущественно сентиментальное направление (если не включать сентиментализм в предромантизм в качестве одного из его течений). Это связано с тем, что русские «сентименталисты» опирались прежде всего на одну из основных идей Руссо, которую Клод Леви-Стросс определил следующим образом. «Я есть другой» и «Другой есть я» — основывается на вере в то, что люди, свободные от выдуманных различий, равны между собой: «От природы люди не короли, не вельможи, не куртизаны, не богачи; все рождаются нагими и бедными... Почему короли безжалостны к своим подданным? Потому что не считают себя людьми»<sup>20</sup>. Представление же об исключительности своего «я», обличительный и отрицающий пафос Руссо, его стремление и умение передать чувства в повышенно-экспрессивном тоне оказались нехарактерными для русской сентиментальной литературы. В этом плане весьма показательным отношением Карамзина к Руссо. При многочисленных признаниях в своей любви к нему, при предпочтении «Исповеди» Руссо «всем систематическим психологиям в свете» Карамзин периода «Писем русского путешественника» пока еще не принимает «романического» стиля «Новой Элоизы»: «В сем романе, — пишет он, — много неестественного, много увеличенного — одним словом, много романического». Отметив, что «однако же на французском языке никто не описывал любви такими яркими, живыми красками, какими она в Элоизе описана, — в Элоизе, без которой не существовал бы и немецкий Вертер», Карамзин в то же время находит в романе Гёте «более натуре»<sup>21</sup>. Сентиментализм в «чистом» виде в творчестве Карамзина оказыва-

<sup>18</sup> Пумпянский Л. В. Сентиментализм. — В кн.: История русской литературы, т. IV, ч. 2. М.—Л., 1947, с. 436.

<sup>19</sup> См.: Вернадский Г. В. Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917, с. 116—117.

<sup>20</sup> Цитируется по статье Ю. М. Лотмана «Руссо и русская культура XVIII века». — В кн.: Эпоха просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967, с. 211.

<sup>21</sup> Карамзин Н. М. Соч., т. III. М., 1820, с. 157.

ется всё же неустойчивым и непродолжительным. Наиболее последовательно сентиментальное воспроизведение душевных переживаний проявляется в его поэзии, хотя и в ней прослеживаются выходы в другие формирующиеся системы. Так, уже в период издания «Московского журнала» Карамзин в оде «К милости» начнет опробовать путь слияния в поэзии интимно-личностного начала с гражданским, а в сентиментальной повести «Бедная Лиза» даст «готическую» заставку о Симоновом монастыре.

В еще большей степени характерные особенности зарождающегося романтизма отмечаются в повести «Наталья, боярская дочь»<sup>22</sup>, что дало основания П. Н. Беркову определить ее как сентиментально-романтическую идиллию<sup>23</sup>, а Л. В. Крестовой отнести ее к числу романтических произведений Карамзина-беллетриста<sup>24</sup>. Признаками романтического направления исследовательница считает «стремление к живописности, интерес к таинственному, обращение к прошлому (интерес к средневековью), мотивы неясного, невыразимого... темы любви как всецельной страсти, обращение к фольклору». Как справедливо отметил Ю. М. Лотман, «Штюрмерская антитеза „свобода — мораль“ его (Карамзина. — В. Ф.) привлекала гораздо меньше, чем руссоистская: «нравственность человеческого сердца — безнравственность общественных институтов»<sup>25</sup>. Но именно эта антитеза («свобода — мораль») лежит в основе повести Карамзина «Остров Борнгольм» (1794). Эта повесть уже вписывается в ранний европейский романтизм, становясь в один ряд с так называемыми романами «ужасов». Его образцами являются «Старый барон» Клары Рив, «Убежище» Софьи Ли, «Ватек» Бекфорда, — все эти произведения в 90-х годах XVIII в. были переведены на русский язык.

<sup>22</sup> См.: Федоров В. И. Повесть Н. М. Карамзина «Наталья, боярская дочь». — Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. П. Потемкина, т. XVIII, вып. 5, 1955, с. 109—141.

<sup>23</sup> Берков П. Н. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина. — Карамзин Н. М. Избр. соч. М.—Л., 1964, с. 29.

<sup>24</sup> Крестова Л. В. Романтическая повесть Н. М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» и русские семейные предания XVII века. — Древняя русская литература и ее связи с новым временем. М., 1967, с. 237—259.

<sup>25</sup> Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина. — Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотв. М.—Л., 1966, с. 41.

Наиболее ярко рассматриваемый жанр представлен в творчестве английской писательницы Радклиф («Сицилийский роман», 1790; «Лес», 1791).

Повесть «Остров Борнгольм» написана от первого лица, в виде путевого очерка. Автор возвращается морским путем из Англии в Россию. В небольшом местечке Гревзенде, где был вынужден остановиться корабль, он встречает молодого человека, «худого, бледного, томного — более привидение, нежели человека. В одной руке держал он гитару, другою срывал листочки с дерева и смотрел на синее море неподвижными черными глазами своими, в которых сиял последний луч угасающей жизни». Перед нами типичный романтический портрет, который станет впоследствии непременной принадлежностью многочисленных литературных героев. Юноша поет чувствительную песню, из которой явствует, что «законы осуждают предмет его любви», но перед «священной природой», давшей ему сердце, он невинен. Песня содержит глухие биографические намеки: возлюбленная находится на острове Борнгольм, откуда сам он изгнан «родительскою клятвой», т. е. проклятием. На этом острове и разворачиваются события второй части повести. Своеобразной психологической подготовкой читателя является изображение природы, злоедей и мрачной, на ее фоне возникает таинственный замок. В нем рассказчик обнаруживает узницу — молодую женщину, прекрасную, но совершенно обессиленную. Она отказывается от участливого предложения помочь ей, говоря, что «лобызает руку, которая ее наказывает». Рассказчик сообщает далее, что от старца он узнает тайну — «тайну страшную», касающуюся и затворницы и гревзендского незнакомца. Читатель, однако, этого не узнает, оставшись в состоянии крайней заинтригованности.

Мотив «женщины в подземелье» также был известен зарубежной литературе. В частности, он положен в основу драмы «Узники монастыря» Буте де Монвиля, хорошо знакомой Карамзину. Этот мотив часто сплетался с мотивом преступной любви близких родственников — брата и сестры, например. Возможно, что в завуалированной форме он положен и в основу рассказа Карамзина, — из песни незнакомца ясно, что любовь молодых людей осуждена законами общественной морали. Так вводится в карамзинскую повесть мотив инцеста.

Своей поэзией Карамзин также подготовлял почву для формирования романтического видения мира и жанровых новообразований. Элегический тон многих его стихотворений, поэтизация «красоты интеллектуального страдания» предсказывают пафос поэзии Жуковского, которому, «особенно в ранний период творчества, можно было лишь вышивать узоры по канве, намеченной Карамзиным»<sup>26</sup>. Многие поэты-романтики согласились бы подписаться под его признанием в письме к И. И. Дмитриеву: «Поэт имеет две жизни, два мира; если ему скучно и неприятно в существенном, он уходит в страну воображения и живет там по своему вкусу и сердцу»<sup>27</sup>.

Публично эти взгляды Карамзин сформулировал в стихотворении «К бедному поэту» (1796):

Мой друг! сущность бедна:  
Играй в душе своей мечтами,  
Иначе будет жизнь скучна.

Нужно уйти в мир вымыслов и фантазии: ведь в этом и состоит задача искусства:

Кто может вымышлять приятно,  
Стихами, прозой — в добрый час!  
Лишь только б было вероятно.  
Что есть поэт? искусный лежец:  
Ему и слава и венец.

В конце своего писательского пути Карамзин будет не удовлетворен сентиментально-романтическими, исповедальными формами литературы. В результате появятся его «Марфа Посадница», «Моя исповедь», «Рыцарь нашего времени». Но это уже выходит за рамки данной работы.

### 3

Для формирования романтизма не прошли бесследно и опыты М. Н. Муравьева и Н. М. Карамзина в жанре баллады.

Характерно, что в 1773 и 1776 гг. Муравьев, работая над трагедией из жизни польского короля Болеслава, так и не завершил ее, но на этот же сюжет написал в 1790-е годы балладу «Болеслав, король польский».

<sup>26</sup> *Писелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970, с. 213.

<sup>27</sup> *Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву.* СПб., 1866, с. 69.

Одним из первых (если не считать «баллад» Сумарокова<sup>28</sup>) к жанру баллады в русской литературе обратился Карамзин. В 1789 г. им был переведен «Граф Гваринос» («Древняя гишпанская историческая песня»<sup>29</sup>) и, вероятно, в следующем году написана баллада «Алина». Но наибольший интерес представляет карамзинская «Раиса» (с подзаголовком «Древняя баллада»)<sup>30</sup>. Трагическая ситуация в «Раисе» во многом совпадает с сюжетом «Бедной Лизы». Однако если в повести Карамзина лишь встречаются «романтические вкрапления» (описание Симонова монастыря; гром, буря, дождь «из черных облаков», последовавших за потерей «Лизиной невинности»), то его балладу отличает общая романтическая тональность: «бурному» чувству героини, которую во время ее сна коварно покинул «жестокий» Кронид, сбежавший с Людмилой, полностью соответствует и «бурный» пейзаж:

Во тьме ночной ярилась буря;  
Сверкал на небе грозный луч;  
Гревели громы в черных тучах,  
И сильный дождь в лесу шумел.

Нигде не видно было жизни;  
Сокрылось все под верный кров.  
Раиса, бедная Раиса,  
Скиталась в темноте одна.

В полном соответствии с душевным состоянием героини находится и ее внешний вид:

Нося отчаяние в сердце,  
Она не чувствует грозы,  
И бури страшный вой не может  
Ее стенаний заглушить.

Она бледна, как лист увядший,  
Как мертвый цвет, уста ее,  
Глаза покрыты темным мраком,  
Но сильно бьется сердце в ней.

<sup>28</sup> «Баллад» («Смертельного наполнен яда...», 1755) и «Баллада его императорскому высочеству... Павлу Петровичу ... на день его рождения 1768 года сентября 20 дня».

<sup>29</sup> Опубл.: Московский журнал, 1792, ч. VI, с. 219.

<sup>30</sup> Московский журнал, 1791, ч. II, с. 118.

С ее открытой белой груди,  
Лязвмой ветвями дерев.  
Текут ручьи кипящей крови  
На зелень влажных земли.

Пейзаж в этой балладе — не просто заставка, дающая настрой к восприятию произведения. Он включается в структуру стихотворения как раз в самые напряженные и трагические моменты в судьбе Раисы. Вот она «между стремнин, по камням острым» «всходит» на «хребет гранитных горы», решившись покончить жизнь самоубийством, и перед читателем вновь возникает устрашающая картина:

Тут бедна яростно кипела  
При блеске огненных лучей;  
Громады волн неслися с ревом,  
Грозя всю землю потопить.

Когда же Раиса «низверглась в море», то «грянул гром: «Сим небо возвестило гибель Тому, кто погубил ее».

Не останавливаясь подробно на анализе микроструктуры этой баллады, отметим прежде всего богатую эпитетику, использование элементов звукописи. С их помощью Карамзин создает мрачный колорит и яркую зарисовку разбушевавшейся стихии: «грозный луч», «страшный вой», «ужасная тьма», «черные тучи», «ужасная минута»; аллитерирование звуков «р» и «гр». При повышении напряженности состояния героини эпитеты градируются: от «Раисы бедной» к «несчастной» и «зло-счастной Раисе». Впечатляюща в ряде случаев цветовая гамма, подобранная автором: с открытой «белой груди» Раисы «текут ручьи кипящей крови на зелень влажных земли». Иной ряд эпитетов мы встречаем в воспоминаниях Раисы о поре ее безмятежной жизни в родительском доме и днях счастливой любви: «невинные радости», «нежный вздох». В то же время подчеркнута страстность натуры героини: она «с трепетом сердечным и с пламенной слезой любви» упала в объятия Кронида.

Своей «Раисой» Карамзин (не без помощи европейских предромантиков) наметил тот «стереотип» баллады и близкого к ней «жесточкого романа», который еще продолжительное время будет удерживаться в русской литературе (нередко «во вкусе Оссиана» — Державин)

и у писателей «второго эшелона», и у поэтов-дилетантов. Вот один тому пример:

Ветер свищет, завывая,  
Бьется о берег волна,  
Распростерлась ночь густая,  
Я скитаюся одна!<sup>31</sup>

Развитию романтических тенденций в России последних десятилетий XVIII в. способствовало появление в русской литературе так называемой «скандинавской темы».

В европейских литературах ее рождение связано с именами швейцарского историка и этнографа Поля-Анри Малле и шотландского поэта и фольклориста Джемса Макферсона. Работе первого из них («Введение в историю Дании...», ч. I — 1755, ч. II — 1756) «европейцы в течение столетия были обязаны почти всем, что они знали о культуре древней Скандинавии»<sup>32</sup>, — пишет современный исследователь. Макферсон, совершив в своей публикации 1760 г. в значительной части литературный «подлог», подарил эпохе романтизма одного из популярнейших ее поэтов — Оссиана. В 1785 г. «Введение в историю Датскую» было переведено на русский язык, а в 1792 г. появились две части «Оссиана, сына Фингалова, барда третьего века» Е. И. Кострова. Рецепции Оссиана у русских писателей были неоднозначны, представляет интерес и противопоставление ими «томных» бардов «воинственным» скальдам. Но главным в европейской и русской литературе тех лет было то, что закончилась монополия античной литературы как единственного образца для подражания, столь характерная для эпохи классицизма: древнее искусство гиперборейцев начинает представлять большую художественную ценность. Отсюда, как следствие, повышение интереса к отечественной поэзии, народному творчеству.

---

<sup>31</sup> *Мижухов Пав.* Сальгар и Кольма. — Чтение 16-е в «Беседе любителей русского слова». СПб., 1815, с. 43.

<sup>32</sup> *Шарыпкин Д. М.* Скандинавская тема в русской романтической литературе. — В кн.: Ранние романтические веяния. (Из истории международных связей русской литературы). Л., 1972, с. 96—167. В этой содержательной статье приведена и достаточно полная библиография вопроса.

Нельзя недооценивать также и вклад в развивающееся романтическое направление писателей, готовивших торжество русского реализма: диалектическое восприятие мира как единства противоположностей у Державина, психологизм и глубокий лиризм Радищева и т. д.

В первые десятилетия XIX в. процесс формирования романтизма продолжался, а в 20—30-е годы романтизм в русской литературе сложился в законченную идейно-эстетическую систему. Почва для этого, как мы видим, начала подготавливаться еще со второй половины XVIII в.



## ВОЗНИКНОВЕНИЕ РОМАНТИЗМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



### РОМАНТИЧЕСКИЕ ВЕЯНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XIX в.

Процесс социально-исторического развития России на протяжении второй половины XVIII в. привел к таким изменениям в общественном сознании, которые означали, что стал неизбежным новый тип восприятия жизни и сложилась иная, отличная от прежней, система понятий, оценок, стремлений, нравственных норм: возник, в сущности, новый способ чувствования и мышления образованных русских людей. Социальные сдвиги, совершившиеся при участии народных масс, в конечном счете определили в России, как и на Западе, потребность в осмыслении их с учетом новых представлений о социальности, историзме и народности.

Всей совокупностью социальных, политических и духовных обстоятельств русской жизни на протяжении второй половины XVIII в. было подготовлено утверждение романтического типа восприятия. Это означало, что возникла неизбежность возникновения нового направления в литературе, которое смогло бы достаточно полно выразить художественно новый тип поведения и чувствования.

В русской литературе к началу 1800-х годов уже имелись практически все основные компоненты нового направления, которое спустя десятилетие утвердилось как русский романтизм.

Мотивы разочарования в современной действительности, неприятие ее, бегство от нее — *туда*, в некий идеальный мир; мотивы мировой скорби, обусловленной разочарованием в благодетельности рекомендаций разума и возможности достижения гармонии на основе рационализма; попытки обоснования самоценности человеческой личности, освобождающейся от долга по отношению к го-

сударству; осознание новых проблем, выдвинутых в результате все более обострившихся процессов социального развития накануне крушения мира феодально-крепостнических отношений и его культуры; попытки осмысления действительности с позиций историзма, социальной, национальной самобытности и народности — эти основные признаки нового типа сознания и новой художественной системы уже возникли, но все еще выступали, по верному замечанию Д. С. Лихачева, «в пределах старого»<sup>1</sup>.

Романтизм как новое направление в русской литературе к началу 1800-х годов еще не сложился, хотя предвестия его, ранние романтические веяния, уже отчетливо обозначились, как мы видели, в произведениях русских писателей второй половины XVIII в. Процесс сплавления новых литературных явлений в художественную систему романтизма особенно быстро и эффективно протекал в десятилетие накануне Отечественной войны 1812 года. Русская периодика той поры запечатлела решительный переход от эпохи, когда просветительство еще оставалось господствующей идеологией (со своими типами общественного сознания), к эпохе утверждения романтизма в качестве главного и наиболее плодотворного литературного направления.

Самоопределение романтизма происходило не только посредством полемического отталкивания от воззрений, определявших культурную жизнь России до Крестьянской войны 1773—1775 гг. и Французской революции 1789—1794 гг. Первое десятилетие XIX в. в России было также и временем активного переосмысления старых идейно-эстетических ценностей и включения их в новые концепции общественного и литературного процесса: подчиняясь романтическим доминантам, они входили в мировосприятие художников-романтиков.

## 1

В этом отношении очень показательна деятельность Дружеского литературного общества, этого прообраза будущих романтических литературных кружков 20-х годов.

---

<sup>1</sup> Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973, с. 171.

Общество начало свои собрания 12 января 1801 г. и уже в ноябре того же года распалось. Но история этого литературного кружка не исчерпывается кратким периодом его организованной, официальной деятельности и интересна как характерный пример рождения романтического миросозерцания в литературной среде 1800-х годов.

Уже само название общества указывает на его связь с Дружеским ученым обществом, со старшим тургеневским кружком, где собирались И. П. Тургенев, М. М. Херасков, И. И. Дмитриев, А. И. Прокопович-Антонский, И. В. Лопухин. В старшем тургеневском кружке царил идея внутреннего самосовершенствования, составлявшая важнейшую часть этики русского масонства. Причем идея эта проповедовалась не только в доме Тургеневых, но и в основанном Херасковым Университетском благородном пансионе, деятельностью которого руководил А. И. Прокопович-Антонский и из стен которого вышли почти все будущие участники собраний Дружеского литературного общества<sup>2</sup>.

Разумеется, члены Дружеского литературного общества масонами не стали, но нельзя недооценивать влияния философско-этических и эстетических идей русского масонства 80-х годов XVIII в. (представлявшего собою своеобразную оппозицию просветительству) на мировоззрение романтиков. В частности, в Дружеском литературном обществе передовая дворянская молодежь стремилась соединить идею духовного совершенствования с интересом к отечественной и зарубежной литературе и критике. Тургенев, один из основателей Дружеского литературного общества, говорил в одной из своих речей: «Цель наша — образование себя в литературе, особенно в русской, образование нравственного нашего характера»<sup>3</sup>. А. Ф. Мерзляков, открывая заседания общества, указал на необходимость нравственного совершенствования и воспитания гражданственности у участников кружка: «В этом дружественном училище получаем мы лучшее и скорейшее образование, нежели в иной академии»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> См.: *Истрин В. М.* Младший тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев. — Архив братьев Тургеневых, вып. 2. СПб., 1911, с. 33—34.

<sup>3</sup> *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II. СПб., 1916, с. 136.

<sup>4</sup> Там же, с. 121.

Литературный кружок, преобразованный впоследствии в Дружеское литературное общество, начал свою деятельность во второй половине 90-х годов XVIII в. и с самого начала включал в себя молодых людей разного возраста и взглядов. Признанным руководителем и идеологом кружка с самого его зарождения был Андрей Тургенев. Его друзья А. С. Кайсаров и А. Ф. Мерзляков составили ядро, основу будущего литературного общества, к ним присоединились затем В. А. Жуковский, М. С. Кайсаров, Александр Тургенев, А. Ф. Воейков, С. Е. Родзянко и А. Офросимов.

Круг интересов кружка включал в себя не только литературу. По свидетельству Андрея Тургенева, на заседаниях говорили о вольности и рабстве, о религии, о стеснении литературы при Павле I<sup>5</sup>. Не случаен тот факт, что из этой среды вышли такие передовые, прогрессивно мыслявшие общественные деятели, как А. С. Кайсаров, автор книги об освобождении крепостных в России, и будущий декабрист Н. И. Тургенев. Современный исследователь справедливо указал на то, что некоторые взгляды участников кружка подготавливали «литературную программу декабризма»<sup>6</sup>.

Литературная программа Дружеского общества была достаточно сложной и в течение деятельности кружка претерпела значительные изменения. С самого начала молодые литераторы стали противниками классицизма. В одной из своих речей Мерзляков говорил: «Древним была образцом природа, для новых древние заменяют природу... Но вопрос: в чем именно подражать древним, которые отделены от нас обычаями, жизнью, нравами, правлением?... Правила о подражании древним весьма трудно написать, а еще труднее им последовать»<sup>7</sup>. Воззрение теоретиков классицизма на античность как неподвижный, вневременной эстетический идеал отвергается участниками Дружеского общества с позиций исторического взгляда на развитие литературы. Например, Андрей Тургенев ценил в Гомере прежде всего самобытность,

<sup>5</sup> См. там же, с. 137.

<sup>6</sup> Лотман Ю. М. А. С. Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. — Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та, вып. 63. Тарту, 1958, с. 25.

<sup>7</sup> Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, с. 133.

соответственность своему времени<sup>8</sup>. С этой точки зрения рассматриваются Оссиан и в особенности Шекспир, чья трагедия «Макбет» переводилась Андреем Тургеневым.

В сфере литературных интересов младшего тургеневского кружка заметно преобладает немецкая словесность. Интерес к новой германской литературе в известной мере предопределен самим домашним воспитанием братьев Тургеневых: их учитель был немец, и самих молодых Тургеневых в обществе считали «записными немцами»<sup>9</sup>. Широко известны воспоминания Александра Тургенева о кружке: «Несколько молодых людей, большею частью университетских воспитанников, получали почти все, что в изящной словесности выходило в Германии, переводили повести и драматические сочинения Коцебу, пересаживали, как умели, на русскую почву цветы поэзии Виланда, Шиллера, Гёте...»<sup>10</sup>. В младшем тургеневском кружке возникает своего рода культ Гёте. Андрей Тургенев восхищался «Эгмонтом», переводил «Вертера» и сочинил надпись к портрету Гёте:

Свободным гением природы вдохновленный,  
Он в пламенных чертах ее изображал  
И в чувстве сердца лишь законы почерпал,  
Законам никаким другим не покоренный.

Гёте изображен здесь как романтический гений, чье творчество свободно и всеобъемлюще. Мысли Андрея Тургенева о немецком поэте совпадают с мыслями знаменитого стихотворения Жуковского «К портрету Гёте» (1819) и предвосхищают романтическую концепцию творчества и личности Гёте, сложившуюся позднее в кружке Любомудров. Наряду с Гёте в младшем тургеневском кружке высоко ценятся немецкие писатели периода «бури и натиска» и в особенности Шиллер, воспринимавшийся как поэт романтического порыва, высоких чувств и свободолюбия.

Интересы участников Дружеского литературного общества не исчерпывались западноевропейской литературой. Постепенно главным предметом обсуждений стала

<sup>8</sup> См.: Шмидт Х. Эстетические взгляды Андрея Тургенева. — Уч. зап. ЛГУ, Серия филол. наук, т. 295, вып. 58. Л., 1960, с. 45.

<sup>9</sup> Жигарев С. П. Записки современника. М.—Л., 1955, с. 140.

<sup>10</sup> Тургенев А. И. Хроника русского. — Дневники. М.—Л., 1964, с. 118.

русская литература, ее настоящее и будущее. Именно к этому стремились Андрей Тургенев и Мерзляков. Последний говорил: «Нужно ограничить нам упражнения, и, по моему мнению, предметом их должна быть единственно отеческая литература»<sup>11</sup>. Участники кружка готовились к литературному поприщу и с этой целью стремились определить круг тем для своих будущих произведений. «Бог, природа, добродетели, пороки, одним словом, моральная натура человека со всеми бесконечными ее оттенками — вот предметы, достойные истинного поэта!»<sup>12</sup>, — восклицал Андрей Тургенев. И эти темы осваивались в беседах и первых опытах. В Дружеском литературном обществе велась творческая работа, воспитывавшая профессиональных литераторов. «Это — яркий пример творческого кружка, в котором члены своим морализированием, своими докладами о боге, об этике и т. д. сталкиваются с тем материалом, который нужен им в литературной работе»<sup>13</sup>, — писал о Дружеском литературном обществе М. Аронсон.

Именно поэтому в Дружеском обществе много внимания уделялось литературной критике. В написанных Мерзляковым «Законах Дружеского общества» говорилось, что кружок собирается «особенно заняться теориею изящных наук»<sup>14</sup>. Поскольку журнальная критика в то время лишь зарождалась и тип критической статьи еще не выработался, то участники младшего тургеневского кружка избрали иную форму для своих литературных мнений: они судили о писателях устно или же в письменных отзывах. «Мы строго критиковали друг друга письменно и словесно, разбирали знаменитейших писателей, которых почитали образцами своими»<sup>15</sup>, — вспоминал А. Ф. Мерзляков. Этим отзывам далеко было до настоящих критических статей, но для Жуковского, Ал. Тургенева и в особенности для самого Мерзлякова

<sup>11</sup> *Истрик В. М.* Дружеское литературное общество в 1801 г. — *Журн. мин-ва нар. просв.*, 1910, № 8, с. 286.

<sup>12</sup> *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, с. 143.

<sup>13</sup> *Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны. Л., 1929, с. 50.

<sup>14</sup> Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год. М., 1891, с. 1.

<sup>15</sup> *Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны, с. 84.

выступления в Дружеском обществе были хорошей литературной школой. Недаром Мерзляков, чья критическая деятельность была высоко оценена Белинским, некоторые свои отзывы и выступления в кружке напечатал позднее как журнальные критические статьи.

Для Дружеского литературного общества, как и для всякого кружка молодых писателей, особенно важна была мысль о преемственности, представление о том, какую литературную традицию кружок продолжает. Властителем дум литературной молодежи был в то время Н. М. Карамзин, и участники младшего тургеневского кружка не избежали влияния карамзинизма. И все же отношение Дружеского литературного общества к Н. М. Карамзину как писателю и вождю литературного направления было весьма сложным. Талант и немалые заслуги Карамзина признавались, но за этими признаниями следовала весьма серьезная и нелюбезная критика.

В сущности, само возникновение Дружеского литературного общества стало своеобразным актом протеста молодых писателей против Карамзина и его школы. 20 декабря 1800 г., незадолго до образования общества, состоялся чрезвычайно интересный разговор Андрея Тургенева с Жуковским и Мерзляковым. Речь шла о бедности русской литературы. Основатели кружка винили в том Карамзина. В дневнике Андрея Тургенева эти обвинения сформулированы следующим образом: «Может быть, более будет превосходных писателей в мелочах, и... сему виноват Карамзин. Он сделал эпоху в русской литературе... Но — скажем откровенно — он более вреден, нежели полезен литературе нашей, и вреден потому более, что так хорошо пишет... Пусть бы писали хуже, но только бы писали оригинальнее, важнее, мужественнее, и не столько занимались мелочными родами»<sup>16</sup>.

Очевидно, что эта критика опирается на принципиально новые эстетические принципы и совершенно не похожа на нападки сторонников классицизма. Молодые участники тургеневского кружка воспринимают Карамзина не как дерзкого новатора, а как писателя, увлекшего современную ему русскую литературу на неверный путь и потому ставшего своего рода тормозом на пути

---

<sup>16</sup> *Истрик В. М.* Младший тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев, с. 74—75.

новых искателей. Не случайно Андрей Тургенев назвал Карамзина «истощенным» талантом и, споря с ним по поводу «Разбойников» Шиллера, спрашивал: «На что нам ограничивать область изящных наук?»<sup>17</sup>. Следовательно, с точки зрения Тургенева и его кружка, Карамзин уже сыграл свою роль и начинал мешать не только дальнейшему развитию литературы, но и прогрессу литературной теории.

Одной из центральных задач Дружеского литературного общества стала критика Карамзина и возглавлявшегося им направления в русской литературе. Критика эта взаимосвязана с разработкой литературной позиции общества. И потому центральная, программная речь Андрея Тургенева «О русской литературе» — антикарамзинский документ. Здесь почти дословно повторено все то, что сказано о Карамзине в дневнике Андрея Тургенева. Вместе с Карамзиным критикуются и отвергаются и Сумароков с Херасковым.

Но главное значение этой речи Андрея Тургенева в том, что в ней впервые у нас выдвинут чисто романтический лозунг: «У нас нет литературы», впоследствии встречавшийся у всех русских романтиков — от П. А. Вяземского до молодого Белинского. «Есть литература французская, немецкая, английская, но *есть ли русская?*»<sup>18</sup> — вопрошал Андрей Тургенев. Главный его упрек текущей русской литературе — это упрек в подражательности, отсутствии оригинальности, силы и энергии, сохранившихся лишь в народных песнях и сказках. Появление оригинальной русской литературы в будущем Андрей Тургенев связывает с грядущим расцветом национального самосознания и с неизбежным явлением великого национального писателя: «Иногда один человек явится и, так сказать, увлечет за собою своих современников; мы это знаем: мы сами имели Петра Великого; но такой человек для русской литературы должен быть теперь второй Ломоносов, а не Карамзин. Напитанный русскою оригинальностью, одаренный творческим даром,

<sup>17</sup> Там же, с. 81.

<sup>18</sup> Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, с. 145. То же говорил и Мерзляков: «... Мы не имеем еще собственных образцов во всех родах сочинений, все наши писатели рождаются, так сказать, во французской библиотеке» (там же, с. 134).



должен он дать другой оборот нашей литературе, — иначе дерево увянет, покрывшись приятными цветами, но не показав ни широких листьев, ни сочных питательных плодов»<sup>19</sup>.

Идея национального своеобразия литературы — одна из центральных в романтической теории. Для русской литературы эта идея особенно важна. Позднее романтик Н. А. Полевой скажет о русской литературе конца XVIII—начала XIX в.: «Тогда не было различия между переводом и сочинением»<sup>20</sup>. В этих словах было известное преувеличение (стоит вспомнить, например, в высшей степени оригинальное творчество Державина и Крылова), но сама романтическая критика подражательности в русской литературе была в своей основе верна и плодотворна. И впервые эта критика открыто велась на заседаниях Дружеского общества и отразилась в его литературной позиции. Новейший исследователь верно сказал о значении речи Андрея Тургенева: «Замечательная точность постановки вопроса, ее пророческий характер обусловлены вполне назревшей необходимостью»<sup>21</sup>. Литературная концепция Андрея Тургенева свидетельствовала о том, что зарождение романтизма было одним из неизбежных результатов коренных перемен в литературе тех лет, обусловлено общим движением новой российской словесности.

Характерно, что Андрей Тургенев и его друзья выступают прежде всего как критики, стремятся расчистить место для новой литературы. Поэзию Андрея Тургенева и Мерзлякова того периода еще нельзя назвать романтической, но для обоих поэтов начало 1800-х годов было порой напряженных творческих поисков. «В моих литературных вещах происходит какая-то революция: все теперь в ферментации, и я не знаю, что хорошо и что дурно»<sup>22</sup>, — признавался Андрей Тургенев. В одном из писем Мерзлякова к Жуковскому говорилось: «Когда

<sup>19</sup> Там же, с. 148.

<sup>20</sup> Полевой Н. А. Очерки русской литературы, ч. 1. СПб., 1839, с. 105.

<sup>21</sup> Кожин В. В. Становление классического стиля в русской литературе. — В кн.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976, с. 78.

<sup>22</sup> Цит. по кн.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904, с. 62.

кончится это шальное для меня время? Когда попаду я на путь истинный? По крайней мере, я чувствую, что это кризис, кризис для всего меня; решительная лихорадка для моих муз»<sup>23</sup>. Выражение «лихорадка для муз» достаточно характеризует сам стиль поэтических исканий Мерзлякова: это не размеренность и велеречивость поэзии классицизма и не плавная округленность стихов Карамзина, а именно романтическая порывистость и незавершенность. Мерзляков, как известно, романтиком не стал, но в этот период своей деятельности он шел к романтизму и в своей поэзии, и в критических выступлениях<sup>24</sup>. То же можно сказать и о рано умершем Андрее Тургеневе, который, подобно Д. В. Веневитинову, подавал большие надежды, но так и не успел высказаться до конца. В 1800 г., на пороге романтической эпохи, именно Андрей Тургенев отверг и путь следования французской классицистской литературе, и подражание немецкой словесности: «Это две кривые дороги; средняя — прямая, настоящая — не пробита»<sup>25</sup>. Как известно, пробивать эту дорогу пришлось русским романтикам, за которыми шли реалисты.

Литературная программа, изложенная в речах Андрея Тургенева и А. Ф. Мерзлякова, — это программа романтическая. Когда участник тургеневского кружка В. А. Жуковский в 1810 г. писал Ал. И. Тургеневу, что русский народ еще «не имеет литературы собственной»<sup>26</sup>, то этот его вывод был аргументом романтика и основывался на литературных теориях, родившихся на заседаниях Дружеского литературного общества. А критика Карамзина и его последователей, содержащаяся в дневнике и речи Андрея Тургенева, во многом схожа с идеями полемических статей В. К. Кюхельбекера и В. Ф. Одоевского, помещенных в альманахе «Мнемозина». И в общей картине развития литературы русского романтизма Дружеское литературное общество с его интересом к немец-

<sup>23</sup> Русская старина. 1904. май, с. 445.

<sup>24</sup> Поэтому предложенная З. А. Каменским характеристика Мерзлякова как «крупнейшего представителя просветительского классицизма» не учитывает сложной эволюции его взглядов и нуждается в определенных оговорках (см.: *Каменский З. А. Философские идеи русского Просвещения*. М., 1971, с. 300).

<sup>25</sup> *Шмидт Х.* Эстетические взгляды Андрея Тургенева, с. 47.

<sup>26</sup> Письма Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895, с. 82.

кой словесности, критикой карамзинизма и требованием значительных тем для оригинальной русской литературы выглядит не как предшественник «Арзамаса»<sup>27</sup>, а как прообраз будущего кружка романтиков-любомудров.

Некоторым участникам Дружеского общества их деятельность казалась тщетной, бесплодной, и один из друзей Андрея Тургенева писал: «Зачем выходить на сцену мира прежде времени?»<sup>28</sup>. Но своим романтическим протестом против настоящего тогдашней русской литературы и смелым порывом в ее будущее участники младшего тургеневского кружка открывали дорогу идущим за ними романтикам 20-х годов. Дружеское литературное общество было первым из кружков русских романтиков, этих, по меткому выражению В. Ф. Одоевского, «узеньких дорожек нашей литературы»<sup>29</sup>, в 20-х годах превратившихся в своеобразную творческую лабораторию, в которой родилась литература русского романтизма.

## 2

И хотя Карамзин, как утверждал Андрей Тургенев, оказал «вредное» влияние на нашу литературу, потому что своими сентиментальными произведениями 90-х годов XVIII в. увлек ее в сторону от намечившегося в ней предромантического движения, именно Карамзин изданием «Вестника Европы» (1802) положил начало систематическому освещению русской и западноевропейской действительности с позиций начавшего утверждаться романтизма. Новый тип общественного сознания здесь самоопределялся преимущественно в отношении к событиям текущей жизни. В свете романтических настроений, чутко улавливавшихся Карамзиным, на страницах «Вестника Европы» уже в первые два года его издания предстала практически вся проблематика просветительства, заново осмысленная в соответствии с теми идейными и нравственными запросами, которые возникли в русском обществе к началу XIX в.

<sup>27</sup> Такова точка зрения В. М. Истрина (см.: *Истрин В. М. Дружеское литературное общество в 1801 г.*, с. 300).

<sup>28</sup> *Истрин В. М. Младший тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев*, с. 38.

<sup>29</sup> *Пятковский А. П. Князь В. Ф. Одоевский и Д. В. Вепевитипов*. СПб., 1901, с. 64.

Вместе с тем Карамзин откликнулся также и на литературные явления, стремясь с романтических позиций воздействовать на художественные процессы. Сочувственно оценивая первые шаги молодых поэтов на пути к романтизму, Карамзин привлекал внимание русского читателя к таким произведениям, как, например, «Сельское кладбище» Жуковского или «Элегия» Андрея Тургенева. При его поддержке жанр элегии становится ведущим в романтической лирике ближайших лет.

В карамзинском «Вестнике Европы» с начала его издания настойчиво пропагандировалась эта новая струя в русской поэзии. Элегическая лирика принципиально отличалась от гражданской поэзии классицизма с ее воспеванием долга, противопоставляемого личной жизни, а также от поэзии сентиментализма с ее умиротворенностью и тяготением к идилличности.

В русской раннеромантической элегии 1800-х годов предстает особый герой. Он сознает, что мир движется, что история имеет необратимый характер, что человеческому обществу в его развитии присуща устремленность к будущему, однако это не является предпосылкой для исторического оптимизма в просветительском духе. Отдельному человеку будущее обещает лишь полное физическое исчезновение. Личность обречена на забвение. И это осознается как всеобщий закон, но он оценивается как неразумный и несправедливый.

Элегический герой понимает, что человек не в состоянии противодействовать этой всеокрушающей волне забвения. Он может лишь выразить неприятие ее, свое несогласие с таким устройством мира, когда общее движение вперед совершается посредством отрицания, уничтожения, забвения человеческой личности, полной чувств и мыслей, способной познать Вселенную и вместить ее в своей душе.

Этот новый герой, разочарованный (подобно его западному современнику) мировой несправедливостью, предстал в «Вестнике Европы» и в других русских журналах в большом числе стихотворений элегического типа, но наиболее полное, художественно яркое и совершенное свое воплощение получил у двух молодых поэтов — в «Элегии» Андрея Тургенева, в «Сельском кладбище» и «Вечере» Жуковского. В них определился в основных чертах тот тип элегической структуры, который затем

стал ведущим в лирике русского романтизма и получил дальнейшее развитие в творчестве Пушкина, Баратынского, Тютчева, Лермонтова и десятков последователей Карамзина и Жуковского.

Особый зачин в «Элегии» Тургенева задает тон:

Угрюмой осени мертвящая рука  
Уныние и мрак повсюду разливает;  
Холодный, бурный ветер поля опустошает,  
И грозно пенится ревущая река<sup>30</sup>.

Жуковский же приводит своего лирического героя на кладбище, где все напоминает о бренности человека, или изображает наступление вечера, когда меркнет свет зари, мир погружается в темноту, всходит луна, изменяются привычные очертания предметов и окружающее приобретает призрачный вид, сливаясь с воспоминаниями, вызываемыми из глубин памяти образы минувшего и умерших.

В элегическом томлении герой А. Тургенева созерцает вечные знаки того опустошения, которое производит время:

В пустых развалинах я слышу стон глухой, —  
На камне гробовом печальный, тихий *Гений*  
Сидит в молчании, с поникшею главой;  
Его прискорбная улыбка мне вещает:  
«Смотри, как сохнет все, хладеет, истлевает;  
Смотри, как грозная, безжалостная смерть  
Все ваши радости навеки поглощает!  
Все жило, все цвело, чтоб после умереть...»<sup>31</sup>

В обеих элегиях Жуковского воссоздается однотипная скорбная настроенность. Кладбищенский покой, обветшалые надгробия или умиротворение вечера, напоминающее о неизбежности общего для всех конца, — подобными деталями образуется контраст между некогда шумной, славной деятельностью тех, кто ныне обратился в прах, и скорбными раздумьями лирического героя о смысле бытия.

Создавая ощущение отрешенности от настоящего, Жуковский и А. Тургенев ставят своих лирических героев как бы на стыке двух миров: с одной стороны, обречен-

<sup>30</sup> Вестник Европы, 1802, ч. IV, с. 52.

<sup>31</sup> Там же.

ный, стремящийся к небытию мир земной повседневности; а с другой — не подвластный истлеванию мир духовных ценностей, воспоминаний, надежд, лучших порывов...

Романтическое двоемирие уже отчетливо обозначилось в подобном отображении действительности; разумеется, это было еще самое раннее проявление начинавшего утверждаться русского романтизма с его собственной художественной системой. В подобном проявлении романтизма прослеживаются еще не до конца оборванные связи с предромантическим элегизмом Карамзина и его предшественников. Сам Карамзин (в сноске к «Элегии» А. Тургенева) одобрял творческую установку молодых поэтов и не раз доказывал на страницах «Вестника Европы» ее плодотворность. Однако полного самоопределения этой элегической струи в русской лирике тех лет еще не произошло.

Романтические настроения в одних и тех же номерах «Вестника Европы» в 1802—1803 гг. соседствовали с неизжитыми просветительскими воззрениями и надеждами. Высказывая сомнения в разумности истории (в том смысле, что история человечества является процессом побед разума на пути к просвещению), Карамзин в то же время взывал к разуму и еще связывал надежды на достижение социальной гармонии в России именно с просвещением: «Друг людей и патриот с радостью видит, как свет ума более и более стесняет темную область невежества в России»<sup>32</sup>.

В «Вестнике Европы» нашла наиболее яркое выражение эта тенденция, общая почти для всех изданий, которые не заняли воинствующей антикарамзинской позиции. Романтические настроения сочетались с еще неизжитой просветительской устремленностью. Из этого сочетания постепенно выделялся новый тип сознания: в отношении к предшествовавшей поэзии, в пересмотре эстетических взглядов, в утверждении новых задач и методов критики, в сочувственной оценке ранних романтических проявлений в литературе, наконец, в повседневной литературной полемике происходило формирование принципов и приемов художественной системы романтизма.

Так, в «Московском Меркурии» 1803 г., издававшемся П. И. Макаровым, уживались требования национального

<sup>32</sup> Вестник Европы, 1802, ч. III, с. 320.

колорита и народности (в романтическом понимании) с пожеланиями женской эмансипации на пути просвещения и призывами к гражданственному служению отечеству.

П. П. Сумароков, редактор «Журнала приятного, любопытного и забавного чтения» в 1802—1804 гг., допускал недружественное отношение к Карамзину и Дмитриеву, но вместе с тем позволял пародировать канонические жанры классицизма и порицал «пиндарщину»<sup>33</sup>. Здесь же появился первый прозаический аналог той элегической стихотворной структуры, которая утверждалась в русской литературе усилиями Карамзина, А. Тургенева и Жуковского. Анонимный автор изобразил, как в мире, поглощаемом ночной тьмой, исчезает окружающее, повествователь ощущает одиночество, но воображение раздвигает перед ним пределы Вселенной. При свете лампы совершается полет мечты, дух разрывает свои оковы и уносит мечтателя в неоглядную даль, творя образы почти столь же осязательные, как в действительности. Но вот приближается утренняя заря, сумрак слабеет, «розовый цвет румянит край горизонта»<sup>34</sup>, отступают порожденные фантазией видения. Повествователь ощущает опустошенность и тоску, навеваемую унылой повседневностью.

В этом отрывке, перекликающемся по настроению с «Мыслями при гробнице» Жуковского (1797), предвосхищен замысел программного стихотворения Катенина «Мир поэта» (1822), созданного в пору торжества романтизма в нашей литературе.

«Новости русской литературы» — московский журнал 1802—1805 гг. — также пытался откликаться на новейшие художественные веяния и наряду с эпигонскими одами публиковал элегии, не избегая и явно романтических проявлений в прозе. Так, в одном из первых номеров этого издания был помещен примечательный отрывок «Ночь и утро»: воссоздаваемое здесь настроение неуспокоенности, романтического томления и порыва в мир, осветленный мечтой, потребовало пополнения арсенала традиционных художественных средств новыми приемами из поэтики складывавшегося романтизма<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Журнал приятного, любопытного и забавного чтения, 1802, ч. I, № 2, с. 112—115.

<sup>34</sup> Там же, 1803, ч. II, № 5, с. 123.

<sup>35</sup> Новости русской литературы, 1802, ч. 1, с. 36—37.

В «Журнале российской словесности» (1805) восхвалялось искусство гражданственное, но рядом помещались высокие оценки художественной деятельности Карамзина<sup>36</sup>, а в одной из театральных рецензий прозвучал призыв, предвавший на несколько десятилетий один из важных этапов в развитии русского театра: «Я желал бы, чтобы было два театра. Один для народа...»<sup>37</sup>. В сущности, это был призыв к созданию в России народного театра со своим репертуаром, актерами и особым сценическим мастерством. Однако и эта передовая (а для той поры — неосуществимая) идея нашла выражение в оболочке традиционных просветительских представлений об иерархии сословий.

Заметным явлением раннего русского романтизма становится поэма Г. Каменева «Громвал» (1804), где своеобразно сочетаются античная мифология, детали рыцарских романов и романтической баллады с гигантизмами в духе поэзии Петрова. Своей поэмой Г. Каменев во многом предваряет баллады Жуковского, а некоторые из его образов впоследствии не раз будут повторены нашими романтиками, в частности Гоголем:

Залы в середине поставили гроб,  
Крышка слетела мгновенно с него,  
И волшебник Зломар, синева-багров,  
Бездыханен лежал в нем, открывши глаза.  
Пол расступился, зеленый огонь  
С вихрем трескучим оттоле летит,  
Охватив гроб железный, как жар, раскалил,  
Застонал стоном тяжким геенны Зломар.  
... Духи, скелеты, руками схватясь,  
Гаркают, воют, рыкают, свистят,  
В истушенном восторге беснуясь, они  
Пляшут адскую пляску вокруг гроба его.  
... Замок объемлет глубокая тьма.  
Громы во мраке свирепо звучат,

---

<sup>36</sup> «Писатель, сделавший славнейшую эпоху в русской словесности, писатель, столь сильно, убедительно говорящий человеческому сердцу» (Журнал российской словесности, 1805, ч. 5, с. 137).

<sup>37</sup> Там же, ч. 1, с. 63.



Аквилоны завывли, сорвавшись с цепей.  
Затрещало кремнистое сердце горы<sup>38</sup>.

В строгом смысле все эти новые литературные тенденции еще существовали в русле карамзинизма и не были самостоятельным литературным направлением со своим манифестом и платформой. Отталкивание от прежних направлений давало им основу для временного объединения. Романтизм как направление еще только утверждался. Разнородные элементы доромантического искусства (классицизма, сентиментализма, просветительского реализма и пр.) подчас в причудливом сплаве — и потому не всегда точно — выражали эти новые тенденции развивавшегося общественного сознания.

### 3

В России, как и в других европейских странах, канун рождения романтического направления в литературе и искусстве отличается и характеризуется все возрастающим интересом к отечественной истории, стремлением к осознанию своей национальной самобытности. Почти ни одно из русских изданий первого десятилетия XIX в. не избегало обращений к событиям современности в сопоставлении их с некоторыми общими признаками развития Западной Европы и тенденциями русской истории. События эти осознавались различным образом: им придавалось либо частное значение, либо глобальный характер — подобие исторических закономерностей; нередко оценки этих тенденций оказывались диаметрально противоположными, как это, например, произошло в известной полемике Шишкова с Карамзиным по вопросам развития русского языка. Однако показательно самое стремление уяснить возможности и неизбежности отклонений от установленного просветителями единообразия в развитии всех народов на пути просвещения. В русской периодике начинает формироваться представление о том, что каждый народ, как и отдельные люди, имеет собственную судьбу и соответственно собственный характер. Спустя несколько лет наши романтики примут это представление,

<sup>38</sup> Периодическое издание Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, ч. 1, 1804. Поэма была вторично напечатана в 1806 г. в журнале «Любитель словесности» (ч. IV).

уже сложившееся и не вызывавшее возражений даже у их ожесточенных противников, не принимавших стилистических преобразований карамзинизма и тем более новой поэтики романтизма.

С наибольшей силой эта тенденция к исторически осмысленному осознанию современной России проявилась в «Вестнике Европы» при Карамзине. Уже в 1802 г. в ряде номеров журнала публиковались его «Воспоминания, вместе с другими замечаниями, по пути к Троице и в сем монастыре». Исторические памятники Подмосковья, руины монастырей, обветшавшие городки, старые стены, как бы подмытые потоком времени, — все это напоминает автору о событиях давнего прошлого. Многие из того, что было забыто накануне XIX в. или казалось незначительным в сравнении с грандиозными событиями европейской жизни, вновь обретает свою значимость в воспоминаниях Карамзина. История и современность, преломляясь сквозь призму его субъективных представлений о минувшем и настоящем, образуют художественно-исторический мир, воссозданный в соответствии с представлениями предромантика, во многом уже порвавшего с прежними просветительскими убеждениями.

Так, в духе романтически понимаемого принципа историзма, Карамзин размышлял о нелогичности истории, о неподвластности событий современности рекомендациям разума: «Подивимся игре неизъяснимого Рока, — писал он в разделе «Политика» о положении Франции к началу нового века. — Сколько раз в течение сей войны Республика по всем вероятностям разума должна была погибнуть? ... три раза политические медики осуждали ее на смерть; но Судьба в течение сей войны более нежели когда-нибудь играла случаями и приводила в недоумение ум человеческий»<sup>39</sup>.

При видимом признании случайности, образующей историю, Карамзин тем не менее настойчиво искал в «пепле прошлого искры истины»<sup>40</sup> для того, чтобы получить возможность «объяснить происшествие», осмыслить настоящее; таким образом, в историзме Карамзина присутствует представление о закономерностях исторического развития человечества.

<sup>39</sup> Вестник Европы, 1802, ч. I, с. 68, 72.

<sup>40</sup> Там же, ч. V, с. 41.

Несколько на иной основе протекало формирование романтического историзма в «Русском вестнике», начавшем издаваться в 1808 г. В отличие от Карамзина с его устремленностью к будущему, с его пониманием истории как процесса прогрессивного, редактор «Русского вестника» С. Глинка ориентировался на более консервативного читателя и подчас склонен был искать в прошлом России пример для подражания в настоящем.

Русская история служила для С. Глинки средством доказательства того, что ни народ русский, ни его правители, ни его культура не только не уступали ни в чем Западу, но в ряде отношений превосходили достижения за рубежом<sup>41</sup>. В журнале утвердился своего рода культ русской старины — с ее будто бы покоем, справедливостью, социальной гармонией, т. е. всем тем, чего не было на бурном Западе с его «смутьянами» и проповедниками разрушения существующих отношений. В «Русском вестнике» настойчиво проповедовалась идея классового мира — одна из утопий, возникших именно в противовес бурным событиям современности.

У «Русского вестника» был свой читатель. Ориентируясь на него, улавливая его запросы (как Карамзин — своего читателя), Глинка непосредственно обращался к нему: «Вы мне советуете приучать слегка к забытой *русской были*», — говорится в «Ответе на письмо к издателю», и с этим пожеланием переключается редакторская установка, заявленная в первом же номере журнала: «Намерен я предлагать читателям все то, что непосредственно относится к *русским*»<sup>42</sup>.

В «Русском вестнике» довольно отчетливо прослеживается зарождение тех настроений романтического мессианизма, которые приобретут позже довольно широкое распространение в самой различной форме — от филэллинизма до славянофильства. Эти настроения имели исторические предпосылки и в значительной мере оказались обусловленными. В России, в частности, на формировании их сказались обстоятельства, сложившиеся накануне Отечественной войны: в то время только одна она смогла

<sup>41</sup> См.: «Неизменность духа россиян». — Русский вестник, 1808, ч. II, с. 46—50; «О свойствах русских бояр». — Там же, ч. III, с. 362; «Замечания о военном искусстве». — Там же, ч. IV, с. 19—38; «Москва — мать городов». — Там же, ч. I, с. 146.

<sup>42</sup> Русский вестник, 1808, ч. 1, с. 3.

с честью выстоять против Наполеона и не подвергалась тому ужасающему национальному позору, который испытывала Пруссия после разгрома в 1808 г. при Иене и Ауэрштадте или Австрия после Аустерлица. Западногерманские государства были перекроены по воле Наполеона, Испания захвачена, Италия также находилась в полной его власти и даже могущественная Англия напрягала все силы, чтобы устоять против властелина Европы. Мыслящим русским людям, как, впрочем, и наиболее дальновидным политикам Запада, становилось очевидным, что судьбы Европы и мира будут решены в поединке России и империи Наполеона.

Это была вполне объективная предпосылка для размышлений на тему о роли России в современном мире и о том, каким историческим путем она пришла к осуществлению своей освободительной миссии.

Время накануне Отечественной войны, насыщенное событиями общенационального и мирового значения, было для России временем стремительного подъема общественного сознания. Один-два года идейного развития в то время заменяли десятилетия. Такой вывод возникает при ознакомлении с русскими изданиями 1808—1812 гг. Картина духовной жизни России накануне Отечественной войны отличалась крайней сложностью прежде всего вследствие особенно глубокого, подчас парадоксального переплетения идей и представлений трех различных (по времени их утверждения) идеологических пластов: новые романтические воззрения сосуществовали с медленно изживаемыми просветительскими, нередко вступая с ними во временную связь, а уже ощущавшаяся потребность в достоверном знании общества и человека вызвала к жизни самые ранние проявления трезвого, реалистического подхода к политике, экономике, истории, литературе и т. п.

Не уступая С. Глинке русской темы, издатели «Вестника Европы» также с увлеченностью сообщали о «первобытных народах, в России обитавших»<sup>43</sup>; о «наречиях славян»<sup>44</sup>, о новых исследованиях на эту тему<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Вестник Европы, 1809, № 9.

<sup>44</sup> Вестник Европы, 1809, № 6.

<sup>45</sup> Например, о книге Н. С. Арцыбашева «О первобытной России и ее жителях» — Вестник Европы, 1809, № 24.

Сдвиг в литературно-художественных представлениях, совершившийся в течение семи лет после начатого Карамзиным в «Вестнике Европы» систематического наступления на традиционные воззрения, с особенной силой сказался в «Цветнике», издававшемся А. Измайловым и А. Бенитцким<sup>46</sup>.

Если в «Вестнике Европы» 1802 г. мы видим самое начало процесса самоопределения романтического типа сознания (в отношении к доромантическим литературным явлениям и к событиям современной действительности), то в «Цветнике» 1809—1810 гг. уже усматривается отчетливое проявление некоторых существенных черт романтического направления в русской литературе. Издатели «Цветника» содействовали более последовательной оценке искусства классицизма с позиции раннего романтизма.

Уже в первой части «Цветника», рецензируя новые издания и критически оценивая прославленные образцы произведений «в старом вкусе», издатели определяют свою литературную позицию: сочувственные отклики на творческое продолжение карамзинизма<sup>47</sup> и призывы к воссозданию «истинной чувствительности»<sup>48</sup> соседствуют с язвительными замечаниями в адрес бездарных эксплуататоров «модной» тематики<sup>49</sup> и поздних эпигонов классицизма<sup>50</sup>.

В дискуссии о литературном языке «Цветник» последовательно выступал против архаизмов и обличал тех, кто страдает «пристрастием ко всему русскому без разбора... и щеголяет славянскими речениями, оборотами, словами»<sup>51</sup>. Досталось даже Радищеву за стихотворения в посмертном издании 1809 г. Рецензента удивляет, как

<sup>46</sup> Молодые издатели позаимствовали название у Карамзина: «Поэзия — цветник чувствительных сердец» (завершающая строка из стихотворения «Протей, или Несогласия стихотворца» — 1798).

<sup>47</sup> Рец. на кн.: Сравнения, замечания и мечтания, писанные в 1804 году во время путешествия одним русским. СПб., 1808. — Цветник, 1809, ч. I, с. 117.

<sup>48</sup> Рец. на «Тассовы ночи» (там же, с. 145).

<sup>49</sup> Наменяя на Шаликова, рецензент пишет: «Модные же наши сочинители проливают надо всякой безделкой *горючие, жаркие, бриллиантовые слезы* и принуждают здравомыслящих читателей или смеяться, или зевать» (там же).

<sup>50</sup> Душинька. Опера в пяти действиях и в вольных стихах, с превращениями, хорами и балетами. СПб., 1808 (там же).

<sup>51</sup> Цветник, 1809, ч. II, с. 267.

мог такой незаурядный деятель, затронувший важнейшие проблемы своего времени, тратить время и силы на мелкое по содержанию произведение вроде «Бовы-Королевича», где «с высокими славянскими словами перемешаны слова простонародные, низкие», а «стихи без рифм, часто без меры и, так сказать, без слогаударения»<sup>52</sup>. В этом замечании одновременно сказались сила и слабость карамзинизма, в оболочке которого выступал русский романтизм на самом раннем этапе своего оформления в качестве нового литературного направления.

С еще большей силой это противоречие проявится спустя семь лет, в дискуссии 1816 г. по поводу баллад П. Катенина, когда Гнедич выступит против простонародности, против нарушения карамзинских норм словоупотребления. Едва оформившись как направление в первые годы после Отечественной войны, русский романтизм в ходе этой дискуссии разделился на два течения, представители которых вступили в полемику за право именоваться «истинными романтиками». Как видно на примере «Цветника», истоки этого противоборства восходят к более раннему периоду.

К «старому» (или, точнее, устарелому — с точки зрения карамзинистов) искусству «Цветник» относил и творчество Державина. Так, откликаясь на выход нового издания его сочинений, обозреватель предпочел уклониться от какой-либо оценки: «Если рецензия будет слишком строга, тогда рецензент подвергнется опасности заслужить имя Зоила; если же рассмотрение его будет слабо, тогда назовется оно подлым ласкательством»<sup>53</sup>. Маскировка литературной позиции здесь весьма прозрачна: слов для похвалы не нашлось, быть Зоилом рецензент опасается, а тех, кто будет хвалить «Поэта Великия Екатерины»<sup>54</sup>, он предостерегает и передает потомству суд над Державиным, сознавая, что время работает не в его пользу.

В «Цветнике» 1809—1810 гг. запечатлелся один из моментов возникновения нового литературного направления: оно только утверждалось, его художественная система еще складывалась, разнородные элементы доромантической поэтики еще служили для выражения новых на-

<sup>52</sup> Там же, с. 276.

<sup>53</sup> Цветник, 1809, ч. IV, с. 129.

<sup>54</sup> Там же.

строений. Так, в элегии «Утро» В. М. Перевощикова (Казань) чувствительные стенания лирического героя странным образом предваряют некоторые детали пушкинской поэтики (в период перехода к реализму); с ними сочетаются типично классицистские детали и лирико-элегическая тональность в духе молодого Жуковского:

Со мной Мальвины нет!.. Мальвины нет со мной!  
И мир души исчез! и радостей не стало!  
И сердце страстное от горестей увяло!  
И счастья прошли златые, ясны дни!  
...Куда, куда вы удалились  
И скоро ли придете вновь?<sup>55</sup>

Картина литературной жизни в годы перехода к романтизму была сложна и противоречива, если учитывать тенденции, проявившиеся в изданиях иной ориентации, нежели в «Вестнике Европы», «Новостях русской литературы», «Московском Меркурии» или «Русском вестнике», «Цветнике» и «Аглае». В изданиях, не относившихся сочувственно к карамзинизму, новые настроения выражались в виде отдельных разрозненных отголосков и иногда как бы прокрадывались даже в такую цитадель антикарамзинизма, как, например, «Чтение в Беседе любителей русского слова». И если смотреть на русские журналы 800-х годов как на зеркало литературного процесса в России, то оно, надо отметить прежде всего, было неровным и соответственно не могло точно отобразить совершавшиеся сдвиги. Однако смысл происшедшего от этого не изменяется: сдвиг действительно имел место — в тесном взаимодействии с художественными явлениями доромантического периода совершалось образование новой художественной системы — русского романтизма.

## РОМАНТИЗМ ЖУКОВСКОГО

### 1

Романтизм как самостоятельное направление в русской литературе утвердился не только *вместе*, но в *значительной* мере и в *результате* творческих исканий и ху-

<sup>55</sup> Цветник, 1809, ч. VII, № 8, с. 177, 181.

дожественных открытий Жуковского. Теперь уже не представляются убедительными различные соображения, смысл которых сводился к исключению творчества Жуковского из русла романтического движения и к отрицанию за ним роли первооткрывателя литературного романтизма в России.

Художественные искания молодого Жуковского на пути к романтизму отличались большой напряженностью, сложностью и противоречивостью. Ему по натуре свойственна была мечтательная созерцательность; особые обстоятельства в годы детства и юности способствовали возникновению у него романтической настроенности, и он, подобно многим молодым русским дворянам 1790-х годов, уже начинал сознавать отличие своих воззрений на мир от традиционных норм просветительства. Однако среди сложившихся литературных форм Жуковский не находил — и, естественно, еще не мог найти! — таких изобразительно-выразительных средств, с помощью которых можно было бы добиться наиболее полного художественного выражения этого нового типа видения и чувствования мира. В русской литературе их еще не было, предстояло создать их — в этом и заключалась основная трудность его поэтического самоопределения.

Свое литературное поприще Жуковский мог начать, обратившись к испытанным, рекомендованным жанрам, которые были известны читателю, но привычные поэтические формы которых приспособлялись десятилетиями для иного содержания. Жуковскому предстояло преодолеть сопротивление традиционных форм и наполнить их новым содержанием.

Жуковский начал одой «Благоденствие России, устрояемое великим ее самодержцем Павлом Первым» (1797). Здесь еще слабо просвечивает мечтательная романтичность четырнадцатилетнего автора: ее подавляют вымученное парение, холодные восторги в адрес обожествляемого монарха и традиционная, в духе «громогласных» одописцев, заданность на чисто логическое, рациональное обоснование хвалебной установки.

Намерение (если оно было тогда у Жуковского достаточно осознанным) преобразовать оду для выражения новых настроений (а они слабо просвечивают и здесь) пока не осуществилось. Несколько далее Жуковский продвинулся на этом пути в последующих произведениях.



Так, в оде «Добродетель I» (1798) традиционные восхваления<sup>1</sup> соседствуют рядом с кладбищенским пейзажем, а рассуждения в стихах о пользе добродетели — с тонкими движениями души лирического героя и мыслью о возможности связей между живыми и теми, кто ушел в небытие:

Ничто их сна не прерывает;  
Ничто не грезится во сне...  
Но все ль так мирно почивают,  
И все ли так покойно спят?.<sup>2</sup>

Наряду с утверждением гражданского долга здесь также явственно звучит признание самоценной человеческой личности, слышатся ноты неприятия существующей действительности и в целом возникает противопоставление идеального там земному здесь. Как бы прислушиваясь к думам умерших, лирический герой ищет в своем внутреннем мире отзвуки замогильного ронота тех, кто жил, страдал, надеялся и был так или иначе обманут — коварной судьбой, равнодушным временем, завистливым обществом...

Еще одна линия в творческих исканиях Жуковского наметилась в стихотворении «Майское утро» (1797). Тяготее к традиционным жанрам и напоминая в конечном счете оду на восход солнца, произведение это по своей тональности, тематике и поэтике близко к пейзажной лирике сентименталистов. Разрыв с традицией классицизма происходит прежде всего по линии ритма и размера.

Белорумяна  
Всходит заря  
И разгоняет  
Блеском своим  
Мрачную тьму  
Черныя ночи.

---

<sup>1</sup> Нетрадиционным является их объект: Жуковский восхваляет нравственное самосовершенствование, смещая внимание с поля гражданского деяния на благо обществу в сферу внутренней жизни человека.

<sup>2</sup> Жуковский В. А. Собр. соч. в 4 томах, т. 1. М.—Л., 1959; далее все цитаты приводятся по указ. изд. (за исключением оговоренных случаев).

Пейзаж вначале имеет пасторальный оттенок, однако далее это непосредственное созерцание природы (с ощущением благостного единства с нею) осложняется элегическими нотами. Лирический герой размышляет о *вечном* круговороте природы: осеннее умирание сменяется весенним воскрешением. На этом фоне с особенной остротой осознается кратковременность человеческого бытия. Человек *смертен* — и вся его жизнь, как поток, стремится к неизбежному концу. Стихотворение, насыщаемое раздумьями о самых общих законах бытия, приобретает вид лирико-философской миниатюры. В оболочке идиллии возник образ, в котором слились мысль и чувство молодого автора:

Жизнь, мой друг, бедна  
Слез и страданий...  
Счастлив стократ  
Тот, кто, достигнув  
Мирного берега,  
Вечным спит сном...

Этот образ Жуковский пронес до последнего своего часа. Реакция на просветительски понимаемые *долг* и *назначение* человека уже здесь выразилась с предельной заостренностью, хотя эта реакция еще не приобрела вид активного неприятия существующей действительности. Самая причина подобного неприятия или, скорее, стихийной неудовлетворенности неким мировым порядком здесь еще не осознана, да и не могла тогда получить отчетливого осмысления. При всем том в заслугу молодому автору следует поставить то, что ему удалось ясно выразить свое убеждение в наличии двух противостоящих миров — земного *здесь* и некоего *там*, где будут сняты проблемы человеческого бытия и восторжествует справедливость. В сущности, этот второй шаг Жуковского на поэтическом поприще был первым в русской поэзии шагом к выражению романтического *двоемирия*. Подобная установка повлекла неизбежные изменения в структуре нового тогда жанра идиллии: идя вслед за Карамзиным, Жуковский насыщает идиллию элегическими мотивами и формулирует менее оптимистический взгляд на мир — смутное ощущение дисгармонии темной тенью ложится на создаваемую им картину.

В том же 1797 г. Жуковский, видимо ощущавший сильное сопротивление поэтических форм, попытался изложить свое мировосприятие в прозаическом произведении «Мысли при гробнице». Молодой автор продолжал искать свой путь в искусстве. Здесь обнаруживаются истоки тех мотивов, которые потом прозвучат в «Сельском кладбище», «Вечере», «Славянке», отзовутся в балладах и станут ведущими на протяжении всей его творческой деятельности.

«Мысли при гробнице» — это, в сущности, элегия в прозе, и, пожалуй, самая ранняя из русских романтических элегий. Лирическое повествование начинается с обрисовки особого пейзажа, необходимого для подготовки элегического настроения: *ночь* стирает привычные очертания предметов, *тишина* позволяет лирическому герою яснее и отчетливее слышать свой внутренний голос, звездное *небо* напоминает о вечности и по контрасту вызывает представление о скоротечности жизни смертного человека. Лирический герой осознает свое существование на границе двух миров — тленного *здесь* и безмятежного *там*.

Это общее воззрение предстает в выпуклых предметных реалиях. «Взору моему представляется полуразвалившаяся гробница, — пишет Жуковский. — Седой мох покрывает ее; гнезда хищных птиц находятся в ее трещинах; эмблема смерти — череп — иссечен сверху, и еще приметны некоторые остатки изглаженной надписи. При сем виде я содрогаюсь, трепет объят мое сердце. Но мало-помалу бодрость моя возвратилась, страх исчез, некоторая томность овладела мною, и мысль за мыслью теснились в душе моей. Живо почувствовал я тут ничтожность всего подлунного, и вселенная представилась мне гробом»<sup>3</sup>.

Последний мрачный вывод — при всех оговорках насчет особого настроения лирического героя в особый момент его жизни — представляет собою не что иное, как декларацию откровенного разрыва с идеологией просветительства.

«Мысли при гробнице» предваряют элегию «Сельское кладбище» (1802). Почти как прозаический подстрочник

<sup>3</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. в 12 томах, т. IX. СПб., 1902, с. 3.

к соответствующим строфам еще не прочитанной и не переведенной элегии Грея звучат следующие lamentации лирического героя: «И я, и я буду некогда жертвою ненасытной твоей алчности! — так преломляет Жуковский в личном плане открывшийся ему общий закон бытия. — И кто знает, как скоро? Завтра взойдет солнце — и, может быть, глаза мои, сомкнутые хладною твоею рукою, не увидят его. Оно взойдет еще раз — и ветры прах мой развеют»<sup>4</sup>.

Кстати, представление о двоemiрии выразилось здесь с большей убежденностью и отчетливостью, нежели впоследствии в «Сельском вечере», хотя и эта элегия Грея, как многие другие переводы Жуковского, испытала на себе стремление к романтизации, к более последовательному изложению романтической настроенности. Правда, это двоemiрие молодого Жуковского все еще сохраняет связь с христианскими воззрениями. Миру земному, кладбищу неосуществленных надежд, противопоставляется некий мир счастья, скрытый за «лазоревым сводом» небес: «Там обитель мира; там царство истины... Смерть есть путь в сию вечно блаженную страну»<sup>5</sup>.

В «Мыслях при гробнице» в зачаточном виде предстало еще одно воззрение, которое затем Жуковский неоднократно формулировал в своих произведениях и которое с наибольшей полнотой высказалось в «Теоне и Эсхине» (1814). Земное *здесь*, как полагает молодой автор, является необходимым этапом к идеальному *там*. Здесь человек приобретает некие *залог*и, без которых невозможно обрести желанный покой инобытия. Залоги — это добрые дела, богатство впечатлений, общение с друзьями, память в сердце ближних и т. п.

Подобная картина двоemiрия, несвободная в своей сущности от религиозно-христианских представлений, тем не менее уже в самых ранних произведениях Жуковского освобождается от традиционной христианской образности: из нее тщательно устраняются любые намеки, которые вызвали бы воспоминание о канонических райских кущах или иерархии небесных чинов. Инобытие в художественном мире Жуковского — это не рай и ад с возда-

---

<sup>4</sup> Там же, с. 4.

<sup>5</sup> Там же.

янием за добро и зло, а некое осуществление несбывшихся на земле возможностей, некое нематериальное воплощение ожидаемого.

Насколько субстанциональным было это идеальное бытие в понимании Жуковского — особый вопрос. Важно отметить, что подобное инобытие им осознавалось едва ли не как бесконечно продленный миг земного счастья. Сформулировав впервые это представление в «Мыслях при гробнице», Жуковский затем повторяет и уточняет его в «Мыслях на кладбище» (1800) и еще одном их аналоге — «К надежде» (1800).

Подобное понимание двоемирия Жуковским затем в его произведениях начала 800-х годов сочетается с тем особым объяснением идеального мира, которое показательно именно для романтического типа сознания. Идеальный мир понимается всегда с оттенком условности (в отличие от христианского загробного бытия), ибо мир этот — мир *сотворенный*, вызванный из небытия творческим духом поэта и потому имеющий индивидуально-неповторимый характер. *Возможность*, заключенная в земном существовании, постигается и реализуется в *воображении* поэта, а затем воплощается в словесно-музыкальном или зримом образе. Поэтому идеальный мир романтика не соприкасается с реальным иначе как посредством мечты или фантазии. Правда, из этого не следует, будто бы Жуковский (подобно Тикю, Новалису или Гофману) уравнивал образы идеального мира с откровенными порождениями фантазии — с *невероятным*, не имеющим никакого источника в земном бытии: сотворенные воображением, они для него казались если не объективным, то, во всяком случае, закономерным проявлением идеального мира.

Так, в главе первой «Вадима Новгородского» (1803) Жуковский следующим образом объясняет роль поэта-творца: «Оживись, пепел протекшего! Тени героев и великих, восстаньте из гробовых развалин! Явитесь, явитесь при блеске месяца в грозном величии!»

Семантически и интонационно это выглядит как формула магического заклятия, однако Жуковский здесь (как и далее в своем творчестве) отчетливо отмежевывается от архаичного убеждения в субстанциональной природе порождений волшебства, чародейства и христианской мифологии: они остаются именно видениями гре-

зящего ума — и нигде, кроме поэтического воображения, не существуют.

Необходимо еще одно уточнение. Жуковский уже в начале 1800-х годов (подобно Карамзину и ранним западным романтикам) творил свой идеальный мир из *пережитого* или *ожидаемого*, но не из непосредственных впечатлений от окружающей действительности. Действительность *не свободна*, скована условностями и обязанностями; она, как это представляли себе просветители, требует от личности ряда ограничений, сковывает человека и не позволяет ему полностью раскрыть свое «я». Между тем для романтика *прекрасное* немислимо без этих двух слагаемых — свободы и возможности полного раскрытия личности. Жуковский потому и уходил в воспоминания и разнообразные отсветы пережитого в душе: пережитое прекрасно, потому что оно уже свободно в отличие от непосредственных впечатлений, которые зависимы от сиюминутных обстоятельств существующей действительности. А ожидаемое также прекрасно, ибо оно, оставаясь в небытии будущего, неподвластно суетливой повседневности.

В конечном счете подобное восприятие мира имело под собой неприятие русской крепостнической действительности. Для такого неприятия у Жуковского имелись личные обстоятельства; при всем их личном характере они определяли его общую эмоциональную настроенность, а она в конечном счете сказывалась на отборе тематики и тональности творчества. Преломляясь сквозь многочисленные религиозно-этические, исторические и эстетические опосредования, в конце концов такое подспудное неприятие действительности определяло его литературно-общественную позицию.

Двоемирие романтиков было обусловлено вполне объективными причинами. В условиях крушения старого феодального мира со всеми его привычными понятиями в системе всеобщей твердой регламентации отношений и их духовных отражений, при переходе в новый мир буржуазной действительности, как отмечает К. Маркс, «человек не только в мыслях, в сознании, но и в *действительности*, в *жизни*, ведет двойную жизнь, небесную и земную, жизнь в *политической общности*, в которой он признает себя *общественным существом*, и жизнь в *гражданском обществе*, в котором он действует как *частное лицо*, рассматривает

других людей как средство, низводит себя самого до роли средства и становится игрушкой чуждых сил»<sup>6</sup>.

Этот несомненный факт двойственности общественного бытия требовал своего осмысления в общественном сознании, но в силу вполне закономерной в тот момент неразвитости европейской мысли получил у романтиков столь специфическое выражение. В заслугу Жуковскому следует поставить, что он одним из первых в русской литературе воплотил этот факт в формах именно романтического двоемирия, основанного на неприятии (хотя и пассивном) современной ему действительности и стремлении уйти от нее в иной, прекрасный мир.

Период 1797—1802 гг. — время быстрого идейно-художественного развития Жуковского, время его поэтического самоопределения на пути к романтизму. Он еще не вполне порвал с архаичной стилистикой; для выражения романтической настроенности еще нередко он был вынужден применять изобразительные средства сентиментально-чувствительной поэзии и, как впоследствии точно заметил Белинский, «вполовину шел особым путем, вполовину покорялся влиянию карамзинской школы»<sup>7</sup>. Однако именно этими ранними произведениями была подготовлена его элегия «Сельское кладбище» (1802), с появлением которой современники (как и последующая критика) связывали окончательное самоопределение Жуковского как поэта нового типа, отличного не только от одописцев-классицистов, но и от уже утративших свежесть новизны представителей «чувствительной» лирики и даже от Карамзина.

«Сельское кладбище» — вольный перевод стихотворения Т. Грея (1716—1771), написанного еще на заре английского предромантизма, но Жуковский, перелагая образы английского поэта в духе свойственной ему романтической настроенности, создал типологически новое произведение: его элегия — это первое (вместе с элегией А. Тургенева и поэмой Г. Каменева) проявление раннего русского романтизма<sup>8</sup>. Жуковский преодолел описатель-

<sup>6</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 390—391.

<sup>7</sup> Белинский В. Г. Статьи о Пушкине (статья первая). — Отечественные записки, 1843, № 6, отд. V.

<sup>8</sup> И. Семенко в своей новой книге вернулась к старому положению: «„Сельское кладбище“ — программное произведение русской сентиментальной поэзии» (Жизнь и поэзия Жуковского,

ность, свойственную пейзажам Т. Грея, и придал им странную зыбкость, струение и ту таинственную многозначительность, которая обусловлена чисто романтическим ощущением: герой стоит на границе двух миров — не только традиционно понимаемых *бытия* и *небытия*, но остроощущаемого противостояния унылой повседневности и идеального мира прекрасной возможности. Вместе с тем Жуковский преодолел и пасторальную успокоенность оригинала, насытив свое лирическое повествование отзвуками внутреннего смятения. Смутное недовольство существующей действительностью приобрело здесь вселенский размах и проявилось с такой художественной силой, что оно не могло не удивить первых читателей элегии Жуковского.

Год спустя Жуковский создал еще два произведения («На смерть Андрея Тургенева» и «К К. М. Соковинной»), в которых столь же отчетливо проступают признаки раннего романтического видения мира. Правда, здесь сквозь элегизм романтика, томящегося в отвергаемой им повседневности, еще просвечивает подчеркнутая логизированность рационализма. Жуковский словно бы *доказывает* важный для него силлогизм из двух посылок и самоочевидного вывода: земное счастье непрочное, мгновенно и для большинства людей недостижимо, но человек рожден для счастья, в этом его назначение<sup>9</sup>; следовательно, он обретет счастье в ином мире или ином, неземном, понимании, если только существует справедливость и не хаос, а гармония господствует во Вселенной. Пережиток просветительской методологии здесь странным образом сочетается с романтически переосмысляемым догматом о счастье как воздаянии. Вместе с тем Жуковский не отрицает вообще необходимости и достижимости счастья и справедливости: «Надеждой не *вогще* нас небо одарило», — подчеркивает

---

М., 1975, с. 14). Вслед за ней М. Бессараб категорично повторила, будто бы эта элегия — «знамя зарождавшейся новой поэзии — русского сентиментализма» (Жуковский. М., 1975, с. 20). Более точное определение дается в «Истории русской литературы» (т. 2. М.—Л., 1963, с. 93): «Образ поэта-певца у Жуковского чрезвычайно характерен как для сентиментализма, так и для пассивного романтизма».

<sup>9</sup> «Блаженство наша цель», — подчеркивает Жуковский в первой из названных элегий (Собр. соч. в 4 томах, т. 1. М.—Л., 1959, с. 36).



он, видя в смутных порывах человека к идеалу своего рода залог осуществимости подобных чаяний.

В элегии «К К. М. Соковичной» Жуковский констатирует ту закономерность бытия, которую открывали еще Т. Грей, Княжниц, Карамзин, Державин, И. Дмитриев и другие его предшественники: «Протекших радостей уже не возвратить». Мысль о необратимости течения времени, освоенная в предромантической поэзии, сочетается в этой элегии с иной, необычной для всего доромантического искусства: «Но в самой скорби есть для сердца наслажденье». Она выражена внешне в формах сентиментального гедонизма, во всем искавшего источник чувственного обогащения человека, но по сути своей она предваряет ту поэтизацию личного трагизма, которая у Байрона, Полежаева и Лермонтова станет одним из проявлений активного неприятия действительности и выражением необычайно острого конфликта между личностью и обществом.

В поэзии Жуковского на протяжении последующих четырех лет продолжалось освоение тех ранних романтических мотивов и собственно литературных находок, которые уже выразились в «Сельском кладбище» и двух элегиях 1803 г. Жуковский написал около пятидесяти новых произведений (включая эпиграммы и басни), но практически не сделал нового крупного шага в дальнейшем расширении и обогащении уже созданной им художественной системы романтизма. Даже элегия «Вечер» (1806), лучшее из стихотворений этих лет, является повторением того, что Жуковскому удалось открыть ранее.

Вплоть до 1808 г., до опубликования баллады «Людмила», Жуковский оставался, в сущности, на уровне той самой ранней формы русского романтизма, которая к 1802—1804 гг. была достигнута им, А. Тургеневым и Г. Каменевым. Для романтизма была завоевана элегия, но другие жанры еще предстояло освоить. Эта элегическая форма раннего романтизма еще была множеством нитей связана с элегически-меланхолическими проявлениями сентиментализма и предромантизма.

Эта, условно говоря, творческая «пауза» 1804—1808 гг. в развитии романтизма Жуковского объясняется, надо полагать, не столько личными обстоятельствами, сколько неравномерностью самого романтического движения в России и за рубежом. Тем не менее тип романтического сознания в русской и западноевропейской литературе про-

должал развиваться, вытесняя доромантическую поэтику, жанры<sup>10</sup>, традиционные мотивы и образы. «Пауза» возникла накануне решительного перехода Жуковского к жанру, которому не было места в иерархии доромантических форм поэзии, — к жанру баллады. Самый переход к балладе обуславливался внутренней готовностью молодого поэта к применению множества новых художественных средств, которые были необходимы для воплощения принципиально иного, нежели в сентиментализме, видения мира.

Освоение жанра баллады было для Жуковского одновременно и освоением новой системы художественных средств, не имевшихся в распоряжении поэтов эпохи просветительства. Тем самым переход к балладе положил начало не только новому периоду в творческом развитии Жуковского, но и означал начало нового этапа в дальнейшем самоопределении русского романтизма как самостоятельного литературного течения.

## 2

«Людмила» (1808), первая из баллад Жуковского, возбуждала особый резонанс среди читателей. Она была воспринята как произведение необычное и даже небывалое в русской литературе, как выражение откровенного разрыва с искусством предшествовавшей эпохи. При всем том в «Людмиле» угадывались и некоторые уже известные (по западной литературе) мотивы: читатель был в значительной мере подготовлен к той фантаσμαгории, которая предстала перед ним в этой балладе и которая буквально взрывала все устоявшиеся литературные каноны.

Ф. Ф. Вигель подробно и в общем верно изложил впоследствии те впечатления, которые вызвала «Людмила» при своем появлении. «Упитанные литературою древних и французскою, ее покорною подражательницею (я говорю только о просвещенных людях), мы в выборах его увидели нечто чудовищное, — пишет Ф. Ф. Вигель, имея в виду выбор нового жанра и особых коллизий. — Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые лу-

<sup>10</sup> Как полагал Белинский, в сознании русских людей 1810-х годов (преимущественно поколения романтиков, подчеркивал он) «элегия наповал убила оду» (см.: *Белинский В. Г. Полн. собр. соч.*, т. VIII, с. 43).

ною, — да это все принадлежит к сказкам да разве английским романам; вместо Геро, с вежливым трепетанием ожидающей утопающего Леандра, представить нам бешено страстную Ленору со скачущим трупом любовника! Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он наш вкус? по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения»<sup>11</sup>.

Знаменателен вывод Ф. Ф. Вигеля: «Вот и начало у нас романтизма»<sup>12</sup>. В самом деле: иных аналогий для баллад Жуковского у читателя не имелось; искусство эпохи Просвещения не могло предложить никаких параллелей.

В художественном строе баллады более полно, нежели в элегиях Жуковского 1802—1803 гг., осуществился разрыв с характерологией, поэтикой и стилистикой доромантической поэзии. Именно поэтому у современников Жуковского не по элегиям, а по его первым балладам сложилось мнение о начале романтизма в русской литературе. Ряд причин обусловил эту устойчивую аберрацию, дожившую до наших дней.

Прежде всего современники Жуковского опеломляли новизна жанра: баллада в 1808—1814 гг. даже для записного любителя словесности была жанром непривычным. Элегия успела примелькаться, элегические мотивы уже были известны: с ними русский читатель познакомился по произведениям Княжнина, Державина, Карамзина, Дмитриева и других поэтов. Элегические настроения к началу 1800-х годов стали в какой-то мере повседневностью, а элегия к 1810 г. уже имела свою историю в русской литера-

<sup>11</sup> Воспоминания Ф. Ф. Вигеля, ч. III, М., 1964, с. 135—136.

<sup>12</sup> В годовом обзоре «Русская литература в 1844 году» Белинский верно (хотя и с иронией) отметил, как поколение 1810-х годов восприняло балладу: «Сколько уже времени до того Жуковский писал баллады! На них некоторые косились, хотя большинство читало их с одобрением; но лишь появился Пушкин, не написавший почти ни одной баллады, как баллада сделалась любимым жанром: все принялись за мертвецов, за кладбища, за ночных убийц; поднялись жестокие споры за балладу» (Отечественные записки, 1845, № 1, отд. V). Можно добавить, что к тому времени русскому обществу были также хорошо известны и зарубежные баллады; так, «Вестник Европы» в 1811 г. сообщал о большой популярности баллад В. Скотта (№ 16, с. 308).

туре. Баллада же, как могло казаться, возникла совершенно неожиданно.

Элегия к тому времени уже успела найти себе место в системе художественных форм позднего классицизма, просветительского реализма, сентиментализма и раннего романтизма. А баллада как жанр связывалась в читательском представлении только с романтизмом.

За элегией в перспективе предстал особый, но не вполне новый круг настроений — утраты, разочарованности в итогах на жизненном пути, разбитых надежд, напрасных ожиданий. В конечном счете все это восходило к Екклезиасту, к легенде об Иове, к устойчивым минорным мотивам древности и к лирико-философским раздумьям о смысле жизни, о законах бытия.

А за балладой возникал мир средневековой жизни, овеянный мистическими настроениями и осознанием малости, бессилия человека пред ликом грозных и безжалостных сил. Этот мир тонул во тьме неясных представлений и легенд; он страшил своей безвестностью и в то же время манил возможностью бескомпромиссного волеизъявления, хотя и грозил расплатой за неверные решения. Этот мир, возрождение которого началось западными предромантиками еще в 1760-х годах, отчетливо противостоял сконструированному в соответствии с логикой иерархическому миру классицизма и в равной мере — миру сентиментально-элегической медитации.

В сущности, художественный мир баллады и не мог восприниматься иначе как своего рода антимир просветительского искусства.

Вся система поэтических средств, примененная Жуковским в «Людмиле», подчинялась этой задаче — созданию необычных, не отвечавших пормам просветительской эстетики характеров в невозможных (с точки зрения любой поэтики на рационалистической основе) обстоятельствах. В каждом связанном отрезке поэтического повествования предстала та или иная черта совершенно нового для русского читателя мира, мирное сосуществование которого невозможно с велениями благого разума. И дело здесь не только в том, что Жуковский с предельной силой сконцентрировал мотивы, уже известные в ранних романтических элегиях: тоска разлуки, томление в ожидании встречи, опасение невозможности ее, размывание в мечте контуров повседневной жизни, милые сердцу образы, вос-

ставшие в воображении, и т. п. Все это Жуковский высказал уже в первой строфе, изобразив Людмилу в состоянии смутного ожидания:

«Где ты, милый? Что с тобою?  
С чужеземною красою,  
Знать, в далекой стороне  
Изменил, неверный, мне;  
Иль безвременно могила  
Светлый взор твой угасила».  
Так Людмила, приуныв,  
К персям очи приклонив,  
На распутии вздыхала.  
«Возвратится ль он, — мечтала, —  
Из далеких, чуждых стран  
С грозной ратню славян?»

Эти тоскливые мотивы — и даже разочарование в мнимой вселенской справедливости, а также роптания Людмилы на свою участь, — все эти стенания, этот бунт против судьбы и страстное отчаяние в какой-то мере уже были известны читателю: отчасти по народным плачам и причитаниям, которые доносились даже в барские покои; отчасти по тем переделкам народных песен — в духе ли «облагороженной» романсной или «унылой» чувствительной лирики (у Нелединского, Дмитриева, Мерзлякова); отчасти по иноязычным поэтическим образцам — в первую очередь по Оссиану, первый перевод которого (в отрывках) стал известен русским читателям уже в 1788 г.

Воссозданное Жуковским в начальных строфах баллады — это не только знакомое читателю, но и возможное, располагающееся в мире познаваемом; земное бытие Людмилы, как бы трагично оно ни складывалось, и ее земные чувства, с какою бы страстью отчаяния ни переживались они, — все это еще остается в сфере реального.

Но вот начиная с девятой строфы Жуковский рисует *невозможное* с точки зрения человека, признающего разум единственным судьей: мир сверхъестественных явлений и отношений, отрицающий всевластие разума и живущий по законам невероятного, нелогичного и чудесного, — этот ирреальный мир возник по воле Жуковского перед читателем баллады. Мертвый жених, давно истлевший в гробу, восстал из могилы и явился за Людмилкой. Призраки входят в земной мир, вступают в контакт с плот-

пыми, объемными, материальными предметами: они сами на какой-то срок обретают плоть, хотя и остаются подвластными не законам природы, а сверхзаконам инобытия:

Мчатся всадник и Людмила.  
Робко дева обхватила  
Друга нежною рукой,  
Прислонясь к нему главой.  
Скоком, летом по долинам,  
По буграм и по равнинам;  
Пышет конь, земля дрожит;  
Брызжут искры от копыт;  
Пыль катится вслед клубами;  
Скачут мимо них рядами  
Рвы, поля, бугры, кусты;  
С громом зыблются мосты.

Два мира совместились — и это видоизменило их: призрачный материализовался, а земной приобрел некую недостоверность, хрупкость и зыбкость.

В элегиях также происходило совмещение двух миров, и земное бытие преображалось в свете воспоминаний об утраченном и в связи с размышлениями о скоротечности человеческого существования. Но человек в этом элегически-лирическом мире ранних романтиков оставался центром и высшим творением, ибо он постигал всеобщие законы бытия — и тем самым овладевал (хотя бы в своем сознании) безжалостной, но познаваемой Вселенной.

Здесь же Людмила и ее жених оказались игрой неких таинственных, непознаваемых, беспощадных сил. Человек низвергнут с прежде занимаемого им центрального места в системе вселенских отношений: он — раб судьбы, и его участь — смиренное подчинение. Какой-либо протест бесполезен и, более того, влечет за собой усугубление кары; человеческие мерки неприменимы в мире инобытия, а нравственные нормы утрачивают смысл:

Вдруг усопшие толпою  
Потянулись из могил;  
Тихий, страшный хор завыл:  
«Смертных ропот безрассуден;  
Царь всевышний правосуден;  
Твой услышал стон творец;  
Час твой бил, настал конец».

Уже в «Людмиле» отчетливо обозначилась одна из главных примет, отличающих художественный мир подавляющего большинства баллад Жуковского: в этом мире нет умиротворения и успокоенности, обещанных надеждой на конечное торжество справедливости. Разочарованность романтика в результатах исторического развития предстала в этом дисгармоничном и жестоком мире баллад как необъяснимая жестокость судьбы и сверхъестественных сил по отношению к человеку и его светлым надеждам.

Подобное понимание Жуковским взаимоотношений человека и Вселенной существенно преобразило даже привычный читателю античный мир. Так, в балладах «Кассандра» (1809), «Ивиковы журавли» (1813) и «Ахилл» (1812—1814) предстала античность, принципиально отличная от «образцов», предложенных классицизмом в качестве примера для подражания: созданные в балладах образы напоминают скорее героев средневековья, нежели великих деятелей Греции и Рима, застывших в величавой непреклонности.

В «Светлане» (1808—1812), имеющей один источник с «Людмилой», отчасти снят этот мрачный оттенок с происшествия: оно обратилось в случайное видение, в сон, который лишь временно омрачил героиню. Грозный мир таинственных сил (от которых гибнет Людмила и ожидают гибели Кассандра и Ахилл) лишь дохнул на Светлану предвещением бед, но трагическая развязка осталась нереализованной возможностью.

Надежда на успокоение сохранена в финале баллады «Пустынник» (1812), но в следующей за ней балладе «Адельстан» (1813) разбита вдребезги: лишь чудо спасает от гибели героиню и ее ребенка. «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди» (1814) вообще не оставляет никаких надежд на спасение от вечной гибели: ни святость храмовых стен, ни песнопения клира, ни молитвы чернеца о прощении его грешной матери не предотвратили возмездия — и именно эта нечеловеческая непреклонность властелина преисподней придает особый трагизм происшествию.

В балладе «Алина и Альсим» (1814) Жуковский изобразил чувствительную историю двух влюбленных; и хотя она имеет источником средневековое провансальское пре-

дание, никаких сверхъестественных происшествий в связи с ней не происходит. Казалось бы, что в ней типично балладного — необычного и трагичного? Можно ли ее вообще отнести к числу романтических баллад? Сказалось ли в ней неприятие действительности или протест против существующих отношений, а также неприменный порыв в прекрасное *туда*, в идеальный мир?

Романтизм, сменяя литературные проявления просветительства, подобно своим художественным предшественникам, претендовал на всеохватное отражение жизни, на изображение и объяснение всех сторон и главных связей действительности. И в том числе — на изображение особой сферы человеческих взаимоотношений — сферы *чувствительного*, до того являвшейся, казалось бы, монопольным владением русского сентиментализма. Вот это *чувствительное* — совокупность тонких чувств, возникших в душе насильно разлученных любящих, — и является *предметом* изображения в балладе Жуковского «Алина и Альсим».

Зачем, зачем вы разорвали  
Союз сердец?  
*Вам розно быть!* вы им сказали, —  
Всему конец.

Эти начальные стихи являются ключом к пониманию замысла Жуковского и его видения мира; они раскрывают позицию поэта-романтика. В надрывном двукратном вопрошении — не только констатация положения любящих, но и осуждение злой воли, в соответствии с велением которой совершено насилие.

Свобода — высшее требование романтиков. Свобода личности — предпосылка счастья и проявление естественного состояния человека. И если свобода в плане общественном недостижима, то с тем большим упорством романтики отстаивали ее в духовной жизни. Человек свободен в своем выборе — это важнейшее проявление самоценной личности. В изображенной же ситуации свободы нет, есть насилие, следовательно, имеется нескончаемое страдание, страдание!

Жуковский и здесь изобразил людей средневековья так, как он их понимал. Твердость в перенесении тягот, верность данному слову, как обету, даже если это вынужденное обещание, трагедийная прямота чувств и поведе-



ния, — все это отличает характеры средневековой эпохи и, естественно, присуще Алине и Альсиму.

Алина с горем и тоскою  
Ему в ответ:  
«Альсим, я верной быть женою  
Дала обет.  
Хоть долг и тяжкий и постылый:  
Все покорись;  
А ты — не умирай, друг милый;  
Но... удались».

Жуковский лично испытал это приказание: «Вам розно быть!». Пушкину также была понятна эта коллизия, насколько можно судить по сцене последнего свидания Онегина с Татьяной. Имея жизненный источник одного типа, она принципиально различным образом реализовалась в художественной системе романтика и реалиста. Жуковскому пришлось прибегнуть к развязке в духе «роковых» страстей: муж Алины, возникший, как бог из машины,

...им в грудь в одно мгновенье  
Вонзил кинжал.

Точно так же пришлось поступить Пушкину в его романтических поэмах: Зарема заколола Марию, Алеко зарезал Земфиру и молодого цыгана, черкешенка утопилась...

Кстати, в последней строфе этой баллады Жуковского возник еще один образ, ставший непременным в характеристике романтизма, — образ кающегося злодея, совершившего преступление по ошибке или в горячах. Убив невинных любовников, муж кается:

Убийца с той поры томится  
И ночь и день:  
Повсюду вслед за ним влачится  
Алины тень;  
Обагрена кровавым током  
Вся грудь ея;  
И говорит ему с упреком:  
«Невинна я».

У Лермонтова он прямо отзовется в «Маскараде», а у Пушкина, переосмысленный в реалистическом плане, вспомнится в монологе Годунова («Мальчишки кровавые

в глазах») и образе убитого Ленского, то и дело возникавшего перед мысленным взором Онегина, пока не отправился он в свое путешествие — бегство от воспоминаний.

### 3

Особенности романтической поэтики Жуковского достаточно ярко раскрываются при рассмотрении его характеристики и пейзажа. Так как в элегии и в балладах они заметно различаются, то целесообразно сопоставить их также с учетом общих жанровых признаков.

Элегический характер у Жуковского практически всюду остается одним и тем же: в элегиях 1800-х годов и последующего периода он сохраняет одни и те же признаки чувствования, поведения, эмоционально-интеллектуального отношения к действительности. Можно перечислить основные признаки этой личности: созерцательность, тоска по идеалу и ощущение его недостижимости, сознание невозвратимости прошедшего, тоска по утраченному, отвлечение к унылой повседневности и порывы к прекрасному миру гармонии, справедливости и иных чаемых побуждений.

Элегический герой Жуковского — это романтический мечтатель со свойственной ему разочарованностью в сущем и тяготением к возможному. Он живет *отраженным светом бытия* — воспоминаниями о пережитом и предчувствием того, что прошедшее, очистившись и обогатившись в раздумьях о нем, повторится в некоем инобытии.

Такой герой отличается психологической чуткостью и отзывчивостью, острой наблюдательностью, способностью видеть общие закономерности бытия в незначительных происшествиях повседневности. Романтическое двоемие сказывается в его позиции: он осознает себя стоящим на границе двух миров — прекрасного *небытия* прошлого и будущего и *бытия* повседневности.

По всем своим признакам он — настоящий романтик, но самоуглубленный, отрешившийся от участия в общественной жизни, пассивный в своем поведении, но необычайно активный в чувствах и размышлениях.

Романтический тип сознания не нашел исчерпывающего выражения в элегическом характере; вероятно, этим и объясняются творческие поиски Жуковского, стремившегося воспроизвести и некоторые другие вполне ре-

альные проявления социально-психологического типа, который он мог наблюдать в русской жизни и сопоставлять его с известными ему образами западных художников-романтиков.

Какие же стороны романтического типа сознания запечатлел Жуковский в характерах балладных, отличных от элегического?

Персонажи большинства его баллад — люди активного поведения, с характером, каким, по мнению романтиков, должен был обладать человек средневековья или античности. Цельные, жесткие, довольно ограниченные по натуре, но тем более неистовые в своих страстях, одурманенные предрассудками, верующие не только в творца, но и во всевозможную нечисть, как в реальность, обитатели сурового, отнюдь не сентиментально-благодущного мира, эти люди ведут себя в полном соответствии с обстоятельствами, которые художнику-романтику представлялись наиболее существенными в средневековой жизни и которыми определялось сюжетное действие. Вот, например, каким видит Жуковский героя баллады «Замок Смальгольм» (1822):

До рассвета поднявшись, коня оседлал  
Знаменитый Смальгольмский барон;  
И без отдыха гнал, меж утесов и скал,  
Он коня, торопясь в Бротерстон.  
... Но в железной броне он сидит на коне;  
Наточил он свой меч боевой;  
И покрыт он щитом; и топор за седлом  
Укреплён двадцатифунтовой.

Участники конфликтов, где ставкой была жизнь, они действуют с крайним напряжением духовных и физических сил. Именно поэтому возможно исчерпывающее раскрытие их характера в однократном действии. Адельстан пытался отдать сына-первенца силам преисподней. Варвик бросил в волны младенца Эдвина — и сам погиб в волнах. «Изменой слуга паладина убил» — так начата короткая, менее страницы, баллада «Мщение» (1816); в развязке следует возмездие: конь сбросил убийцу в реку — и «панцирь тяжелый его утопил». Скальд в балладе «Три песни» (1816) отомстил Освальду за смерть своего отца. Активная натура этих героев не могла раскрыться в жанре элегии. Для художественного раскры-

тия их характеров наиболее подходил жанр баллады. На последующем этапе развития романтизма балладу сменил обновленный романтизмом поэма.

Следует подчеркнуть: людей средневековья такими представляли и предромантики, и ранние романтики. Этой, по существу, антипросветительской тенденцией определялись творческие искания начиная с 1760-х годов Дж. Макферсона и Т. Чаттертона, затем Вальтера Скотта (в его балладах), Р. Саути и других западных художников. Они стремились выразить стихийно складывавшиеся убеждения в том, что человек средневековья, мира дикого и необузданного, не мог быть по своей «естественной» природе таким же, какими были в древности люди эллинско-римского мира, а в новое время — человек, воспитанный и сформированный в духе просветительских воззрений.

В сущности, это был шаг на пути к признанию зависимости характера от воздействующей на него окружающей среды. Разумеется, нельзя понимать это утверждение так, будто бы европейскому искусству до романтизма вообще была чужда подобная мысль: романтики лишь придали более историчный, более сложный вид повиманию этой взаимозависимости, приняв во внимание, что и среда не остается постоянной.

На характерологии баллад Жуковского сказались новые воззрения на человека, среду, время, природу, выдвинутые романтизмом. Необходимо учесть еще одно обстоятельство. В системе образов каждой из его баллад, помимо действующих лиц, присутствует еще один — сам повествователь. Как и в элегическом герое, в нем предстает оди из авторских ликов. Не следует целиком отождествлять его с самим Жуковским: круг интересов повествователя ограничен преимущественно рамками сюжетного действия — в отличие от поистине безграничной широты духовной жизни поэта. Но и отрывать повествователя полностью от Жуковского, от его времени, от европейской действительности на рубеже двух веков, включая целиком в систему балладных героев, также нельзя. Повествователь остается на границе средневековья и нового времени, воплощая в своем образе романтическое двоемирие.

Образ повествователя складывается не из специальных характеристик: у него нет имени, портрета, биографических примет, однако в повествовании — в сравнениях, эпитетах, в эмоционально-окрашенной лексике, в нравствен-

ных оценках — проявляется вполне определенная личная точка зрения на происходящее. Характеризуя героев и указывая на то, что заслуживает удивления или осуждения, повествователь тем самым характеризует себя. В сущности, он — главный *субъект* действия в балладах, а другие персонажи фактически остаются *объектами* повествования. Они погружены в поток творческого сознания художника-романтика, и с их помощью находит свое воплощение романтический тип сознания.

Характерология элегий и баллад Жуковского «не отменяла» достижений и художественных открытий его предшественников в этой области: она дополняла характерологию доромантического искусства, причем дополняла весьма существенным образом. Лирический герой его элегий, персонажи его баллад, образ повествователя баллад и поэм — это новое явление в русской литературе, ничего подобного она ранее не знала. Исканиями Жуковского намечается тот путь познания и изображения человека в его связях с окружающей средой и в проявлениях внутренней жизни, по которому далее пойдут Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Гончаров и другие выдающиеся мастера социально-психологического анализа.

Спустя 30 лет после опубликования романтических элегий и баллад Жуковского, в эпоху, когда романтизм был близок к исчерпанию художественных возможностей и доживал последние дни как ведущее литературное направление, один из последних его талантливых представителей, В. Ф. Одоевский, следующим образом определил заслугу романтического человековедения: «В начале XIX в. Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV: он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные предания, — *его душу!* Как Христофор Колумб, он нашел не то, что искал; как Христофор Колумб, он возбудил надежды неисполнимые. Но, как Христофор Колумб, он дал новое направление деятельности человека! Все бросились в эту чудную, роскошную страну...»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> *Одоевский В. Ф. Русские ночи*. Л., 1975, с. 15—16. Этот образ, по всей вероятности, сложился у него не без влияния Белинского, который впервые применил его в приложении к Жуковскому: «Появление Жуковского изумило Россию, и не без причины. Он был Колумбом нашего отечества: указал ему на немецкую и английскую литературы, существования которых

Можно добавить: Шеллинг был не единственным и, как Колумб, даже не первым пролагателем этого нового направления в мировой литературе. И в отличие от Колумба, не с именем Шеллинга осталось оно связанным в истории науки о литературе. Французская революция, положив начало всеевропейскому раскрепощению человека, пробудила интерес к личности — не только в ее отношении к государству и государю, к истории и разуму, к долгу и другим категориям просветительской идеологии, но и в первую очередь в отношении к самой себе, к своим возможностям, к своей душе. Это и было началом современного психологического анализа. Художники-романтики России и Западной Европы по мере своих возможностей ответили на этот запрос истории, предложив новое понимание внутреннего мира человека.

Прежде чем говорить о пейзаже и его функциях в произведениях Жуковского 1800—1810-х годов, нельзя не обратить внимание, что уже у Карамзина романтическая настроенность заметно сказалась на восприятии природы. В его элегически окрашенной лирике и в «чувствительных» повестях природа фактически перестала быть лишь объектом преобразовательной деятельности героя-исполнителя, пересоздающего материальный мир, устранившего первоначальный хаос и всюду вносящего гармонию рационального устройства. Образы людей, очерчиваемые Карамзиным, имеют камерный характер, а природа уже не припущена до роли пейзажных аллегорий и не противопоставлена человеку — вместилищу разума и тонких чувств. Напротив, они находятся в определенной взаимозависимости и обусловленности: природа является источником человеческих мечтаний, ощущений, размышлений — она включается во внутреннюю жизнь человека. Тем самым в известной мере преодолевается тот порог, который в доромантическом искусстве обычно разграничивал, с одной стороны, мир человеческих отношений, историю человечества, общественную жизнь, а с другой — мир слепых стихий, хаос и неизменный, внеисторичный круговорот девственной природы.

С еще большей отчетливостью преобразование, переосмысление природы совершалось в ранних романтических

---

оно даже и не подозревало» (см.: *Белинский В. Г. Литературные мечтания.* — Молва, 1834, № 49).

элегиях и балладах Жуковского<sup>14</sup>. В его представлении природа располагается на грани двух миров: земного, человеческого, подвластного физическим законам, постигаемого разумом, — и ирреального, таинственного, вечного мира мечты, надежд, идеалов.

Романтическое двоемирие особым образом сказалось на пейзаже элегий и баллад Жуковского. Для деталей, образующих конкретные пейзажи, он отбирает определения, с помощью которых как бы размывается их материальность, они словно бы истончаются, сквозь них просвечивают контуры инобытия. Пейзаж наполняется таинственными отзвуками, тенями и мерцаниями ирреальности. При этом он отчасти антропоморфизируется и получает некую внутреннюю жизнь, которая лишь в определенные редкие моменты приоткрывается перед грезящим мечтателем. И тогда в пейзаже на миг возникает словно бы некое сверхсущество — гигантское, таинственное, бесконечно превосходящее человека в пространстве и времени. Оно возникает из инобытия, вступает в короткое общение с человеком, напоминает о бренности земного существования, пробуждает в его душе порывы к прекрасному и недостижимому миру и предвещает неотвратимые сдвиги в его судьбе.

Так в элегии «Славянка» (1815) воссоздается романтически восприимчивый пейзаж под Петербургом<sup>15</sup>. Вначале лишь в смене видов во время прогулки возникает внешнее подобие движения, развития, постепенного раскрытия природы. Лес, поляны, игра света и тени, нечаянно пробившийся сквозь листву луч солнца, обветшавшие памятники, изредка встречающиеся на пути, — в этом струении красок, теней и пятен света размывается привычная и неизменная определенность пейзажа. При созерцании так странно преобразившегося парка в императорской резиденции необычное настроение овладевает душой лири-

<sup>14</sup> «Изображаемая Жуковским природа — романтическая природа», — подчеркивал Белинский в 1843 г. (см.: *Белинский В. Г. Полн. собр. соч.*, т. VII, с. 219).

<sup>15</sup> Его топография дана Р. В. Иезуитовой: определены те точки Павловского парка, на которых останавливалось внимание поэта, и указаны возможные ракурсы их восприятия; современный читатель с этим ориентиром может почти буквально пройти по стопам поэта и попытаться вызвать у себя настроения, близкие настроениям Жуковского (см.: *Иезуитова Р. В. Жуковский в Петербурге*, Л., 1976).

ческого героя элегии. Сквозь видимые очертания природы проступают (пока смутно) контуры неведомого, сквозь непосредственные впечатления героя, отголоски действительности проступает непосредственно не созерцаемое и доступное лишь внутреннему взору, угадыванию, предчувствию...

Воспоминанье здесь унылое живет!  
Здесь, к урне прислонясь задумчивой главою,  
Оно беседует о том, чего уж нет,  
С неизменяющей мечтою!

Природа одухотворяется, и на этом пути антропоморфизации пейзаж приобретает вид портрета некоего сверхсущества: по пейзажу можно судить о том, как природа воздействует на душу лирического героя и, наоборот, что в ней раскрывается навстречу его мечте, его мысли, его душе.

Все к размышленью здесь влечет неволью нас;  
Все в душу томное уныние вселяет;  
Как-будто здесь она из гроба важный глас  
Давно минувшего внимает.

Пейзаж не остается лишь экраном, на котором пробегают отсветы и струения внутреннего мира лирического героя: он свидетельствует о том, что в восприятии романтика природа имеет собственное внутреннее бытие. Персонифицированный и как бы уравниваемый в правах с человеком, пейзаж приоткрывает свою таинственную глубину:

Как бы эфирное там веет меж листов,  
Как бы невидимое дышит.

Возникает удивительная иллюзия; словно сама мировая душа на мгновение вступает в осязаемую связь с душой лирического героя:

И некто урне сей безмолвной приседит;  
И, мнитса, на меня вперед он темны очи;  
Без образа лицо, и зрак туманный слит  
С туманным мраком полуночи.

Просветителям было недоступно подобное восприятие природы. Русская лирика, предшествовавшая лирике Жуковского, не дала ничего подобного в художественном пре-



ображении природы. Открыв для себя (и своего читателя) величайшее многообразие и тончайшие подробности пейзажа, поэт-романтик тем самым открыл новые грани человеческой личности и показал удивительное богатство человеческой души, способной обнять, познать, почувствовать Вселенную.

Несколько иначе создаются пейзажи в балладах. Так, в первой из них Людмила бурно выражает свой протест против несправедливости творца, навеки и безвинно разлучившего ее с возлюбленным; а тем временем пейзаж меняется: день приблизился к концу, подступает ночь, набрасывая на все покров полутьмы и меняя очертания мира:

Вот уж солнце за горами;  
Вот уснула звездами  
Ночь спокойный свод небес;  
Мрачен дол, и мрачен лес.

Борьба начал, возникшая в душе Людмилы, не просто оттеняется меняющимся пейзажем: страстный порыв к счастью и требование безусловной покорности воле творца, посылающего неизвестно зачем страдания людям, — все это вступает особым образом в связь с противоборством света и тьмы в природе. Вначале как будто бы одерживает верх светлое начало:

Вот и месяц величавый  
Встал над тихою дубравой:  
То из облака блеснет,  
То за облако зайдет;  
С гор простерты длинны тени;  
И лесов дремучих сенц,  
И зеркало зыбких вод,  
И небес далекий свод  
В светлый сумрак облечены...  
Спят пригорки отдаленны,  
Бор заснул, долина спит...  
Чу!.. полночный час звучит.

Тревожное затишье кончилось: как и в большинстве других баллад Жуковского, вступают в действие темные, таинственные, прятавшиеся в ночи враждебные человеку силы иного бытия. С полуночи до утреннего крика петуха демоны овладевают миром и грозят человеку гибелью за

неведомую провинность. Знакомая, ласковая, мирная природа резко изменяется, ибо на каждом шагу эта ожившая нечисть, эти восставшие из гробов мертвецы, вылезшие из преисподней духи крадутся по крыльцу, скребутся в дверь, вьются хороводом в воздушной вышине или с громом и в клубах пыли мчатся по сумрачным безлюдным дорогам.

Слышат шорох тихих теней:  
В час полуночных видений,  
В дыме облака, толпой,  
Прах оставя гробовой,  
С поздним месяца восходом,  
Легким, светлым хороводом  
В цепь воздушную свились...

У элегического героя был свой мир природы; и хотя напоминание о бренности и скоротечности человеческого существования также было свойственно элегическим пейзажам, тем не менее они не были так откровенно враждебны человеку, как, например, ночные пейзажи в балладах «Людмила», «Кассандра», «Ахилл», «Адельстан», «Варвик», «Лесной царь» и ряде других.

Персонажам баллад соответствует подобный мрачный пейзаж. Так, каждая деталь ночного мира должна напоминать о мраке отчаяния, об ужасной расплате Людмиле, Адельстану, Варвику, старухе-ведме, Смальгольмскому барону. И такой пейзаж действительно напоминает о греховности ропота против судьбы, о ничтожности человека, о всеподавляющем величии и силе мира праационального бытия. Таким видели мир люди средневековья, и пейзаж баллад воссоздает этот важный признак их мировосприятия.

Пейзаж ночной, непознаваемо-таинственный, да еще и с кладбищем или иными символами смерти, обосновался в художественном мире баллад Жуковского и сделался одним из наиболее приметных признаков этого мира. Для питомцев старой поэзии, для Шишкова, как, впрочем, и для многих младоархаистов, это было недопустимо. В особенности нестерпимым для них было то, что кладбищенские пейзажи из обычной аллегии превратились в самостоятельные образы, по своей значимости вполне соотносимые с образом человека. Так, кладбище в балладе «Людмила» фактически живет своей таинственной жизнью, независимой от человека, неподвластной законам логики.

И точно так же персонифицируются мрачные ночные пейзажи во многих других балладах Жуковского («Адельстан», «Двенадцать спящих дев», «Доника»).

В «Эоловой арфе» (1814) с особой яркостью предстал оссиановский мир, каким он виделся Жуковскому. Его современникам он уже был хорошо известен. Одни воспринимали картины этого мира с неодобрением, как нечто варварское, не отвечающее нормам «упорядоченного», приведенного к гармонии мира классицизма. Другие именно в этой дисгармонии видели правду жизни и *естественное* проявление «неиспорченной» человеческой природы.

Это несовпадение с миром *образцовых* героев, коллизий, страстей и норм поведения оценивалось архаистами как безобразие, а романтиками воспринималось как предпосылка к достижению прекрасного, хотя они и сознавали, что для реализации этой возможности в искусстве необходим большой, гибкий, искренний талант. Именно это имел в виду Белинский, когда во второй из статей о Пушкине, напоминая о заслугах его предшественников, высоко оценивал баллады Жуковского и в особенности выделял его «Эолову арфу»: «Оригинальное произведение, — отмечал Белинский, — прекрасное и поэтическое произведение»<sup>16</sup>. Для него оно было одним из лучших выражений уже отжившего романтического искусства.

Воскрешаемый Жуковским оссиановский мир предстает не только в зримых приметах; влажный, зеленый, дикий, самобытный и свободный, он уже был отчасти знаком русскому читателю. В «Эоловой арфе» звучит особый голос этого мира. В ритмо-мелодическом строе баллады возникает впечатление звучащего эха, отдаляющегося от скал, обрывистых берегов, замковых стен и сводов просторных залов.

Владыко Морвены,  
Жил в дедовском замке могучий Ордал;  
Над озером стены  
Зубчатые замок с холма возвышал;  
Прибрежны дубравы  
Склонялись к водам,  
И стался кудрявый  
Кустарник по значным окрестным холмам.

<sup>16</sup> Отечественные записки, 1843, № 9, отд. V; см.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 171.

В этом общем описании повторами как бы удвоены линии: замок над озером и прибрежные дубравы отразились в воде, мифический Ордал предстает со всеми своими определениями, которые «присутствуют» в сознании его подданных (владыка страны, владетель замка, потомок владык и т. п.).

Во второй октаве Жуковский «включил» звук, повторы превратились в отраженные голоса, немой и статичный пейзаж стал динамичным и звучащим:

Спокойствие сений  
Дубравных там часто лай псов нарушал;  
Рогатых еленей  
И вепрей и ланей могучий Ордал  
С отважными псами  
Гонял по холмам;  
И долы с холмами,  
Шумя, отвечали зовущим рогам.

В третьей строфе Жуковский воссоздает внутренний вид замка Ордала: прибежище в непогоду, просторное мрачное жилище оживает в дни застолий, сотрясается от «веселости гостей из ближних и дальних краев», наполняется шумом, криками и грохотом.

В жилище Ордала  
Веселость из ближних и дальних краев  
Гостей собирала;  
И убраны были чертоги пиров  
Еленей рогами;  
И в память отцам  
Висели рядами  
Их шлемы, кольчуги, щиты по стенам.

В четвертой строфе завершено это своеобразное введение в историю любви Минваны и Арминия. В четырех октавах Жуковский исчерпывающе объяснил условия и обстоятельства, при которых жил человек оссиановской эпохи. Воссозданы не только зримые реалии этого древнего мира: в сцеплении предметных деталей нашла отчетливое выражение самая система взаимоотношений на патриархальной основе. И нельзя не признать, что в «Эоловой арфе» рукой мощного таланта создана удивительно яркая, захватывающая картина, недоступная доромантическому искусству.

Вопрос о мере оригинальности и национальной самобытности лирики и баллад Жуковского, один из центральных вопросов возникновения русского романтизма, волновал уже его современников, среди которых были и такие, кто не сомневался в его вторичности, в заимствованном происхождении романтизма Жуковского. Так, в разгар полемики начала 1820-х годов о романтизме «истинном» и «неистинном», когда на фоне элегически-балладного романтизма Жуковского происходило становление декабристского романтизма, Н. Греч с Булгариным попытались «снять» этот вопрос, набросив тень сомнения на обусловленность творческих исканий Жуковского конкретными русскими условиями. «Знаем, что откуда заимствовано, почерпнуто или переименовано, — намекали они на лирические произведения Жуковского, не снабженные указаниями на источник. — Мы видим имена Шиллера, Байрона, Гёте, яснеющие в тумане... и — ожидаем»<sup>17</sup>. Яд намека заключался в том, что будто бы вся лирика Жуковского — несамостоятельна; самобытности и «ожидали» рецензенты.

Надо признать, что известные основания для суждений о несамостоятельности Жуковского были как бы заданы одной существенной особенностью его творческого метода. В письме к Гоголю (6/18 февраля 1847 г.) Жуковский так определил ее: «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 надо ударить об камень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер моего творчества; у меня почти все или чужое, или по поводу чужого — и все, однако, мое»<sup>18</sup>.

Действительно, даже явно «чужое», написанное по уже разработанным сюжетным ходам и поворотам, оказывается «своим» в переделках и переводах Жуковского. Переводя западных поэтов, Жуковский, в сущности, на свой лад «перепевал» их, пересоздавая заимствуемый образ, трансформируя (в меру собственного понимания) его общечеловеческое содержание и национальное своеобразие. На волновавшие его вопросы Жуковский искал ответ у своих немецких, английских, французских предшественников; причем ответ этот уже брезжил перед ним — в свете

<sup>17</sup> Сын Отечества, 1825, ч. 99, № 2, с. 205.

<sup>18</sup> Жуковский В. А. Соч. в 4 томах, т. 4. М.—Л., 1960, с. 544.

изменившихся обстоятельств западноевропейской и русской жизни; потому-то Жуковский, пойдя далее предромантиков, столь последовательно и настойчиво усиливал романтическое звучание их образов.

Следует учесть еще одно обстоятельство. Пересоздавая образы, созданные на инонациональной почве, Жуковский оставался русским человеком, сформированным специфическими социальными и духовными обстоятельствами русской жизни начала XIX в. При всем своем европеизме и образованности в духе просветительства, он остро сознавал самобытность русской культуры<sup>19</sup> и высоко оценивал ее возможный вклад в мировую культуру. В его понимании образы, созданные западными романтиками и их предшественниками, являлись общим достоянием человечества, выражением зрелого сознания народов; и способность откликнуться на них, создать их русские эквиваленты означала для него признание духовной зрелости мыслящей России, признание того, что она способна понять содержание этих романтических образов и найти соответствующие поэтические формы для его выражения. В подавляющем большинстве создававшиеся им переводы лирических произведений и баллад выглядели как осознанное, целенаправленное осмысление общечеловеческих проблем на почве русского европеизма, как включение их в систему понятий и чувствований человека европейской образованности, никогда не забывавшего о своей принадлежности к великому русскому народу.

Вероятно, этим и объясняется парадоксальный на первый взгляд факт, когда вольный перевод немецкой народной песни «Der Ring ist mir entfallen» почти немедленно превратился в подлинно народное произведение, вошедшее в сознание ряда поколений русских людей:

Кольцо души-девицы  
Я в море уронил;  
С моим кольцом я счастье  
Земное погубил.

*«Песня», 1816*

<sup>19</sup> На этом пути Жуковский впоследствии пришел к выводам, близким славянофильским: «Ход Европы не наш ход, — писал он после революционных событий 1848 г. — Что мы у нее заняли, то наше; но мы должны обрабатывать его у себя, для себя, по-своему, не увлекаясь подражанием, не следуя движению Запада... В этой отдельной самобытности вся сила России» (см.: Жуковский В. А. Полн. собр. соч. в 12 томах, т. X, с. 63).

Вопрос об оригинальности и национальной самобытности поэзии Жуковского — лишь одна из сторон общей проблемы возникновения и развития романтизма в России. В конечном счете, решение его определяется отношением историка литературы к вопросу о наличии предпосылок в русской общественной жизни для возникновения романтического типа сознания. И если решать всю систему вопросов, связанных с проблемой русского романтизма, то ответ представляется однозначным: романтизм Жуковского — это индивидуальное, яркое, оригинальное и национально-самобытное проявление европейского романтизма на русской почве. Как в целом романтические настроения в России на рубеже XVIII и XIX вв. были подготовлены всей совокупностью социально-исторических обстоятельств и ими обусловлены, так и творческие искания Жуковского и создание им художественной системы романтизма являются исторически обусловленным моментом в развитии русской литературы.

При всем том романтизм Жуковского не может быть без натяжек определен однозначно; он не сводится лишь к одному из типов русского романтизма, скажем к типу психологического романтизма. В его творчестве присутствуют, по крайней мере, две его разновидности — элегический романтизм его психологической лирики и особый романтизм его баллад. К тому же и самый психологизм Жуковского не был статичным. Психологический романтизм в русской литературе вообще явление сложное и прежде всего развивающееся. Пройдя в короткий срок от элегически окрашенного сентиментализма к романтизму, Жуковский овладел глубоким психологизмом и в своей лирике начала 1810-х годов предстал как подлинный художник-сердцевед. Однако его развитие на этом не прекратилось, он двигался далее по пути все более глубокого проникновения во внутреннюю жизнь человека и все более достоверного воспроизведения в своей лирике тонких движений чувства и мысли. И если в балладах он все дальше отходил от современности<sup>20</sup>, если в них запечатле-

---

<sup>20</sup> Мир баллад наполнен мистической символикой, картина жизни в них приобретает фантастический, легендарный характер, по образному замечанию Г. А. Гуковского, — вид как бы «снаружи» (см.: *Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики*. М., 1965, с. 73).

лось «бегство от жизни в идеализм, в субъективное, в мир мечты»<sup>21</sup>, то в лирике это погружение в психологию объективно означало приближение к тому порогу, за которым начинался психологический анализ в лирике крупнейших последователей Жуковского, которые, начиная с Пушкина, неизбежно переходили к реалистическому пониманию и отражению внутреннего мира человека.

В ряде произведений Жуковского, созданных к концу 1810-х годов, сказалось настолько глубокое и достоверное понимание им психологии человека, что это означало фактически подготовку последующих шагов к реализму в творчестве Пушкина, Баратынского, Полежаева и др. Такие его произведения, как «Славянка», «Невыразимое», «Весеннее чувство», — не просто вершина психологического романтизма: ими подготовлялась отмена самой возможности его дальнейшего качественного развития в русской лирике, хотя количественное распространение его продолжалось еще полтора десятилетия. Надо полагать, что Жуковский и сам сознавал неизбежность последующего шага в направлении от психологического романтизма далее; но куда именно? Его творчество после 1825—1831 гг. свидетельствует о том, что он фактически остановился на достигнутом и не нашел сил для качественного преобразования своего творческого метода. Однако он продолжал внимательно относиться к новым начинаниям своих молодых последователей и продолжателей. Не пустой формальностью было признание им Пушкина «победителем-учеником»: он отчетливо сознавал, что именно Пушкин в своем развитии развивал и обогащал то, что сложилось в психологическом романтизме Жуковского. Именно поэтому он, в отличие от романтической критики 1830-х годов, в целом принял и положительно оценил движение Пушкина к реализму. Именно этим и объясняется то странное признание Жуковского, когда наступила пора окончательного торжества реализма в русской литературе: в письме от 10 марта 1849 г. к А. С. Стурдце он следующим образом определил одну из сторон своего творческого метода — ту, на основе которой был им создан художественный мир баллад: «Я (во время оно родитель на Руси немецкого романтизма и поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских) под старость загладил

<sup>21</sup> Жуковский В. А. Соч. в 4 томах, т. 4, с. 664.



свой грех»<sup>22</sup>. Сказано это было в связи с работой над переводом «Одиссеи»: в переориентации внимания к античности, полагал он, заключается исторически неизбежный отход от романтизма балладного типа; ему не удалось верно определить перспективу развития русской литературы на пути критического реализма, хотя он и был очевидцем идейно-художественного торжества «натуральной школы»; однако он был совершенно прав, когда признавал необходимость отхода от романтизма 1810—1820-х годов и когда он осознал исчерпанность художественных возможностей романтического искусства.

УТВЕРЖДЕНИЕ РОМАНТИЗМА  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
1810-х ГОДОВ

1

Второе десятилетие XIX в. — пора утверждения в русской литературе романтизма с его жанрами, характерологией, художественной системой, концепцией литературного процесса и воззрениями на роль и назначение искусства. Одновременно внутри романтизма совершается самоопределение тех течений, которые наметились в предшествовавшее десятилетие.

В романтизме тех лет нашли сложное и противоречивое сочетание разнородные мотивы: просветительский оптимизм и устремленность в будущее — с недоверием к нему, с потоми жертвенности; гражданская патетика и героический пафос — с известной долей разочарованности и стремлением к бегству от этого «испорченного» и «неисправимого» мира; поэтизация народа и стремление освоить яркие образы фольклора — с культом героя-одиночки, желающего «поднять» народ до уровня современной культуры.

В художественном плане этим определилась пестрота русского романтизма, тяготевшего, с одной стороны, к дворянской революционности, а с другой — к отрицанию какой-либо социальной активности и отходу от действительности. Происходило совмещение элементов разных стилистических систем. Камерный элегизм сочетался

<sup>22</sup> Жуковский В. А. Соч. в 4 томах, т. 4, с. 664.

с ораторским обращением к широкой аудитории. Углубленный психологический анализ (открытый и развитый элегическим романтизмом) осложнялся установкой на героический пафос, что требовало известного «распрямления» потока внутренней жизни. Античный мифологизм использовался для выражения современных понятий или собственных романтических настроений и подчас причудливо соединялся с мотивами и образами русского фольклора.

Еще в первые годы XIX в. в рамках Дружеского литературного общества отчетливо проявились ранние пачатки дворянской революционности. Однако Тургенев не успел придать своему антикарамзинизму, основанному на подобном настроении, последовательного художественного воплощения. Молодые поэты 1810-х годов пошли далее по этому пути, стремясь к активному выражению в своем творчестве мотивов гражданского служения. Утверждалась по существу своему романтическая гражданственность, нередко облеченная еще в формы неоклассицизма, насыщенная идеями предреволюционного просветительства.

Обстоятельства Отечественной войны способствовали максимальному распространению передовых идей, бывших ранее достоянием узкого круга наиболее образованных молодых дворян. Патриотический подъем времен Отечественной войны питает и дворянскую революционность. Наиболее чуткая часть русского дворянства, не чуждая передовых идей, воспитанная в духе гуманистических идеалов просветительства, в то время, пожалуй, впервые ощутила так остро свою связь с народом.

Происходит определенный сдвиг в общественном сознании, который Н. Тургенев связывал с окончанием войны: «Именно с момента возвращения русских армий в свою страну либеральные идеи, как говорили тогда, начали распространяться в России. Кроме регулярных войск большие массы народного ополчения также видели заграничные страны; эти ополченцы всех рангов, переходя границу, возвращались к своим очагам и рассказывали о том, что они видели в Европе. Сами события говорили громче, чем любой человеческий голос. Это была настоящая пропаганда»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Тургенев Н. Россия и русские. М., 1915, с. 59.

Н. Тургенев «вернулся на родину в конце 1816 года» и был поражен<sup>2</sup> широким распространением свободлюбивых настроений. По мнению Н. Тургенева, возбуждение было массовым: «Везде, в чисто русских губерниях, крестьяне вели партизанскую войну и мужественно бились», что, по их мнению, «давало им право на свободу... они старались сбросить ярмо собственного рабства после того, как с таким успехом способствовали освобождению страны от угрожающего ей чужеземного ига»<sup>3</sup>.

Откликом на эти настроения явилось формирование романтической литературы революционно-дворянской ориентации.

Социально-исторические обстоятельства периода Отечественной войны и в особенности сложившиеся в послевоенные годы обусловили впоследствии неизбежное выдвижение декабристского течения на первый план в русском романтизме.

## 2

Уже в процессе своего утверждения русский романтизм 1810-х годов выступает как направление с достаточно сложной системой видов и разновидностей. Причем литераторы и критики, представлявшие отдельные линии идейно-творческого развития (на общей романтической основе), нередко вступали в ожесточенную полемику с карамзинистами, с архаистами всех родов и между собой — в борьбе за «истинный романтизм».

Традиционные поэтические формы не «вмещали» нового содержания, и писатели ищут новые средства для выражения просыпающегося самосознания народа (в той мере, в какой они его понимали и сочувствовали ему). В этом отношении показательно творчество П. А. Катенина, который в 1814—1816 гг. открыто порвал с карамзинизмом, со школой Жуковского, с мечтательно-элегическим «заимствованным» романтизмом и выступил в защиту самобытного «отечественного», народного искусства.

<sup>2</sup> «Люди, возвращавшиеся в С.-Петербург после нескольких лет отсутствия, выражали свое изумление при виде перемены, происшедшей во всем укладе жизни, в речах и даже поступках молодежи этой столицы; она как-будто пробудилась к новой жизни» (там же, с. 61).

<sup>3</sup> Там же, с. 17.

Свой творческий путь Катенин начал переложениями из Оссиана<sup>4</sup>, «Идиллий» (из Биона) и вначале добросовестно излагал ставшие к тому времени привычными элегические мотивы:

Катись чредой своей, безжалостное время!  
И радость коль навек рассталася со мной,  
Сложи с меня скорей печальной жизни бремя  
И в гробе мне пошли желаемый покой<sup>5</sup>.

Правда, в элегизме Катенина сквозь подражательность уже тогда пробивались мужественные ноты и готовность лирического героя бросить дерзкий вызов самой судьбе. Это отличало его от элегизма Жуковского, выражавшего в большинстве случаев примирение с судьбою и минорную упокоенность.

Расхождение между Катениным и Жуковским резко проявилось несколько лет спустя, когда в их балладах выразились два различных подхода (но на одной романтической основе) к пониманию народности в искусстве и — шире — к осмыслению перспектив дальнейшего развития русской поэзии. Балладам Жуковского — «не русским», не народным, содержание которых было заимствовано из чужой жизни и чужого искусства, Катенин решил противопоставить «истинно» народные, на сюжеты, взятые из отечественного быта и истории. Он дерзнул вступить в творческое соревнование с Жуковским, уже имевшим славу признанного «балладника», и решился создать народную балладу.

В течение трех лет Катенин создал пять баллад. Две из них («Певец» — 1814, и «Ольга» — 1816) в строгом смысле являются переложением произведений зарубежных авторов<sup>6</sup>, но три других («Наташа» — 1814, «Убийца» — 1815, «Леший» — 1816) могут рассматриваться как творческое развитие тех положений о народности литературы, которые были провозглашены европейскими романтиками.

Тенденция к освоению богатств народной поэзии возникла еще в период господства идей просветительства. Затем в песнях и романсах А. Ф. Мерзлякова 1804—1810 гг.

<sup>4</sup> Цветник, 1810, № I.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> «Певец» — переложение одноименного романа из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера»; «Ольга» — переложение баллады Бюргера «Ленора».

она проявилась с особенной отчетливостью; в годы же Отечественной войны (и особенно в последующие несколько лет) она приобрела особенную значимость, привлекла внимание большого числа литераторов и стала осмысляться как первоочередная проблема литературного процесса в России, составляя одну из ветвей общеевропейского романтического движения. Катенин сумел дальше продвинуться на пути народности и русского искусства и впоследствии имел законное основание для категорического возражения Н. И. Гречу<sup>7</sup> в том смысле, что его баллады «заслуживают некоторое внимание именно как вещи оригинальные и ниоткуда не заимствованные»<sup>8</sup>.

Баллады Катенина были новым словом в сравнении с балладами Жуковского, говорили о дальнейшем развитии романтизма в русской литературе. В то же время новизна «простонародности» помешала Н. И. Гнедичу<sup>9</sup>, как и многим его современникам, оценить по достоинству новаторство Катенина. П. А. Вяземский в особенности не мог простить Катенину его выпадов против Жуковского<sup>10</sup> и готов был вообще отрицать его талант<sup>11</sup>.

Спустя 17 лет, когда угас пыл полемических страстей, Пушкин, откликаясь на издание сочинений Катенина, объективно оценил его литературную позицию и правильно определил соотношение сторон в этом эпизоде из истории русской баллады. Катенин, скажет Пушкин, был «один из первых апостолов романтизма<sup>12</sup>, первый ввел в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные»<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> Греч Н. И. Опыт краткой истории новой русской литературы. СПб., 1822.

<sup>8</sup> Катенин П. А. Письмо к издателю. — Сын Отечества, 1822, № 13, с. 260.

<sup>9</sup> Гнедич Н. И. О вольном переводе Бюргеровой баллады: Леныра. — Сын Отечества, 1816, № 27, с. 4—20.

<sup>10</sup> «Не признавать превосходства Жуковского ... значит быть ослепленным завистью» (Пушкину, 30 апреля 1820 г.). — Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. XIII. М.—Л., 1937, с. 16.

<sup>11</sup> «Стихотворческого дарования, не говорю уже о поэтическом, в Катенине не признаю никакого» (там же).

<sup>12</sup> «Один из первых» — вслед за Жуковским, Андр. Тургеневым, Г. Каменевым, опыт которых Пушкин учитывал и высоко оценивал.

<sup>13</sup> Пушкин А. С. Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. — Литературные прибавления к Русскому Инвалиду, 1833, № 26.

В дальнейшем Катенин постепенно отдаляется от национально-самобытного течения в русском романтизме, а после 1822 г. вообще отходит от романтизма, обратившись к классицистской драме. Он бранил Шиллера и Шекспира<sup>14</sup>, с подозрением вчитывался в критические статьи, где встречал новые и не всегда ему понятные определения и рекомендации, а затем пристрастно, односторонне воспринимал южные поэмы Пушкина, «Евгения Онегина» и грибоедовское «Горе от ума»<sup>15</sup>. Живой процесс в современной литературной жизни он все более настойчиво преломлял сквозь отжившие положения эстетики классицизма.

На десятилетие после Отечественной войны приходится расцвет творчества К. Н. Батюшкова, художественные позиции которого отличались большой сложностью. Он начал свой путь в литературе в русле карамзинизма и на этом пути пришел к романтизму, но весьма своеобразному, не совпадающему в основных проявлениях и в особенности в своей стилистике с романтизмом Жуковского, Катенина, декабристов; пожалуй, ближе всего Батюшков подошел к романтизму Пушкина, во многом определив его идейно-художественные искания и открытия. Романтические настроения в его лирике 800-х годов выражались в оболочке античного мифологизма и сплетались с мотивами «легкой поэзии». Разочарование в просветительстве, неприятие существующей действительности, эгегическое томление при осмыслении общих (неутешительных для отдельной личности) законов бытия — все это прикрывается эпикурейской приподнятостью лирического повествователя. Однако уже и тогда в художественном восприятии Батюшкова проступало двоемирие романтического типа.

Окружающему миру повседневной действительности Батюшков противопоставляет мир, созданный воображением художника в соответствии с его идеалом, мир, в котором осуществляется его стремление к справедливости и прекрасному. Так, заимствуя античный образ («Элизий» — 1810), Батюшков переосмысляет его в свете своего жизнерадостного идеала: мрачное царство теней превращается

<sup>14</sup> Литературная газета, 1830, № 4.

<sup>15</sup> Письма Катенина к Бахтину. СПб., 1911, с. 65, 86, 119, 76—78.

... В тот Элизий, где все тает  
Чувством неги и любви,  
Где любовник расцветает  
С новым пламенем в крови.

В сущности, этот образ эквивалентен присутствующему у Жуковского неопределенному, но прекрасному там: он противостоит миру российской действительности и своей осуществленной идеальностью отвергает ее. Однако выражено это отличным от Жуковского образом, в несовпадающей системе стилистических признаков.

Батюшков, подобно другим романтикам, отдал дань увлечения Оссиану («Скальд» — 1811, «Мечта» — 1817); не чужд он был элегизму («На смерть И. П. Пнина» — 1806, «Вечер» — 1810) и вместе с тем своеобразно преломленной гражданственности («К Дашкову» — 1813). Идеино-творческое развитие под влиянием обстоятельств Отечественной войны закономерно привело Батюшкова к отдалению от карамзинизма, хотя он и не разорвал с ним столь резко, как Катенин. Одним из первых среди русских романтиков Батюшков осознал новаторство Байрона и пытался довести до русского читателя его образы («Тень друга» — 1814).

### 3

Заметную роль в утверждении и распространении романтизма в русской литературе 1810-х годов сыграла «школа» Жуковского.

Воздействие Жуковского на литературный процесс в России выразилось в двойной форме.

Первоначально (в 1810-х годах) оно проявилось как непосредственное влияние на русских поэтов — в виде множества прямых заимствований из лирики и баллад Жуковского, в разнообразных перепевах и откровенных подражаниях. Возникшее вслед за широким увлечением поэзией Жуковского, это стремление к творческому освоению его мотивов и образов испытали на себе не только те поэты, кого причисляли к школе Жуковского<sup>16</sup>. К сере-

<sup>16</sup> «Последователями „школы“ Жуковского в узком смысле, — полагает И. М. Семенко, — были в 1820-х годах А. Подолинский, П. Плетнев, В. Туманский, В. Тепляков, И. Козлов» (см. ее кн.: Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975, с. 154).

дине 1810-х годов оно приобрело едва ли не повсеместный характер: почти все младшие современники Жуковского в годы формирования своего таланта отдали дань его музе и увлекались его лирикой и балладами. Его достижения представлялись тогда несомненными для всех, кроме закоренелых пищиковистов. Сомнения возникли позднее, со второй половины 1810-х годов; именно тогда и обнаружилось то «отталкивание» от Жуковского, которое проявилось в творческом соревновании с ним, в стремлении «перевести» его образы и мотивы на язык новых понятий, складывавшихся в преддекабристские годы. С нарастанием гражданских устремлений происходило заметное отчуждение передового общества от поэзии Жуковского: его самоуглубленный элегизм, его замкнутость в мире переживаний, в общем-то далеких от того, что испытывали декабристы и сочувствовавшая им дворянская молодежь, его подчеркнутая отъединенность (в балладах) от наиболее острых проблем современности — все это к концу 1810-х годов воспринималось читателями уже с явным неудовольствием. К началу же 1820-х годов на этой основе и возникла та полемика вокруг Жуковского (с участием Кюхельбекера, О. Сомова, Вяземского и др.), которую завершился период наибольшей значимости его поэзии в процессе развития русской литературы.

Вопрос о глубине и длительности воздействия Жуковского на современную ему русскую поэзию нецелесообразно сводить лишь к вопросу о его школе и поиску его «учеников». Понятие «школа» в данном случае весьма зыбкое, ибо «Жуковский не был одинок — гений его заслонил для последующих поколений ряд имен одаренных поэтов, шедших тем же путем, частично до Жуковского, частично одновременно с ним, но вполне самостоятельно, частично же под его влиянием»<sup>17</sup>. Приведя это соображение, Ю. М. Лотман указал на А. Тургенева, Э. Буринского и М. Милонова<sup>18</sup>.

Оно верно для 1800-х годов. В начале следующего десятилетия картина несколько меняется: Жуковский по

<sup>17</sup> Лотман Ю. М. Русская поэзия 1800—1810-х гг. — В кн.: История русской поэзии, т. 1. Л., 1968, с. 194.

<sup>18</sup> С различной степенью отчетливости этот процесс формирования художественной системы романтизма сказался в творческих исканиях и таких поэтов, как В. А. Озеров, Д. П. Горчаков, С. Н. Марин, А. Н. Нахимов, В. Л. Пушкин, И. И. Дмитриев и др.



праву занял место первого поэта среди русских романтиков. Белинский впоследствии справедливо заметил, говоря о месте Жуковского в русской литературе 1810-х годов: «Жуковский — это литературный Колумб Руси, открывший ей Америку романтизма в поэзии»<sup>19</sup>. Его влияние на молодых поэтов оказалось тогда практически всесторонним: каждый из них, проходя в своем творческом развитии этап романтического мировидения, неизбежно должен был считаться с уже сложившейся к середине 1810-х годов художественной системой Жуковского.

Менее самостоятельные из них, заимствуя ряд мотивов у Жуковского, нередко низводили их до уровня поэтических клише. Так, например, поступали Арк. Родзянко, Ф. Рындовский, Вл. Панаев, Н. Ельчанинов, В. Туманский и другие авторы издававшегося А. Измайловым журнала «Благонамеренный». Для П. Вяземского это был журнал архаичный, в котором будто бы концентрировались силы антиромантического искусства<sup>20</sup>, однако именно там особенно настойчиво использовали ранние элегические мотивы Жуковского. Так, например, на протяжении 1818 г. буквально из номера в номер кочевали образы, подобные следующим:

... Вечерняя заря бледнее догорала;  
Последний луч ее за рощею исчез,  
И полная луна с востока выплывала  
По тусклой синеве безоблачных небес<sup>21</sup>.

... Луна проливая сквозь сумрак сиянье  
На горы, дубравы, равнины кругом;  
На бреге у моря сидела в молчанье  
Мальвина, вздыхая о друге своем<sup>22</sup>.

... Один над озером вечернею порою  
Сижу — и сладкою мечтой душа полна!

<sup>19</sup> Белинский В. Г. Стихотворения Баратынского. — Отечественные записки, 1842, № 12, отд. V.

<sup>20</sup> Эта мысль прозвучала в его «Вместо предисловия к „Бахчисарайскому фонтану“», когда романтизм Жуковского ему казался уже «не истинным» (см.: Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1879, с. 172).

<sup>21</sup> Панаев В. Тирсис. — Благонамеренный, 1818, ч. IV, № 10—12, с. 3.

<sup>22</sup> Панаев В. Сон Мальвины. — Там же, с. 20.

Здесь ива гибкая любитесь струею;  
Над нею плавает стыдливая луна<sup>23</sup>.

Близкие мотивы встречались у Ф. Рындовского<sup>24</sup>, Ф. Глинки<sup>25</sup>, А. Норова<sup>26</sup>, в посланиях Жуковскому (Пушкина и Милонова)<sup>27</sup> или в кюхельбекеровском «Послании к Дсельвигу» и Пкушкину»<sup>28</sup> и др. В. Туманский в том же 1818 г. в элегии «Монастырь» буквально «по Жуковскому» изложил впечатления романтика при созерцании двух инобытий, отличающихся от унылой повседневности, — мира природы и мира прошлого, представшего в вещном проявлении рассыпающихся руин:

В туманной влаге вод потух луч золотой,  
Уж пурпурный восток сереет...  
И ночи пелена чернеет.  
Клубится легкий пар над дремлющей водой  
И тишина кругом! Лишь изредка совы  
Унылый крик страну безмолвну пробуждает;  
Лишь резвый ветерок листочками играет  
Изохшия травы!  
В мечтаньи я сажу на сей скале седой,  
Угрюмым дубом осененный,  
И вижу древности остатки пред собой,  
Тяжелым прахом покровенны:  
Разседшую стену, врата железны, вал,  
Развалины столбов, помост, подземны ходы...<sup>29</sup>

Поэтические клише в духе Жуковского нередко проskalзывали даже у авторов, в целом отрицательно относившихся к созерцательно-элегическому романтизму и искавших новых средств для выражения своих гражданских настроений. Так, например, Раевский в стихотворении «Прощание воина с милой», почти текстуально повторяя Катенина (к тому времени уже кинувшего в «На-

<sup>23</sup> В. И. Г. Л. М. «Кюхельбекер.» Мечта. — Благонамеренный, 1819, ч. V, с. 209.

<sup>24</sup> «К Полине (элегия)». — Благонамеренный, 1818, ч. III, № 7, с. 3—9.

<sup>25</sup> «Романс». — Там же.

<sup>26</sup> «Гений Бури (из Лагарпа)». — Там же.

<sup>27</sup> Милонов М. Жуковскому. — Там же, с. 129; Пушкин А. С. Надпись к портрету Жуковского. — Там же.

<sup>28</sup> Благонамеренный, 1818, ч. III, № 8.

<sup>29</sup> См.: Туманский В. И. Стихотворения и письма. СПб., 1912, с. 50.

таше» вызов Жуковскому) в граждански окрашенном диалоге героя с героиней, повторил и известный элегически-меланхолический мотив:

Россиянке ли страшиться?  
Друга в брани потерять?..  
Если *здесь* мы разлучимся,  
Там увидимся опять!<sup>30</sup>

Даже в прозу прокрадывались (главным образом, в пейзажах) описания в духе романтических зарисовок природы «по Жуковскому». Так, отчетливо проступают они в «Дневных записках поездки в Константинополь в 1808 году» А. Г. Краснокутского<sup>31</sup>. Вот, например, как выглядит заурядная переправа через Дунай в изображении автора, несомненно познакомившегося к моменту издания своих зарисовок с балладами Жуковского: «Дунай с шумом ревел под нами. Пенистые волны сильно вскидывали нашу лодку и каждую минуту грозили нас поглотить. Несколько раз были мы на краю гибели; казалось, что разгневаный Дунай хотел наказать меня за дерзость, а гребцов за корысть»<sup>32</sup>. Отзвуки оссиановского пейзажа (в трактовке Жуковского) явственно ощущаются и далее, в описании Балкан и в особенности Шипкинского перевала, хотя столь же явственно сказывается в книге Краснокутского и тяготение к просветительским сентенциям в форме парадоксальных афоризмов.

К началу 1820-х годов поэтические клише, в изобилии размноженные подражателями Жуковского, стали настолько распространенными, что современный исследователь романтизма решился произнести суровый, но не вполне правомерный приговор: «Романтический пейзаж... у всех романтиков был общий»<sup>33</sup>. Даже у Рылеева в «Думах» он, по мнению В. И. Кулешова, «заимствован у Жуковского»<sup>34</sup>. Действительно, в «Святославе» появи-

<sup>30</sup> Сын Отечества, 1816, ч. 27, с. 164.

<sup>31</sup> П. Строев откликнулся на эту книгу весьма положительно, особенно выделив в ней точные, достоверные, живые зарисовки Константинополя и описание бунта янычар (см.: Современный наблюдатель российской словесности, М., 1815, ч. I, с. 122—132).

<sup>32</sup> Краснокутский А. Г. Дневные записки поездки в Константинополь в 1808 году. М., 1815, с. 3—4.

<sup>33</sup> Кулешов В. И. Типология русского романтизма. — В кн.: Романтизм в славянских литературах. М., 1973, с. 9.

<sup>34</sup> Там же.

лась зарисовка, напоминающая ранние элегии и первые баллады Жуковского:

И одинока и бледна  
В туманных облаках ныряя,  
Текла двурога луна  
Над берегом быстрого Дуная;  
Ее перловые лучи  
Стан усыпленный озаряли;  
Сверкали копыя и мечи  
И ратников ряды дремали...<sup>35</sup>

Однако подобные пейзажи у Рылеева, как правило, входят в систему средств построения характера, который принципиально отличается от создаваемых Жуковским: они свидетельствуют о романтическом восприятии природы героями гражданской устремленности, и это соседство подобных пейзажей со сценами, насыщенными гражданским пафосом, существенно изменяет их тональность. Относительно больше и заметнее зависимость от Жуковского проявилась в ряде случаев у Дельвига, И. Козлова, Плетнева, А. Ершова, П. Теряева и Н. Писарева<sup>36</sup>. Так, в «Романсе» Дельвига проступает отчетливо связь одного из мотивов с «Людмилой», хотя заимствованный образ и введен в поэтическое описание иной тональности:

Одинок в облаках месяц плыл туманный,  
Одинок воздыхал в поле витязь бранный.  
... Конь вздрогнул. Ты душою смутен, витязь бранный!  
Быстро мчит конь тебя к стороне желанной!  
Мчись, лети! но настиг рок тебя суровый —  
Конь заржал, конь взвился над могилой новой!<sup>37</sup>

Подобный же отпечаток имеют стихотворения в «Литературных листках» за 1823 г.<sup>38</sup>, в «Трудах Общества любителей российской словесности» 1822—1823 гг.<sup>39</sup>: ав-

<sup>35</sup> Новости литературы, 1822, № 4, с. 61.

<sup>36</sup> Там же, 1822, 1—16.

<sup>37</sup> Новости литературы, 1822, № 15, с. 31—32.

<sup>38</sup> В 1823 г. публиковались: В. Туманский, Ф. Глинка, Дельвиг, Ал. Бестужев, Рылеев, А. Пушкин.

<sup>39</sup> Романтическая настроенность сказалась на произведениях Хвостова, А. Норова, Н. Писарева, С. Шевырева, Н. Павлова, Н. Неведомского, М. Дмитриева, М. Карвиолина-Пинского, В. Пушкина и др.

торы самого различного индивидуального дарования пишут, как бы ориентируясь на «образцы» романтизма в поэзии Жуковского. Наименее самостоятельных из них это следование за уже известными «образцами» — как это ранее произошло с подражателями классицистским «образцам» — привело в середине 1820-х годов (и позднее) к окончательной утрате какой-либо доли оригинальности и откровенному эпигонскому повторению мотивов и образов Жуковского. При этом происходила утрата конкретности — даже в пейзажах, прикрепленных к вполне определенной местности<sup>40</sup>. Стремление к воссозданию обобщенно-романтического пейзажа (в духе баллад Жуковского) было характерно для эпигонов, возобладав над процессом конкретизации романтических описаний природы, который отличал произведения Пушкина, Вяземского, Кюхельбекера, а впоследствии — Лермонтова, Марлинского и, кстати, самого Жуковского. В отдельных случаях у эпигонов наблюдался возврат к давно пройденному, к стилистике самых ранних элегий А. Тургенева и Жуковского (см., например, элегию Новикова «Мой призрак»<sup>41</sup>). Однако и поэты второго плана подчас выбирались из плена ставших уже традиционными элегических мотивов, и в их стихотворениях появлялись подлинные поэтические находки, которые, впрочем, свой блеск получали нередко лишь в гениальных «переводах» и переосмыслениях Пушкина. Так, в стихотворении С. Шевырева «Все проходит» по-новому прозвучало то настроение карамзинской примиренности с бытием, которое затем лишь у Пушкина в его восьмистишии «Если жизнь тебя обманет» (1825) приобрело окончательное и совершенное выражение:

Не печалься, друг, напрасно,  
Что уж в роще не поет  
Соловей твой сладкогласной;  
Быстро в жизни сей ненастной  
Все прекрасное пройдет<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Писарев Н. Бедринское озеро. — Труды Общества любителей российской словесности. М., 1822, ч. II, с. 173—174; *Он же*. Берега Дона. — Там же, с. 189.

<sup>41</sup> Труды Общества любителей российской словесности. М., 1822, ч. I, с. 160.

<sup>42</sup> Труды Общества любителей российской словесности. М., 1823, ч. III, с. 242.

Более поздние публикации эпигонов Жуковского свидетельствуют о том, что элегические мотивы, заимствованные у него, все чаще (и эклектичнее) соединяются с перепевами и заимствованиями из Пушкина, который к середине 1820-х годов оттеснил Жуковского на второй план. К ним примешиваются мотивы, почерпнутые из поэзии Батюшкова, элегизм причудливо сочетается с гедонизмом, ноты разочарованности при созерцании действительности получают насильственное преодоление в разнообразных по форме «оптимистических» концовках. Таковы позднейшие элегии Ф. Рындовского, П. Кудряшова, В. Панаева<sup>43</sup> в «Календаре Муз на 1826 год» (СПб., 1826); особенно примечательна в этом смысле эклектичная элегия-гимн М. Даргомыжской «Ожидание утра» — здесь многократно использованный в лирике Жуковского образ получил следующее преломление в духе «легкой поэзии»:

Улыбайся, улыбайся  
 С золотистой колесницы,  
 Ангел утренней денницы!  
 Сон природы перерви!  
 Разгуляйся, разгуляйся,  
 День весенний, пир природы!  
 Луч душистый! рощи! воды!  
 Пробуждайтесь для любви!<sup>44</sup>

Достижения Жуковского, как мы могли убедиться, получили самое широкое распространение и стали достоянием даже откровенно эпигонствующих поэтов. Воспитанное на его поэзии поколение 1810-х годов буквально на каждом шагу прибегало для выражения своих романтических настроений (глубина и сила их в каждом отдельном случае — вопрос особый) к относительно небольшому числу заимствованных из его элегий и баллад мотивов. Подобное положение сохранялось до начала 1830-х годов<sup>45</sup>, хотя к тому времени Жуковский уже

<sup>43</sup> В. Панаев, начав в духе А. Тургенева и Жуковского («Пусть осень рощи обнажает, Густою кроет небо мглой, Поля, сады опустошает...»), затем резко оборвал этот уже избитый элегический мотив и повернул к жизнеутверждающим призывам (см.: Календарь Муз на 1826 год. СПб., 1826, с. 42—44).

<sup>44</sup> Календарь Муз на 1826 год, с. 18—19.

<sup>45</sup> Запоздалые перепевы из Жуковского прослеживаются даже в 1835 г.; см., например, «Смерть девицы» Н. Гулевого: «Плавал

явно сошел с первого места в русской поэзии, и романтическая лирика Пушкина, Вяземского, Кюхельбекера, Баратынского, Рылеева, Дельвига, И. Козлова затмила его былую славу.

Иная картина складывалась в поэтическом соревновании с Жуковским поэтов самостоятельных, искавших собственный путь в литературе и стремившихся преобразовать в своем творчестве элегические мотивы, воспринятые ими под воздействием Жуковского. Некоторые из них пришли к прямолинейному отрицанию его достижений (П. Катенин, А. Бестужев, отчасти Кюхельбекер), хотя и в их творчестве прослеживается влияние Жуковского. Так, например, П. Вяземский в стихотворении «Из области тайной» (1814) не только применил один из разработанных Жуковским мотивов, но и в стилистике сохранил приметы его элегий:

Из области тайной,  
Безоблачной, тихой,  
Когда угасает  
Луч солнца на башне  
И тонет дрожащий  
В волнах голубых,  
В таинственный сумрак  
Вечернего часа,  
В безмолвную полночь  
Люблю тебя робко  
На крыльях мечтанья  
С призывом искать...

Столь же явственны элегические ноты, выраженные в формах, близких и созвучных Жуковскому, в ряде других стихотворений П. Вяземского 1814—1818 гг. («Вечер на Волге», «Утро на Волге», «К Жуковскому», «К воспоминанию»). Правда, они не имели преобладающего значения в его творческих исканиях, а в 1819 г. они вообще исчезают: П. Вяземский решительно отошел от пассивной мечтательной созерцательности Жуковского, преодолевая элегическую вялость и подчеркивая гражданственность своей музыки («К кораблю» — 1819). Вследствие этого в его художественной системе возникли элементы

---

месяц величавый В небе темно-голубом, Рассыпая на дубравы  
Свет серебряным лучом» (Библиотека для чтения, 1835, т. XIII, с. 20).

классицистской арханки, что, впрочем, не изменило общей романтической направленности его поэзии.

В те же годы мотивы, родственные элегиям Жуковского, проявились и в лирике Кюхельбекера. Так, в его стихотворении «Осень» (1816) намечается параллель между миром увядающей природы и миром человеческой души, известная русскому читателю по самым ранним элегиям А. Тургенева и Жуковского:

Ветер по сучьям дерев пробегает; листья валяются  
И под ногою шумят; по синему озеру лебедь  
Одинокий плывет: везде запустение; птицы  
В рощах умолкли <sup>46</sup>.

Год спустя Кюхельбекер свою «Элегию (к Дельвигу)» <sup>47</sup> снабдил эпиграфом из Жуковского («Почто так рано изменила?») и в духе его стилистики выдержал тональность стихотворения, а в следующем стихотворении, «Зима», вновь повторил один из полюбившихся ему мотивов:

Взор мой бродит везде по немой, по унылой пустыне;  
Смерть в увядшей душе, все мертво в безмолвной природе  
Там на сосне вековой завыванию бури внимают  
Пасмурный вран <sup>48</sup>.

Еще год спустя в стихотворении «К Лизе» (1818) Кюхельбекер буквально «по Жуковскому» изложил свое видение мира:

Есть лучший мир: туда свои мечты,  
Туда я перенес желанья!  
Там нет тоски, нет имени страданья;  
Там, там, о Лиза, ангел чистоты!  
Тебя любить я смею всей душою.  
Ужель любовью святою  
Там оскорбишься ты? <sup>49</sup>

Как это было и с Вяземским, Кюхельбекер прошел через увлечение элегическим романтизмом Жуковского и затем решительно отошел от него. В его творчестве уже

<sup>46</sup> Благонамеренный, 1818, ч. I.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Опубликовано позднее в «Невском зрителе», 1820, ч. I.

<sup>49</sup> Благонамеренный, 1818, ч. I.



с 1818 г. появляются мотивы, сближающие его с Пушкиным («Призрак», «К Пушкину», «К моему гению», «К Музе») и отчасти с Вяземским и Рылевым. Особенно резко этот отход от пассивно-созерцательного томления сказался в стихотворении «Вдохновение» (1820), где Кюхельбекер отчасти предвосхитил Пушкина:

... Я вас забыл, мои мечты,  
Я вас забыл, о слезы! <sup>50</sup>

Влияния Жуковского не избежали и самые крупные поэты из числа его младших современников — такие, как Тютчев, Пушкин, Баратынский и Лермонтов. Однако в их творческой деятельности оно проявилось главным образом в форме того поэтического соревнования, когда мотивы из лирики Жуковского активно перерабатываются, а отдельные стихотворные обороты вводятся в иной контекст и получают принципиально иное звучание. Так поступал Тютчев в элегии «Одиночество» <sup>51</sup>, где образ вечерней природы, навевающей мысли о бренности человеческого существования, как бы переведен из плана меланхолического созерцания в план несравненно более активного преломления жизненных впечатлений. Так же поступал Пушкин, неоднократно «переводивший» поэтические образы Жуковского, — иногда настолько решительно, что в его перевосозданных мотивах лишь отдаленно звучат заимствованные обороты: в его «Цветке» отзываются строки из «Цветка» (1811) Жуковского <sup>52</sup>, в «Послании в Сибирь» — из «Узника к мотыльку, влетевшему в его темницу», а в «Обвале» угадываются строки из «Горной дороги» (1818):

Там мост через бездну отважной дугой  
С скалы на скалу перегнулся;  
Не смертною был он поставлен рукой —  
Кто смертный к нему бы коснулся?

<sup>50</sup> Кюхельбекер В. Избр. стихотв. Л., 1959.

<sup>51</sup> Труды Общества любителей российской словесности. М., 1822. ч. II., с. 233.

<sup>52</sup> Пушкин перерабатывает начальные и конечные строки, где дано предметное воплощение скоротечности человеческого бытия («Минувшая краса полей, Цветок увядший, одинокий», — начинает Жуковский, а в финале подводит итог: «Увы! Кто скажет: жизнь иль цвет Быстрее в мире исчезает?»).

Поток под него разъяренный бежит;  
Сразить его рвется и ввек не сразит.

У Жуковского этот романтический образ — символ возможного перехода от одного мира к другому; потому-то он и поставлен не рукою смертного человека. Пушкин вообще убрал руку; его мост над Тереком — действительно нерукотворный, но ни в какой иной мир он не ведет: образ стал деталью реалистического пейзажа, однако сохранил философское содержание.

Столь же решительно переосмыслен Пушкиным и оборот, дважды употребленный Жуковским («Лалла Рук» — 1821; «Я Музу юную бывало» — 1824): «Гений чистой красоты».

Тем не менее и в творческом развитии Пушкина был момент особенно внимательного и пристального освоения наиболее значимых достижений Жуковского. Об этом свидетельствуют четыре стихотворных обращения к нему на протяжении 1818—1820 гг.<sup>53</sup> и следующее признание, высказанное Пушкиным в поэме «Руслан и Людмила»:

Поэзии чудесный гений,  
Певец таинственных видений,  
Любви, мечтаний и чертей,  
Могил и рая верный житель,  
И Музы ветреной моей  
Наперсник, пестун и хранитель!

Это признание было понято Жуковским и нашло отражение в известной его надписи на портрете, подаренном Пушкину: «Победителю ученику от побежденного учителя». Разумеется, отношения между ними были неизмеримо сложнее этой однозначной формулы; во всяком случае следует учитывать то обстоятельство, которое особо подчеркивал Белинский в своих статьях о Пушкине: Жуковского следует считать лишь одним из учителей Пушкина, его романтическая муза действительно повлияла на романтическую поэзию Пушкина в самый начальный момент ее формирования, но это влияние не было ни единственным, ни определяющим ее сущность.

<sup>53</sup> «Жуковскому» — 1818; «К портрету Жуковского» — 1818; «Записка к Жуковскому» — 1819; «Записка к Жуковскому» — 1820 (см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 1, с. 298, 299, 332, 368).

Наконец, можно указать и на наличие поэтических отголосков из лирики Жуковского в творчестве Лермонтова. Так, следующие строки из стихотворения «Листок» (1818) без труда угадываются в шедевре Лермонтова «Дубовый листок оторвался от ветки родимой»:

От дружной ветки отлученный,  
Скажи, листок уединенный,  
Куда летишь?.. «Не знаю сам,  
Гроза разбила дуб родимый;  
С тех пор, по долам, по горам  
По воле случая носимый,  
Стремлюсь туда, куда велит мне рок,  
Куда на свете *все* стремится,  
Куда и лист лавровый мчится  
И легкий розовый листок».

Однако Лермонтов, как и крупнейшие из его предшественников (учеников Жуковского), решительно преобразует заимствованное, освобождает образ от неизменных у Жуковского тоскливых упований на возможность счастья где-то *там* и в то же время от признания быстротечности (эквивалента обреченности) человеческого бытия.

Жуковский оказал наибольшее воздействие на литературный процесс в России 1810-х — и отчасти 1820-х годов, способствуя победе романтического направления в русской литературе. Белинский по праву назвал его «поэтом, который никогда не забудется, которого никогда не перестанут читать»<sup>54</sup>.

#### НАЧАЛО ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСОЗНАНИЯ РОМАНТИЗМА РУССКОЙ КРИТИКОЙ

Завершая третью статью пушкинского цикла, В. Г. Белинский писал: «С 1813 года начали проникать в русские журналы темные слухи о каком-то *романтизме*»<sup>1</sup>. Сэтим полностью согласился Н. И. Мордовченко<sup>2</sup>. Однако великий критик был не совсем точен.

<sup>54</sup> Белинский В. Г. Литературные мечтания. — Молва, 1834, № 49.

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 264.

<sup>2</sup> См.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., 1959, с. 143—144.

Слухи о «развратных музах романического Парнасса» появились в наших журналах лишь в 1817 г.<sup>3</sup> Если же иметь в виду собственно понятие «романтизм», то первым его применяет П. А. Вяземский, характеризуя трагедии В. А. Озерова, которые, по его словам, «уже несколько принадлежат к новейшему драматическому роду, так называемому *романтическому*...»<sup>4</sup>. А если говорить о процессе распространения и теоретического осознания тех новых явлений и веяний в литературе, которые со временем будут подведены под понятие романтизма, то он начался значительно раньше, еще в XVIII в.

## 1

Первыми шагами на этом пути становится отказ от подражательности, освященной теорией классицизма, и, следовательно, сомнения в истинности этой теории, творчества «по правилам» и уверенность в необходимости самобытного, оригинального искусства, в основе которого должны лежать национальные источники вдохновения и художественные формы. С этим было непосредственно связано и изменение отношения к народной поэзии, переоценка ее достоинств. Обращение к художественному опыту народа начинает признаваться более нужным и плодотворным, чем следование «классическим» образцам. Без такого обращения не могло быть и речи о национальной самобытности писателя, не мыслилось создание оригинальной, национальной литературы вообще.

Уже в 1791 г. Н. М. Карамзин заметит: «Не во многом можно подражать древним...»<sup>5</sup>. Еще определеннее по этому поводу выскажется С. С. Бобров: «Пренебрегши драгоценный вкус нашей древности по крайней мере в старобытных песнях или народных повестях и приговорах, не перестаем пресмыкаться в притворе знания своего и, никогда не растворяя собственных красок, пишем чужою кистью и даже с кичливою некоею радостью употребляем чужие слова и вкус не только в чужой же

<sup>3</sup> См.: *Дух журналов*, 1817, № 27, с. 111.

<sup>4</sup> *Вяземский П. А.* О жизни и сочинениях В. А. Озерова. — В кн.: *Озеров В. А.* Соч., ч. I. СПб., 1816, с. 35.

<sup>5</sup> *Карамзин Н. М.* О сравнении древней, а особливо греческой, с немецкою и новейшею литературою. — *Московский журнал*, 1791, февраль, с. 255.

одежде, но и свои родные одеваем на иноплеменничью статью. О! если бы поспешнее отверзлось собственное святилище познаний и вкуса!»<sup>6</sup>. Признавая безусловную художественную ценность — «драгоценный вкус» — древней русской поэзии, «старобытных песен» и «народных повестей», С. Бобров прямо призывает к оригинальному, самостоятельному творчеству «собственными красками» и своею «кистью». «Пресмыкательство» — так он определяет подражательную сущность «классицистского» метода творчества. Никто из наших писателей и критиков ни до него, ни после не отзовется об этом методе так резко и так презрительно.

Призыв С. Боброва к отказу от «чужих слов» и «иноплеменничьей стати» был подхвачен и развит А. С. Шишковым в «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка». Русскому писателю, подчеркивает Шишков, необходимо обращение к «простому российскому» слогу, «природному языку», так как «Волтеры, Жан-Жаки, Корнелии, Расины, Молиеры не научат нас писать по-русски»<sup>7</sup>. «Пролог» и «Несторов Летописец» — вот, утверждает он, первоисточники русского языка, к ним надо обращаться в первую очередь, там надо черпать выразительную силу самобытного русского слова. В этой работе Шишкова, отмечал В. В. Виноградов, «древняя письменность и устная народная словесность были осознаны как живые и необходимые источники русского литературного языка»<sup>8</sup>. Именно с этого времени «вопрос об общерусской норме литературного языка стал неотделим от вопроса о народности, о национальном развитии, о роли живой народной речи в структуре речи литературной»<sup>9</sup>. Здесь нельзя не сказать, что борьба за национальную самобытность поэзии, ее народность повсеместно началась именно с требования писать на своем родном языке, используя национальные образы и выразительные, художественные возможности родного слова, по-

<sup>6</sup> Бобров С. С. Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонесе. Николаев, 1798. Посвящение Н. С. Мордвинову, с. 9 нелум.

<sup>7</sup> Шишков А. С. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1803, с. 6—8.

<sup>8</sup> Виноградов В. В. Пушкин и русский литературный язык XIX века. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., 1941, с. 548.

<sup>9</sup> Там же.

тому что поэзия «изменяет свой вид в зависимости от языка, нравов, обычаев, от темперамента и климата, даже от происхождения этих народов»<sup>10</sup>. На первом месте, как видим, стоит именно «язык».

Полемика о «старом» и «новом» слоге явилась первым серьезным проявлением романтических веяний на русской почве. Конечно, при этом не обошлось без крайностей и перегибов, тем не менее вопрос о самобытном национальном языке как первооснове самобытной национальной русской литературы был поставлен достаточно громко.

На страницы наших журналов все чаще и чаще проникает мысль о свободе творчества, о бесплодности подражания, следования образцам и правилам. «Со времени революции, — говорит один из героев рассказа «Любовники — соперники в авторстве, или Наставления писателям 19 века», — очень благоразумно поступили, уничтожив в разных родах литературы все прежние правила... мы щастливы, что избавились от этой ребяческой подчиненности, расковали умы, и... они теперь совершенно свободны...» Здесь же он иронизирует над «упрямцами», которые «делают стихи по-старинному»<sup>11</sup>. То же самое утверждалось и в ряде других переводных работ того времени. «Тот хорошо делает, кто, не следуя правилам, делает лучше, — говорилось, например, в статье «О критике». — Тот худо делает, кто, следуя правилам, делает хуже. Нет ничего обыкновеннее худых сочинений, писанных по правилам, так как нет ничего труднее и необыкновеннее хороших сочинений, писанных не по правилам»<sup>12</sup>. Здесь «необыкновенному» сочинению, «написанному не по правилам», отдавалось явное предпочтение перед сочинениями, «писанными по правилам», т. е. сочинениями «обыкновенными», лишенными какой-либо новизны. Уже одно это обстоятельство в глазах автора статьи делало «правильные» сочинения заведомо «худыми», а их создание — делом недостойным для писателя.

Одновременно национальная самобытность и оригинальность как необходимые атрибуты творчества утвер-

<sup>10</sup> Гердер И. Г. Избр. соч. М.—Л., 1959, с. 109.

<sup>11</sup> Журнал приятного, любопытного и забавного чтения, 1802, № 1, с. 39, 40.

<sup>12</sup> Северный вестник, 1804, № 4, с. 28.

ждаются в сознании нашего читателя и в качестве первого условия бессмертия поэта. В третьей книге «Корифея» так говорилось о Шекспире: «В нем есть много не-правильности, много странностей национальных, этого черного, ужасного вкусу англичан; много народных, простых, низких даже представлений; но зато какой язык страстей, какое знание сердца человеческого, какие характеры, какая природа, списанная точь-в-точь с зеркала дневного, открытого одному только пламенному, таинственному воображению поэта-живописца!.. Упадут царства, исчезнут поколения людей, изгладятся горы, разрушатся обелиски: *Шекспиры, Омиры, Оссианы* устоят на руинах мира и будут жить со славою бесконечно, вечно, в удивлении потомства: такова участь людей единственных, оригинальных!»<sup>13</sup>. Отсюда следовало, что быть единственным, оригинальным, неповторимым, а не другим Пиндаром, Гомером, Вергилием, Мольером и т. п. — и есть главная цель творчества. Это утверждение полностью отвечало эстетике и теории рождавшегося романтизма.

Показательна стихотворная декларация М. М. Хераскова, появившаяся в 1805 г.:

Когда звездой своей соделан ты, поэт,  
Пуши, как будто бы других поэтов нет;  
К натуре обрати душевное внимание;  
Другим последовать — есть только подражанье;  
Чужих детей нельзя законным быть отцом.  
Бог создал мир! и ты будь мысленно творцом.  
Забудь Вергилия и Тасса, и Гомера,  
При вымыслах беги писателей примера;  
Из собственных даров искусство почерпай...<sup>14</sup>

Херасков прямо призывает к самобытности и оригинальности наших писателей. Поэт, создавая произведение искусства, равносителен богу, провозглашает Херасков. Он должен забыть все сделанное до него. Только в этом случае он может создать что-то новое, что-то значительное, оригинальное, свое, неповторимое. Подобное откровение крупнейшего русского поэта — «классика» XVIII в. — свидетельствует об известной распространенности и по-

<sup>13</sup> Корифей, или Ключ литературы, кн. III. Талия. СПб. (1803), с. 105—106.

<sup>14</sup> Херасков М. М. Поэт. М., 1805, с. 7.

пулярности в России того времени новых литературных идей и настроений.

Идеи эти проникают и в учебные пособия по литературе тех лет. Поэт, пишет, например, А. С. Никольский, «собирает несколько картин пленительных или поразительных, порознь существующих в природе, и составляет из них одну какую-нибудь общую, пленительнейшую или поразительнейшую. По воле его все переменяется в природе: по воле его собираются все воображимые прелести для украшения какого-нибудь места или предмета; по воле его соединяются все сладчайшие удовольствия для упоения какого-нибудь щастливого смертного, или собираются все смертельные ужасы для поражения какого-нибудь несчастного»<sup>15</sup>. Из представлений о безграничности и беспредельности поэтической воли, что предлагал своим ученикам Никольский, выростала, как известно, теория «романтического своеволия». А «смертельные ужасы» в самом скором времени станут предметом преимущественного изображения новыми поэтами.

В борьбе нашей критики за самобытность и оригинальность творчества заметную роль сыграло открытие и опубликование «Слова о полку Игореве». Оно показало, что наши предки имели именно такую — самобытную и неподражательную — литературу, тем самым подчеркнув настоятельную необходимость обращения к национальным источникам вдохновения, национальному художественному опыту. Этот шедевр древнерусской литературы уже самим фактом своего существования сильнее всяких теоретических выкладок и положений говорил о бесплодности подражания. «... Зачем же, — писал И. М. Борн, имея в виду „Слово“, — и без нужды раболепствовать и подражать чужому, когда имеем свое, нередко чужое превосходящее? Зачем многозначительную краткость и благородную простоту славянскую переменять на вялое и надутое многословие?»<sup>16</sup>. «Раболепствовать» — это выражение по своей силе, пожалуй, не уступало «пресмыкательству» С. Боброва. Художественные достоинства «Слова о полку Игореве» оправдывали пре-

<sup>15</sup> Никольский А. С. Основания российской словесности, ч. II. СПб., 1807, с. 107—108.

<sup>16</sup> Борн И. М. Краткое руководство к российской словесности. М., 1808, с. 132.



зрительное отношение наших писателей и критиков к заимствованию и подражательности в литературе.

«Не надобно, — писал в те же годы Н. Ф. Грамматин, — разбирать ее (поэму о походе Игоря. — А. К.) по правилам Аристотеля, Горация или Буало: наш древний автор был „ученик простой природы, с которой картины свои он списывал верно и удачно“<sup>17</sup>. Но если «ученик простой природы» смог подняться на вершины художественности, то так ли необходимо современным русским поэтам следовать «правилам Аристотеля, Горация или Буало»? Не лучше ли, не достойнее ли идти от самой окружающей их природы, действительности, реальной жизни, как поступал автор «Слова о полку Игореве», создавая свое бессмертное произведение? Пример автора «Слова» наглядно подтверждал, что у наших поэтов есть все необходимое для самобытного, оригинального, неподражательного творчества: национальный, уходящий в глубины древности язык, национальные источники вдохновения и национальные, неповторимые поэтические формы.

## 2

В первом десятилетии XIX в. русская критика, осозная и осмысляя новые литературные идеи и веяния, еще не пользуется собственно понятием «романтизм». Оно станет достоянием и инструментом нашей литературно-критической и теоретической мысли лишь в конце второго десятилетия XIX в. Этому непосредственно будут предшествовать расширение и углубление представлений о своеобразии поэтики новой литературы, в центре которой находятся «ужасное», «мечтательное» и «меланхоличное», а также формирование теории «мечтательной поэзии», опиравшейся уже на художественный опыт В. А. Жуковского — русского поэта-романтика. Одновременно осознание новых литературных идей совершается в русле учения о древней и новой поэзии, а также в процессе дальнейшего развития и углубления теории народности литературы.

Содержание и поэтика произведений новых писателей воспринимаются в те годы преимущественно в негатив-

<sup>17</sup> Грамматин Н. Ф. Рассуждение о древней русской словесности. М., 1809, с. 10.

ном плане, их осознание совершается не прямо, а как бы от противного. Так, К. Батюшков иронизирует над «модными» поэтами, которые «проводят целые ночи на гробах и бедное человечество пугают привидениями, духами, страшным судом...», обращая при этом внимание на мрачные рассуждения «о бренности вещей, которые позволено делать всякому в нынешнем веке меланхолии»<sup>18</sup>. Уже здесь «гробы», «привидения», «духи», «мрачные рассуждения» и т. п. осознаны как основное содержание новой, «модной» литературы.

Рецензент «Санктпетербургского вестника», в связи с выходом очередной, как он считает, подделки под романы Анны Радклиф, пишет: «Роман г-жи Радклиф! Таинства башни! да еще и черной! (воскликнут охотники до сего рода романов, который в газетных объявлениях книгопродавцы называют ужасным) как это хорошо! Тут верно есть разбойники, убийства, темницы, подземелья, мертвецы, черти! — Все это, милостивые государи, все это есть в *Таинствах черной башни*: недостает только безделицы... сущей безделицы: здравого смысла, приятного слога, хороших мыслей и связи в происшествиях; это такие маловажные достоинства в романе, что их один разбойник, а уж о мертвеце и говорить нечего, совершенно заменить может»<sup>19</sup>.

Эта тирада, направленная против «ужасных» романов, очень примечательна. Она показывает, что наша литературно-критическая мысль уже в то время осознала и зафиксировала один из важнейших принципов романтизма: примат содержания над формой. «Разбойники, убийства, темницы, подземелья, мертвецы, черти» — т. е. реальное содержание произведений — «совершенно заменить может», по словам рецензента, не только «здравый смысл», «приятный слог» и «хорошие мысли», но и «связи в происшествиях» — т. е. форму, которая, согласно теории классицизма, определялась именно связью происшествий. Отсутствие внешней, видимой, логической связи в событиях и происшествиях сторонники «старой», классицистской литературы считали наиболее показательной, отличительной чертой и одновременно самым существенным недостатком «новых», романтических произведений.

<sup>18</sup> Батюшков К. Прогулка по Москве. — В кн.: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977, с. 382.

<sup>19</sup> Санктпетербургский вестник, 1812, № 6, с. 310.

С появлением баллад П. Катенина поэтика «ужасного» начинает произрастать и на русской почве, приобретает национальную окраску и характер. В первое время она также воспринимается как отступление от здравого смысла, как серьезный недостаток, который к тому же может привести к печальным последствиям. Сразу вспомнили, что именно В. Жуковский дал первые образцы национально-«ужасного». «Ах, любезный творец *Светланы*, — сокрушался Н. И. Гнедич, — за сколько душ ты должен будешь дать отчет? Сколько молодых людей ты соблазнишь на душегубство! Какой ряд предвижу я убийц и мертвецов, удушенных и утопленников! Какой ряд бледных жертв смерти балладической, и какой смерти! . . . кто перечислит все вымыслы творцов, для которых нет ничего невозможного, нет ничего невероятного, ничего низкого! И судя по их первым, смелым шагам, кто предузнает, куда занесет их воображение на этом новом поле, не имеющем пределов ни истины, ни вкуса»<sup>20</sup>. Такое направление в развитии русской поэзии представляется Гнедичу «нескладной и дикой» песней, «воем не к месту» — именно эти слова из катенинской «Ольги» он адресовал самому Катенину.

«Новая» поэзия осознается нашим критиком как «поле, не имеющее пределов ни истины, ни вкуса», содержание «новых» произведений предстает рядом «убийц и мертвецов, удушенных и утопленников», а сами «новые» поэты выступают творцами, «для которых нет ничего невозможного, ничего невероятного, ничего низкого». Эти определения, как нетрудно заметить, во многом, даже в своей лексике, предвосхищают направленность и характер тех упреков и нападков на романтизм и русских романтиков, которые будут предприняты в 20-е годы нашими сторонниками классицизма. А. Г. Глаголев, например, выступая против «ложных прелестей романтизма», так отзовется о русской литературе: «Посмотрите на наш Парнас: это кладбище, где валяются черепы, кости, полуразвалившиеся гробницы и кресты могильные; где бродят духи, привидения, мертвецы в саванах и без саванов; где слышны крики вранов, шипенье змей, вой волков»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> \*\*\* *Гнедич Н. И.* О вольном переводе Бюргеровой баллады: Ленора. — Сын Отечества, 1816, № 27, с. 4—5.

<sup>21</sup> Вестник Европы, 1820, № 11, с. 213—214.

Против статьи Гнедича с защитой «нового» содержания выступит А. С. Грибоедов. Рецензент, скажет он, «не жалуется баллад и повторяет сказанное в одной комедии, что «одни только красоты поэзии могли до сих пор извинить в сем роде сочинений странный выбор предметов»<sup>22</sup>. Странный выбор предметов, т. е. чудесное, которым наполнены баллады, — признаюсь в моем невежестве: я не знал до сих пор, что чудесное в поэзии требует извинения»<sup>23</sup>.

Но не только своим специфическим содержанием выделялась «новая» литература. Сам принцип творчества новых поэтов в корне отличался от творческого принципа поэтов древних, не говоря уже о поэтах-классицистах, видевших задачу искусства в подражании древним поэтам. Этой проблеме специально была посвящена статья В. А. Жуковского «О поэзии древних и новых», ставшая определенной вехой в процессе теоретического осознания нашей литературно-критической мыслью принципов «новой» поэзии.

Древний поэт, отмечал Жуковский, был погружен в окружающие его события и явления, жил внутри их и стремился изобразить их так, как они происходили и существовали в действительности. Его творчество отличают «красота и верность в изображении природы». А «стихотворец новейший всегда изображает предмет в отношении к самому себе: он не наполнен им, не предает себя ему совершенно; он пользуется им, дабы изобразить в нем себя, дабы читателю посредством предмета своего предложить *собственные* наблюдения, мысли и чувства. Глубокое проникание во внутреннего человека, изображение мысленного, соединение обстоятельств посторонних с предметом изображаемым — таков отличительный характер поэтов новых»<sup>24</sup>.

«Новая», точнее, «новейшая» поэзия осознается Жуковским как искусство самовыражения, передачи словом

<sup>22</sup> Эти строки, процитированные Гнедичем в статье его, взяты из «Комедии против комедии, или Урока волокитам» М. Загоскина. (СПб., 1816). Кстати, Загоскин в своей «Комедии» тоже выступает против «мертвецов» и «привидений» в литературе (с. 44).

<sup>23</sup> Грибоедов А. С. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады; Лепора. — Сын Отечества, 1816, № 30, с. 151.

<sup>24</sup> Жуковский В. А. О поэзии древних и новых. — Вестник Европы, 1811, № 3, с. 191, 198, 199.

своего внутреннего состояния, внутреннего мира поэта, тех чувств и ощущений, которые в нем вызывает, возбуждает окружающая действительность, происшествия, события, природа. Именно «размышления, сопряженные с видами посторонними»<sup>25</sup>, лежат в основе творчества новейшего поэта.

Для новейшего поэта, продолжает Жуковский, «поэзия есть возвышение существенного к идеальному, или простое изображение идеального»<sup>26</sup>. Его девиз — свобода творчества, потому новые поэты «свободнее в формах своих, роскошнее в смеси красок и не с довольною определенностью изображают предметы (как это имело место у древних. — А. К.); зато они чувствуют глубже и заставляют более действовать рассудок»<sup>27</sup>. Древние поэты, считает Жуковский, прелести брали у природы, новые — извлекают их из себя. «Оригинальность гения стихотворного, — пишет Жуковский, — заключают в том, как смотрит он на природу, как превращает в эстетическую идею получаемое им впечатление и, наконец, какими способами впечатление сие сообщает...»<sup>28</sup>. Таким образом, исходным моментом творчества является впечатление, а само творчество есть не что иное, как определенный способ — художественный метод, как бы мы сейчас сказали, — превращения впечатления в «эстетическую идею», поэтический образ. Это уже вполне романтическое понимание целей и задач художественного творчества.

Почти одновременно со статьей Жуковского появляется работа М. Левитского «Курс российской словесности», автор которой, учитывая опыт новейшей «чудесной» поэзии, а также художественный опыт самого Жуковского и основные положения его статьи, выдвигает теорию «вымышленной» и «мечтательной» поэзии. Показательно, что эта теория была не только оригинальной, но и предлагалась в книге, адресованной непосредственно учащимся: это значило, что художественные принципы и свойства новейшей поэзии представляли в глазах нашего автора и педагогической общественности того времени предмет достойный и необходимый для изучения.

<sup>25</sup> Жуковский В. А. О поэзии древних и новых. — Вестник Европы, 1811, № 3, с. 191—192.

<sup>26</sup> Там же, с. 197—198.

<sup>27</sup> Там же, с. 211.

<sup>28</sup> Там же, с. 208.

В основе «вымышленной поэзии», писал Левитский, лежит «вымысел», т. е. «произведение духа, как свободное произведение фантазии, чистый образ коего в природе не находится...»<sup>29</sup>. Содержанием произведений «вымышленной» поэзии является все «чудесное», «ужасное», одним словом — фантастическое. Эта поэзия существенно отличается от «мечтательной», как, в свою очередь, «мечтание» отличается от «вымысла». «Мечтание... — отмечает Левитский, — также есть свободное произведение фантазии», но только «далеко отступающее от законов природы и разума, — при котором приметны токмо слабые следы размышляющего духа и ясное присутствие оного повреждается» в то время, как в «вымысле... ясное присутствие духа... ощутимо»<sup>30</sup>. Одним словом, «вымысел» — это то, что можно себе представить в виде определенного образа, а «мечтание» — то, что можно только почувствовать, ощутить, но что не имеет определенного, «чистого образа». Отсюда следовало, что «уже не можно назвать поэзию подражанием природе в измеренном слоге. Она будет искусством внутренних чувствований, искусством творчества — или, другими словами: *Поэзия есть изящное искусство мыслить в отличительном знаменовании*»<sup>31</sup>.

Левитский достаточно четко обосновал правомерность как фантастического, «вымышленного», так и «мечтательного», внутренне чувствуемого в произведениях литературы. Однако ему больше по душе именно «мечтательная поэзия», поэзия неуловимых чувств, ощущений, полутонов, художественных образов, «далеко отступающих от законов природы и разума». «Некоторые, — замечает он, — мечтательную поэзию считают самую прекраснейшею. И действительно, — соглашается он, — всего чаще бывает прекраснейшей поэзия мечтательная...»<sup>32</sup>. Так, романтическая поэзия В. А. Жуковского была теоретически осознана нашей литературно-критической мыслью и закреплена в качестве соответствующего предмета познания и изучения.

<sup>29</sup> Левитский И. Курс российской словесности для девиц, ч. II. СПб., 1812, с. 5.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же, с. 7.

<sup>32</sup> Там же, с. 5.

Но Левитский на этом не останавливается. Он обосновывает необходимость и правомерность смешения всех родов поэзии. Если предшествовавшие ему русские теоретики допускали смешение только двух видов: повествовательной и драматической поэзии<sup>33</sup>, то Левитский, опираясь на свое представление о творческой сущности фантазии, утверждает возможность смешения *всех* родов: лирической, дидактической, эпической и драматической поэзии. «Никто, — пишет он, в главе „О смешанной поэзии“, — не смеет, да и не может, ограничить творческой силы воображения, действующей сообразно с природою человечества. Она, как могущество неограниченного существа, пробивается сквозь все трудности и, преодолевая все препятства, делает невозможное возможным. *Фантазия*, или в высшей степени воображение, являет свое достоинство в произвольном разделении и совокуплении понятий, а потому и смешивает она четыре показанных вида поэзии. Это не порок — и таковое произведение не теряет ничего от сего смешения, если оно прекрасно само по себе, т. е. будучи рассматриваемо как целое»<sup>34</sup>. Так совершается пересмотр одного из важнейших требований классицизма — чистоты поэтических родов.

Развивая свое учение о «смешанной» поэзии, Левитский скажет: «Принадлежащие к сему разряду стихотворения бывают и лирические и дидактические и драматические и эпические вместе — и притом так, как случится, но сей разряд не ограничивается сим смешением; ибо, как мы сказали уже, никто не может ограничить творческой силы воображения. А посему в сей дополнительный разряд идет всякое произведение, отличное по своему характеру и природе от вышеупомянутых видов (форм) поэзии»<sup>35</sup>. Нетрудно заметить, что подобное утверждение, теоретически оправдывая возможность появления, создания самых необычных, самых неожиданных, «отличных» от существующих форм произведений, само могло появиться лишь после того, как произведения с такими формами были осознаны именно как произведения

<sup>33</sup> См.: Байбаков А. Д. Правила питические в пользу юношества. М., 1774. с. 22; Никольский А. С. Основания российской словесности, ч. II. СПб., 1807, с. 137.

<sup>34</sup> Левитский И. Курс российской словесности для девиц, ч. II, с. 35.

<sup>35</sup> Там же, с. 35—36.

искусства, произведения в полном смысле поэтические. А это стало возможным только при возникновении романтического сознания с его ориентацией на необычные, нестандартные формы художественных произведений.

В «Курсе» Левитского, как мы видим, обосновывается не только свобода фантазии, вымыслов и мечтаний, самого поэтического воображения, но и свобода художественных форм — т. е. *собственно* романтическое творчество. При этом Левитский прямо пишет, что не надо осуждать стихотворения, которые «невозможно отнести ни к одному из показанных правильных видов поэзии»<sup>36</sup> за их необычный характер, если они являются действительно поэтическими. «Неправильность» новой, романтической по своей сути, формы произведений не может, считает он, служить препятствием для создания истинных произведений искусства потому, что поэтичность, художественность зависят не от формы произведений, а от характера «поэтического созерцания природы», «поэтического рассматривания вселенной»<sup>37</sup> — т. е. «образа, — как говорил уже Жуковский, — рассматривания природы и ее изображения».

### 3

Суждения Батюшкова, Гнедича, Грибоедова, Жуковского, Левитского и других русских писателей и критиков того времени говорят о том, что теоретическое осознание и освоение «новой» и «новейшей» поэзии осуществлялось в нашей стране достаточно широко и, что особенно важно, в разных направлениях и с разных сторон: содержание, художественные формы, творческие принципы и т. п. В споре о сущности «новейшей» поэзии, в попытках определить ее специфику были выявлены и выделены практически все основные ее художественные особенности и принципы, именно то, что в дальнейшем будет прямо связываться с понятием литературного романтизма.

Вместе с тем основная проблема общеевропейского романтического движения — проблема самобытности и народности литературы, задачи ее сближения с нацио-

<sup>36</sup> *Левитский И.* Курс российской словесности для девиц, ч. II, с. 131.

<sup>37</sup> Там же, с. 8, 9—10.



нальным языком и действительностью — продолжает оставаться в центре внимания наших писателей, критиков, теоретиков. Представление о том, что новейшая литература должна быть подлинно народной и самобытной по форме и содержанию, национальной по своему характеру, что ее создание и составляет главную цель творчества современных поэтов и писателей, является ведущим в теоретическом сознании и исканиях русской критики второго десятилетия XIX в.

«Желательно, — писал С. Н. Глинка, — чтобы все *приятные искусства* повторяли слуху, глазам и сердцу все отечественное, все родное, все то, что сближает русских с русскими и Россией. *Заемное* льстит тщеславию; *родное* животворит и улаживает сердце»<sup>38</sup>. Не снимается с повестки дня и вопрос о необходимости обращения к национальным литературным памятникам. «Без основательных познаний и долговременных трудов в древней словесности, — писал С. С. Уваров, — никакая новейшая существовать не может», а «без собственных форм, языку нашему свойственных, нам никогда нельзя иметь истинно народной словесности»<sup>39</sup>. Позднее мысль о народной сущности языка будет сформулирована нашей критикой еще четче и определеннее: «Не академии, не университеты, не переводы кабинетные, а *народ* составляет язык и дает ему характер. Писатели должны прислушиваться к языку народа и пользоваться его уроками»<sup>40</sup>.

Уваров дает и практические советы нашим писателям относительно источников вдохновения: избрать предметом изображения «эпоху древней нашей истории, которую можно назвать эпохою нашего рыцарства, в особенности эпоху, предшествовавшую введению христианской религии... Что может быть для поэта, — вопрошает он, — обширнее наших походов на Царьград? Что разнообразнее древнего нашего баснословия?... С каким волшебным светом может поэт озарить берега Днепровские, стены Киева, Босфор и золотые вершины Царяграда! В этой эпохе история сопутствуема баснословием; поэт может произвольно черпать из той и другой; он избирает между историческими памятниками и народными преданиями

<sup>38</sup> Русский вестник, 1814, № 9, с. 63.

<sup>39</sup> Чтение в Беседе любителей русского слова. Чтение 17. СПб., 1815, с. 63.

<sup>40</sup> Сын Отечества, 1820, № 27, с. 38.

и из всех сих богатых материалов составляет целое — не по следам Омера, потому что мы не греки, не по следам Тасса и Ариоста, потому что Тасс и Ариост писали для своего народа; но с их вдохновением, потому что поэзия не имеет двух языков»<sup>41</sup>.

О том же говорит в письме к Уварову «о эксаметрах» и В. В. Капнист: «Нам... стоит только раскрыть презираемый по днесь ковчег отечественного сокровища, и мы найдем в оном множество образцов, красотою греческим не уступающих»<sup>42</sup>. И в дальнейшем «эпоха, предшествующая принятию христианства», будет почитаться общей славянской колыбелью, «зародышем правов, обрядов, добродетелей, пороков, суеверий и всего того, что можно назвать национальностью». В ней и только в ней будут видеть «неизъяснимую прелесть для нашего воображения и источники для поэзии»<sup>43</sup>.

Н. И. Гнедич, выступая против «ужасного», «душегубного» содержания произведений, высшим достоинством в поэте также считает национальное, самобытное. «Людмила, — писал он о балладе Жуковского, — есть оригинальное русское, прелестное стихотворение, для которого идея взята только из Бюргера... Краски поэзии, тон выражений и чувств, составляющие характер и дающие физиогномию лицам, обороты, особенно принадлежащие простому наречию и отличающие дух народного языка русского, — вот чем *Ленора* преобразена в *Людмилу*... *Людмила*, познакомившая русских читателей с родом баллад, всегда будет читана, как оригинальное произведение отечественной музыки»<sup>44</sup>. Шесть лет спустя он сам напишет произведение с национальной тематикой: идиллию «Рыбаки» — «первый, — по его словам, — опыт русской народной идиллии». «Сочинитель — скажет он, оправдывая этот «опыт», — осмелился испытать род сей без Хлой и Дафнисов; эти лица принадлежат земле чужой; требуют таких свойств, таких красок, которые, хотя б они были выражены со всею истиною, привлекут одно только удивление, а не участие: ибо сердце наше не найдет в них ничего себе знакомого, ничего родного»<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Чтение в Беседе любителей русского слова. Чтение 17, с. 64, 65.

<sup>42</sup> Там же, с. 36.

<sup>43</sup> Сын Отечества, 1820, № 33, с. 289.

<sup>44</sup> Сын Отечества, 1816, № 27, с. 7—8.

<sup>45</sup> Сын Отечества, 1822, № 8, с. 22.

Требование национальной самобытности и оригинальности творчества, изображения родного, знакомого, отечественного и будет осознано нашими критиками того времени в качестве первого, важнейшего свойства уже собственно *романтической* поэзии. Именно на этом основании П. А. Вяземский отнесет трагедии В. А. Озерова к «романтическому роду».

Романтическими, писал Вяземский, эти трагедии сделали «отступления от правил, исполненные жизни и носящие свой образ»<sup>46</sup>. О необходимости иметь в поэзии «свой образ» говорили у нас все, кто так или иначе положительно относился к новым литературным веяниям. «Отступления от правил» также считались признаком «новейшей» поэзии. Однако Вяземский подразумевал под этим не столько нарушение правила «трех единств», сколько «отступление» от привычных источников вдохновения, то, что Озеров обратился не к «южным» — древнегреческим и древнеримским, а к «северным» преданиям, пошел не за Гомером, а за Оссианом. «Северной поэзии, — писал он, — прилично искать источников в баснословных преданиях народа, имеющего нечто общее с ее народом»<sup>47</sup>, не говоря уже о своих собственных национальных преданиях и исторических событиях. Озеров был подлинно «северным поэтом»: в «Фингале» он обратился к северному баснословию, в «Димитрии Донском» — к национальным историческим событиям, напомнив «согражданам своим о великой эпохе древней славы России». Озеров, писал Вяземский, «возвратил трагедии истинное ее достоинство: питать гордость народную священными воспоминаниями и вызывать из древности подвиги великих героев», его «*Димитрий Донской* усеян историческими воспоминаниями, местными подробностями. *Фингал* есть некоторым образом пантеон северной поэзии», являя «торжество северной поэзии»<sup>48</sup>.

Таким образом, Озеров выполнил первое, главное требование романтизма: обратился к самобытным «северным» и национальным источникам вдохновения, создав произведения, содержание которых было оригинальным,

<sup>46</sup> Вяземский П. А. О жизни и сочинениях Озерова. — В кн.: Озеров В. А. Соч., ч. I. СПб., 1816, с. 35.

<sup>47</sup> Там же, с. 24.

<sup>48</sup> Там же, с. 26, 27, 37.

ни у кого не заимствованным. Правда, кроме этого качества, в трагедиях Озерова «Фингал» и «Димитрий Донской» ничего романтического не было: в них он действительно следовал «жеманным правилам французского театра»<sup>49</sup> — т. е. теории классицизма, однако Вяземский имел, как мы видим, все основания считать их «уже несколько принадлежащими» к романтическому роду. Это уточнение — «уже несколько» — говорит о том, что Вяземский прекрасно сознавал степень причастности этих трагедий к романтизму, несколько не превращая Озерова в романтика.

В те годы не только Вяземский обратил внимание на эту национальную, «северную» особенность трагедий Озерова. Вот что писали о нем издатели «Сына отечества»: «Никто из наших трагиков, подобно ему, не умел отделить в стихах своих язык и народный характер действующих лиц... Озеров превзошел в сем случае не только соотечественников своих, но и многих иноземных писателей, почитающихся образцовыми»<sup>50</sup>.

Таким образом, Вяземский, первым применив понятие «романтизм» при характеристике творчества русского писателя, связывал его содержание именно с представлением о самобытности, оригинальности и народности литературы.

Стремление теоретически осмыслить сущность «новой» поэзии было свойственно не только ее сторонникам, но и противникам. Это проявилось и при возникновении у нас понятия «романтизм». И те и другие практически одновременно, но под разными углами зрения начинают подводить под него все литературно-художественные новшества. Одни это делали, подчеркивая достоинства и преимущества новой поэзии, другие — их пока было больше — изо всех сил старались представить новейших поэтов «раскольниками литературы», стремясь предостеречь и отвлечь наших читателей и писателей от тех «развратных муз», которые «находят гений только в пренебрежении правил, в необузданности и в бреднях испорченного воображения»<sup>51</sup>. Именно с такой целью была опубликована статья И. И. Снядецкого «О творениях классических и романтических», где в понятии «роман-

<sup>49</sup> Пушкин А. С. Собр. соч., т. 9. М., 1962, с. 60.

<sup>50</sup> Сын Отечества, 1816, № 36, с. 151.

<sup>51</sup> Дух журналов, 1817, № 27, с. 111.

тическая поэзия» теоретически закреплялось все то, что до сих пор связывалось у нас с представлением о «новой» поэзии. Фактически эта статья явилась первым развернутым изложением теории романтизма на русском языке.

«Род *романтический*, — писал Снядецкий, — есть отдельный и как бы новый в поэзии. . . он состоит в жалобных воспоминаниях, в тоске сердца по минувшем или в возобновлении тех событий, которыми люди занимались во время рыцарства. . .»<sup>52</sup>. Здесь не только отмечалась новизна содержания романтической поэзии, предметом изображения которой являлись, с одной стороны, внутренний мир человека, «жалобные воспоминания», «тоска сердца по минувшем», утраченном, а с другой — жизнь средних веков, «времена рыцарства», но тем самым указывалось на существование двух важнейших направлений в развитии романтической поэзии, связанных с этими предметами изображения. Именно эти два направления в освоении новой литературой всего многообразия содержания жизни человечества и характеризовали первые этапы развития литературного романтизма в России XIX в. Показательно, что основой романтической поэмы наши теоретики того времени будут считать именно «повествование о каком-либо происшествии рыцарском»<sup>53</sup>.

Затем Снядецкий переходит к характеристике той стороны творческого метода романтиков, которая, по его словам, «вредит. . . словесности, вредит неуважением правил искусства». Вообще, пишет он, «*романтическим* называется все то, что несообразно с оными правилами (т. е. теорией классицизма. — А. К.), что грешит против них, им не повинуется»<sup>54</sup>. Вместе с тем он соглашается, что и у романтиков есть свои правила, «хотя и не столько основательные», как у «классиков». Что же это за правила? «*Романтизм*, — пишет Снядецкий, — любит воспоминания о старинных обычаях, любит тосковать по минувшем, любит натуру дикую, простую, не образованную искусством. . . *Романтизм* не любит делить театральных сочинений на акты и сцены и уничтожает их. . . Главный закон романтиков: не стеснять воображения челове-

<sup>52</sup> Вестник Европы, 1819, № 7, с. 194.

<sup>53</sup> Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии, ч. III. СПб., 1821, с. 28.

<sup>54</sup> Вестник Европы, 1819, № 7, с. 194—195.

скогo никакими правилами искусства; свободное от всех уз, оно будет производить чудесные вещи... *Романтизм* советует кинуть все правила искусства, чтобы сделаться значительнее при своей независимости... *Романтизм* говорит: станем дурачить людей; станем потчевать их всяким вздором; уничтожим законы науки и рассудка, чтобы не по чему было судить нас!... *Романтизм* еще отвергает всякую опытность, ставит воображение против разума, воспламеняет внутреннюю войну между способностями человека». «Отвратим слух свой от сих мятежных подущений...»<sup>55</sup> — так завершает И. Снядецкий перечисление «правил» романтизма.

Сами по себе эти правила не были новостью для нашего читателя: об этом, в сущности, шел разговор уже на протяжении первых двух десятилетий XIX в., — новым был только термин «романтизм», которым все они объединялись в единое целое. Именно поэтому статья Снядецкого не вызвала у наших писателей и критиков каких-либо серьезных и значительных эмоций. В то же время такое отношение было обусловлено и тем, что в статье Снядецкого говорилось о романтизме вообще, безотносительно к конкретным явлениям русской литературы: тут не было предмета для возражения, спора, полемики между нашими сторонниками и противниками романтизма. Буря разразилась год спустя, когда появилась поэма Пушкина «Руслан и Людмила», став наглядным примером тех художественных открытий и поэтических возможностей, которые нес с собой «мятежный» романтизм уже собственно русской литературе. Происходит как бы творческое подтверждение реальности и истинности теории романтизма и его «правил» конкретным национальным художественным явлением, да еще каким — поэмой гениального Пушкина.

Первый рецензент этой поэмы А. Ф. Воейков подходит к определению ее своеобразия, уже учитывая разные аспекты существовавшей в то время теории романтизма как теории «новейшей» поэзии. Прежде всего он отмечает ее национальный, самобытный характер, то, что Пушкин обратился к своим родным, народным источникам вдохновения. «Происшествие, здесь воспеваемое, — отмечает Воейков, — почерпнуто из старинных русских

<sup>55</sup> Вестник Европы, 1819, № 7, с. 197—199; № 8, с. 286, 300, 302.

сказок», и по содержанию своему эта поэма есть «русская народная сказка»<sup>56</sup>. Что касается формы, то «поэма Руслан и Людмила не эпическая, не описательная и не дидактическая. Какая же она? *Богатырская*: в ней описываются богатыри Владимировы, и основание ее (подчеркнет Воейков вторично. — А. К.) почерпнуто из старинных русских сказок; *волшебная*, ибо в ней действуют волшебники; *шуточная*. . . Ныне сей род поэзии называется *романтическим*»<sup>57</sup>.

Отныне романтизм становится принадлежностью русской литературы не только в своем прежнем значении «новейшей» поэзии, а как собственно «романтизм», и все дальнейшие споры, вся теоретическая и литературно-критическая борьба в нашей стране почти на протяжении двух десятилетий будут вестись именно о романтизме и вокруг него. Только на пути романтизма, — эта мысль утвердится в качестве магистральной, — не «чуждаясь природных своих источников», можно создать литературу отечественную, национальную — «достойное выражение народа могучего и мужественного»<sup>58</sup>. Эти и другие положения теории романтизма получают свое дальнейшее развитие в литературной теории декабристов.

---

<sup>56</sup> Воейков А. Ф. Разбор поэмы: Руслан и Людмила, сочинение Александра Пушкина. — Сын Отечества, 1820, № 34, с. 12, 32.

<sup>57</sup> Там же, с. 13, 15.

<sup>58</sup> Вяземский П. А. О «Кавказском Пленнике», повести, соч. А. Пушкина. — Сын Отечества, 1822, № 49, с. 125, 119.

РОМАНТИЗМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ  
20-х ГОДОВ XIX ВЕКА.  
ПУШКИН



РОМАНТИЧЕСКИЕ НАСТРОЕНИЯ  
В ПУШКИНСКОЙ ЛИРИКЕ 20-х ГОДОВ

## 1

Современник великой эпохи в жизни человечества, Пушкин рано соприкоснулся с романтическими веяниями и в 20-е годы осмыслил романтизм как величайший этап современной ему духовной культуры, как переворот в умах и настроениях передовых людей XIX в.

Своеобразие романтизма Пушкина связано с несколькими специфическими обстоятельствами.

Во-первых, истоки, основные темы, мотивы и поэтическая система творчества Пушкина в целом не вмещаются в границы романтизма. В раннем его творчестве исследователи выделяют три начала: поэтику французского классицизма и просветительства, усвоенную через культуру французских поэтов-анакреонтиков XVII—XVIII вв., карамзинизм и русских просветителей; русскую сатирическую литературу XVIII в.; элегическую струю психологического романтизма Жуковского и Батюшкова<sup>1</sup>. Струя просветительства, осложняясь и углубляясь, никогда не исчезала из творчества Пушкина, даже в самый «романтический» — южный — его период.

Во-вторых, полагая счастье и свободу личности смыслом жизни, Пушкин был глубоко убежден, что они состоят в наслаждении человека своими духовными и чувственными способностями.

Завершением первого знакомства Пушкина с романтизмом явилась поэма «Руслан и Людмила», в которой

<sup>1</sup> См.: *Пушкин. Итоги и проблемы изучения*. М.—Л., 1966, с. 314.



осуществился синтез разных стилей предшествующей и современной Пушкину литературы. Одни исследователи отнесли «Руслана и Людмилу» к романтизму, другие — к предромантизму.

Известно, что проблема романтического направления и метода применительно к «Руслану и Людмиле» была поставлена уже первыми критиками поэмы и обсуждается в наши дни. Сразу же после появления поэмы в печати и рецензии «Жителя Бутырской слободы»<sup>2</sup> она ставилась в прямую связь с романтизмом Жуковского. А. Ф. Воейков<sup>3</sup> также причислил поэму к романтическому роду. С ним согласился А. Перовский<sup>4</sup>, в котором сам Пушкин увидел единомышленника и считал его «умнее» других критиков<sup>5</sup>. В. Г. Белинский не нашел в «„Руслане и Людмиле“ признака романтизма». «По своему содержанию и отделке, — считал он, — она принадлежит к числу переходных пьес Пушкина, которых характер составляет *подновленный классицизм*»<sup>6</sup>.

Ссылаясь на «Словарь древней и новой поэзии», составленный Николаем Остолоповым, привлекая суждения Белинского о «средневековом романтизме» и мнение самого Пушкина о романтизме, Д. Д. Благой писал: «И, действительно, отнесение действия поэмы в русское средневековье, обильное привлечение фольклорного, народно-сказочного материала, свобода от всех ранее „принятых правил“, непринужденно-разговорный, шутливо-иронический и вместе с тем лирически окрашенный тон повествования, все время дающая себя чувствовать, порой самым непосредственным образом (в форме прямых обращений к друзьям, к читателям), личность автора — все это делало „Руслана и Людмилу“ явлением новой романтической поэтики, только не в духе Байрона, а в духе того „средневекового романтизма“ (термин Белинского), провозвестником и насадителем которого был у нас Жуковский. Однако в рамках этого „средневекового романтизма“, в противовес „гармонической“, „мистической“, „дворцовой“ романтике Жуковского, Пушкин создал новый тип романтики — ренессансной, земной, чувственной,

<sup>2</sup> Вестник Европы, 1820, № 11, с. 213—220.

<sup>3</sup> Сын Отечества, 1820, № 34, с. 15.

<sup>4</sup> Сын Отечества, 1820, № 41, с. 39—44.

<sup>5</sup> См.: Томашевский В. В. Пушкин, кн. 1. М.—Л., 1956, с. 351.

<sup>6</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 367.

материалистической...»<sup>7</sup>. Та же точка зрения, лишь с некоторыми уточнениями («и не в духе „лорда Байрона“, и не в духе того рыцарско-сказочного, пассивно-мечтательного... романтизма» Жуковского) отразилась и в книге Д. Д. Благой «Творческий путь Пушкина»<sup>8</sup>.

«Романтической эпопеей» в духе теоретических представлений арзамасцев назвал «Руслана и Людмилу» А. Н. Соколов, имея в виду смешение в ней различных жанров и сказочно-богатырский сюжет<sup>9</sup>. Однако смешение жанров, как и смешение стилей, еще не означает, что Пушкин отказался от жанрового мышления, свойственного поэтике классицизма. Напротив, именно сознательное — и отнюдь не эклектическое — смешение жанров все же указывает на реальное присутствие нарушаемых жанровых норм. То же следует сказать и о смешении стилей. В этом отношении поэма «Руслан и Людмила» не порывает с питавшими ее традициями. Больше того, сама форма «эпопеи», по мысли Пушкина, принадлежит к формам, оставленным древностью<sup>10</sup>. О том, что первая поэма Пушкина не выходит «из рамок карамзинской системы», справедливо писал В. В. Виноградов<sup>11</sup>. Наконец, Л. П. Гроссман в работе «Стиль и жанр поэмы „Руслан и Людмила“»<sup>12</sup> пришел к выводу о романтическом, но не романтическом характере поэмы. Вершиной русского предромантизма считает поэму Н. В. Фридман<sup>13</sup>.

Главным итогом петербургского периода творчества Пушкина явилось усвоение эгегического стиля русского романтизма. Если выражение собственного сознания стало индивидуализированным, то образ поэта пока еще не индивидуален. Так, в лицейской лирике Пушкина жанровое мышление остается непреодоленным. Определенный тип поэта вызывает и соответствующие стилевые формы, в пределах которых возникают индивидуальные

<sup>7</sup> Благой Д. Д. «Руслан и Людмила» Пушкина. — Уч. зап. МГУ. Труды кафедры русск. лит-ры, вып. 128, кн. 3. М., 1948, с. 51.

<sup>8</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., 1950, с. 236.

<sup>9</sup> См.: Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955, с. 410—444.

<sup>10</sup> См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 томах, т. VII, с. 33.

<sup>11</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 44, 291.

<sup>12</sup> Уч. зап. МГПИ им. В. П. Потемкина, т. XVIII, вып. 5. М., 1955.

<sup>13</sup> Фридман Н. В. О романтизме Пушкина. — В кн.: К истории русского романтизма. М., 1973, с. 139.

подробности, характеристические, биографические или пейзажные детали. Условный образ поэта — ленивого мудреца, философа, праздного гуляки, меланхолического затворника или высокого сатирика — с необходимостью обуславливает стиль, интонацию, всю систему образных средств. При этом проблематика и стилистические формы уже романтические: разлад мечты и действительности проникает в авторское сознание, предстает как полярные полюсы авторских раздумий и чувствований. Употребление поэтического слова далеко не рационалистично: слово выступает не столько в предметном, сколько в эмоциональном значении, характеризуя носителя переживания, строй его чувств.

Точно так же в стихотворениях петербургского периода Пушкин во многом еще продолжает мыслить жанровыми категориями. Примером может служить знаменитая «Деревня», где поочередно возникают два образа поэта. С одной стороны, мечтатель в духе Карамзина и Батюшкова, стремящийся к уединению от суеты; с другой — гневный сатирик, «друг человечества». Однако оба образа принадлежат единому авторскому сознанию: и поэт-мечтатель и поэт-сатирик — не самостоятельные, отделенные от автора фигуры. В сознании автора противостоят два чувства: он не может предаться наслаждениям при виде рабства, но ему не дан и «витийства грозный дар». Гармония чувств не возможна, поскольку ей мешают величьи причины, но спор двух сознаний происходит именно внутри авторской души.

Просветительская проблематика выступает не в объективной форме, а в глубоко личной. Тем самым она становится индивидуальной, свойственной романтически настроенному автору, мечтающему о гармонии, но не находящему ее в своей душе. Однако при всей индивидуализированности разлада формы воплощения двух сознаний даны в устоявшихся, традиционных образах двух поэтов, что закреплено стилистически и интонационно.

Дальнейшее обогащение романтических настроений Пушкина связано с переживанием свободлюбивых идей декабристского толка, с постижением человека как конкретного характера (о чем справедливо писал Г. А. Гукковский<sup>14</sup>), с воплощением романтического характера

<sup>14</sup> См.: Гукковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 323.

байроновского типа в его русской интерпретации — вольнолюбивого мечтателя и разочарованного индивидуалиста.

В южный период Пушкин полностью овладел «романтической» темой, «романтической» проблематикой и «романтическим» стилем. В это время был осуществлен новый, по сравнению с «Русланом и Людмилой», синтез — синтез двух важнейших течений русского романтизма — психологического и гражданского<sup>15</sup>. И, что очень существенно, этот синтез предстал в больших лиро-эпических жанрах. Южный период с такой точки зрения — собственно романтический или по преимуществу романтический. Именно в романтической лирике и в романтических поэмах Пушкин окончательно преодолевает жанровое мышление, т. е. характерное, определяющее для классицизма и рационалистической эстетики мышление жанровыми категориями. Уже не жанр определяет стиль, тональность лирических стихотворений и поэм, а единство авторского сознания, нашедшее воплощение в целом ряде произведений.

Общим для всех жанров становится углубление во внутренний мир души как единственное средоточие высших общечеловеческих и конкретных идеологических, социальных и нравственных ценностей. На этой основе возникает романтическая поэтика и отвлеченное единство лирического характера, повлекшее единство стиля и общей тональности. Это единство личности автора, единство лирического характера и форм его выражения нужно отличать от единства авторской точки зрения на мир, которая, безусловно, была в высшей степени присуща творчеству Пушкина в целом. Единство авторской точки зрения не предполагает одностороннего воплощения лирического характера, создания единого лирического героя, а, напротив, обуславливает появление разных лирических «я», представляющих разные лики са-

<sup>15</sup> Характеризуя значение поэмы «Кавказский Пленник», Г. А. Гукровский писал: «Сила этой первой южной поэмы Пушкина в том, между прочим, заключалась, что он свел в ней в органический синтез оба течения русского романтизма и страстный порыв к свободе личности воплотил как в смысле декабристских политических тенденций, так и в смысле эмоциональной обрисовки внутреннего противоречивого единства и независимости свободного потока эмоций человека» (Гукровский Г. А. Пушкин и русские романтики, с. 323).

мого автора. Единство личности автора с неизбежностью ведет к единству лирического характера, к одностороннему воплощению авторского сознания, не допуская вариаций авторской точки зрения или существенно ограничивая ее диапазон. Авторская точка зрения в этом случае, по существу, безраздельно воплощается в лирическом характере или тяготеет к такому воплощению.

В лирике и в поэмах первой половины 1820-х годов Пушкин воплотил именно единство авторской личности, хотя далеко не абсолютное. Рядом со стихотворениями романтическими в те же годы он писал стихотворения, лишённые романтического начала. Герой поэм Пушкина никогда не был тождествен его авторскому сознанию. В еще большей мере это относится к предромантическому и послеромантическому творчеству. Пушкин был лишен «святой односторонности» Жуковского, Рылеева, Байрона или Лермонтова. Он остро чувствовал многообразие действительности и вследствие этого тяготел к многотемности, многогранности лирического воплощения своей души. Однако при всех оговорках относительное единство авторской личности в творчестве Пушкина начала 1820-х годов стало фактом, и потому в это время пушкинский творческий метод по праву считается романтическим.

## 2

Творчество Пушкина 1820—1824 гг. отличается своим откровенным и почти господствующим лиризмом. В это время исчезает свойственный юному Пушкину налет ученичества, пропадает дидактизм, характерный для политических стихотворений, устраняется жанровая нормативность, упрощается самая структура лирического стихотворения. Пушкин в романтической лирике создает психологический портрет современника, соотнося его с собственным поэтически воспроизведенным характером. Личность самого автора предстает главным образом в элегической тональности. Центральная тема — ощущение новых впечатлений, жажда свободы, стихийное чувство воли, контрастное пошлой и повседневной жизни. Постепенно, однако, ведущим становится стремление раскрыть внутренние стимулы поведения в связи с мотивом свободы.

Романтическое настроение, возникающее в лирике Пушкина, предопределено особым осмыслением биографи-

ческих обстоятельств, получающих обобщенную трактовку. В элегиях Пушкина возникает биографически-конкретный образ изгнанника поневоле, рядом с которым появляется условно-романтический образ изгнанника добровольного. Ссылка Пушкина поставила его в положение политического изгнанника, привела к «прямому конфликту с правительством и поддерживающими его кругами общества»<sup>16</sup>, — справедливо писал Д. Д. Благой. Мотив «бегства» из «отеческих краев», считает Б. П. Городецкий, представляет собой своеобразный протест против изгнания добровольного<sup>17</sup>, Пушкин с самого начала своей ссылки как бы переосмысливает факты собственной биографии. Свое изгнание он сопоставляет с добровольным изгнанием байроновского Чайльд-Гарольда и с насильственным изгнанием Овидия. Он следует в этом отношении за романтическим духом либеральных идей века: сила нравственного чувства противостоит обстоятельствам и хотя бы в личном сознании побеждает окружающую его суровую действительность.

Уже в первом стихотворении, написанном на юге, — «Погасло дневное светило...» — дана господствующая для всей его романтической лирики интонация элегического раздумья. В центре элегии — личность самого автора, вступающего в новую пору жизни. Главный мотив — возрождение души, жаждущей внешней и внутренней свободы, нравственного очищения. В стихотворении поэтически развертывается краткая формула из письма к П. А. Вяземскому: «Петербург душен для поэта. Я жажду краев чужих, авось полуденный воздух оживит мою душу»<sup>18</sup>. Стихотворение подводит итог внутренней жизни поэта в Петербурге, в «отеческих краях» и осмысливает ее как несвободную и нравственно неудовлетворительную. Отсюда возникает контраст между прежним существованием и ожиданием полной свободы, сопоставляемой с грозной стихией океана. Личность поэта помещена между «берегом отдаленным» и «брегами печальными»:

---

<sup>16</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М., 1960, с. 253.

<sup>17</sup> История русской поэзии, т. 1. Л., 1969, с. 386.

<sup>18</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 томах, т. X. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, с. 16. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

Я вижу берег отдаленный,  
Земли полуденной волшебные края...  
Лети, корабль, неси меня к пределам дальним  
По грозной прихоти обманчивых морей,  
Но только не к брегам печальным  
Туманной родины моей...<sup>19</sup>

Душа поэта устремляется к стихийной жизни природы. Ей свойственно то активное начало своенравных и грозных порывов, которые олицетворены в образе могучего океана. Рефреном проходят строки:

Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

Сопровождая лирическое чувство, этот лейтмотив проявляет противоречивость душевного состояния, создает перспективу неограниченных желаний личности. Природа рисуется не только необычной, что, по верному замечанию Б. В. Томашевского<sup>20</sup>, характерно для романтической лирики южной ссылки, но и внутренне противоречивой. Она заключает в себе представление о мощи стихии и ее произволе («По грозной прихоти обманчивых морей», «угрюмый океан»). Главное в пушкинском изображении — не реальная живописная картина, а выражение стихийного движения, активности, безграничной свободы. Отсюда преобладание эмоционально-оценочных эпитетов<sup>21</sup>, глагольной экспрессии («Шуми, шуми...», «Волнуется...», «Лети...», «неси...»), поддержанной повторами. Состояние стихий гармонирует с противоречием в душе добровольного изгнанника. Его «теснят волненья» и «тоска», его «душа кипит и замирает». Эти чувства вызваны не столько прощанием с «туманной родиной», сколько ожиданием

<sup>19</sup> Ср. у Байрона:

Наперекор грозе и мгле  
В дорогу, рулевой!  
Веди корабль к любой земле,  
Но только не к родной!

(Байрон Джордж Гордон. Паломничество Чайльд-Гарольда. Дон Жуан. М., 1972, с. 39. Пер. В. Левика).

<sup>20</sup> Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1, с. 391.

<sup>21</sup> Обратим внимание на то, что эпитет «туманный» относится не только к Петербургу. Так обычно называли Англию. «Туманной родины» означает также приглушенность жизненных эмоций, противопоставленную интенсивности грядущих переживаний.

нового. В соответствии с внешней композицией стихотворения — «бегство» из «отеческих краев» и устремленность к «пределам дальним» — развертывается внутренняя тема.

Драматическая коллизия развернута не только в пространстве, но и во времени. Временной план — самый важный. Романтическая тема «добровольного бегства» объясняется не внеличными, внешними обстоятельствами, а глубоко внутренними причинами. Тем самым биографический образ поэта соотнесен с романтическим образом добровольного изгнанника, но они не тождественны. Подлинной причиной «бегства» выступают душевные потребности, личные свойства. Воспоминание обращает мысль поэта к психологическому анализу прежних движений сердца. Прежняя жизнь осмыслена здесь как эгоистическая, самодовлеющая, иссушившая душу и приведшая ее к «хладному страданью». Преодоление внутренней драмы находит разрешение в разрыве с прежним кругом, в протесте против несовершенной морали общества:

Я вас бежал, отечески края;  
Я вас бежал, питомцы наслаждений...

Но только не к берегам печальным  
Туманной родины моей...

Тема разрыва получает, таким образом, психологическое обоснование вследствие нравственного недовольства обществом и собой. Причина разрыва исходит, однако, от личности, скованной предрассудками среды, которые выступают в качестве личного заблуждения. Анализ психологических мотивов ответственного поступка приводит к необходимости очищения от страдания и от ложных идей. Само по себе «бегство» не излечивает от ран («Но прежних сердца ран, глубоких ран любви, ничто не излечило...»), однако освобождение души рисуется в широкой перспективе обновления. Душа поэта не умерла, а «хладное страданье» — не окончательный итог.

Добровольный изгнанник «бежит» от своего разочарования и готов к вдохновенному приятию жизни — свободной стихии океана, «волшебных краев», «полуденной земли»:

И чувствую: в очах родились слезы вновь;  
Душа кипит и замирает;  
Мечта знакомая вокруг меня летает...



Слова «слезы», «мечта» в сознании Пушкина всегда связаны с творческим подъемом, с возрождением души, с вдохновением. Свое изгнание Пушкин осмыслил с романтической точки зрения личных духовных потребностей, обусловленных не жестокими внешними обстоятельствами, а внутренними причинами нравственного совершенствования. Образ разочарованного в своих напрасных жертвах изгнанника перерастает в образ «искателя новых впечатлений».

Активность души направлена у Пушкина прежде всего на внутренний мир. Пушкинский герой жаждет полноты бытия. Он не отвергает внешний мир, который обогащает его «впечатлениями» и способствует нравственному просветлению. Жуковский целиком погружен во внутренний мир, и действительность в его поэзии выступает враждебной средой, изменить которую нельзя и которая сулит лишь разочарования. Поэтому он испытывает томление по недостижимому в реальности, но осуществимому за ее пределами идеалу. Пушкинская позиция иная — при всем неприятии неудовлетворяющей его общественной среды он с доверием относится к реальности. Активность души выражается не в гордом и безусловном отвержении действительности, не в борьбе за ее изменение (что будет свойственно декабристам), но и не в надежде на гармонию в потустороннем мире или в утверждении неразрешимости противоречий бытия в байроновском духе. Иначе говоря, отношение к действительности с самого начала многостороннее, исключаящее какой-либо схематизм или предвзятость.

Структура стихотворения также обнаруживает и теснейшую связь и расхождения с романтизмом. Хотя неудовлетворенность Пушкина направлена вглубь, ее питает реально бытующая общественная мораль, которая находит своих приверженцев среди «питомцев наслаждений», «минутных друзей», «изменниц младых», «наперсниц порочных заблуждений». Разочарование распространяется вширь. Само «бегство» осмыслено не просто как «бегство» от этих «друзей» и от этих «изменниц», но от всего круга общества. Недаром оно получает обобщенное выражение — «родина», «отеческий край».

Элегия Пушкина перекликается и в своем стихе, и в «музыкальном» оформлении, и в композиции с психологическими элегиями Жуковского, романтический стиль ко-

того Пушкин уже усвоил. Здесь и привычные перифразы и формулы («Погасло дневное светило...», «Желаний и надежд томительный обман...», «Где музы нежные мне тайно улыбались», «Где рано в бурях отцвела Моя потерянная младость...», «хладное страданье»), и выдвигание на первый план эмоционального ореола слова, а не его предметного значения, и повторы, «музыкально» организуемые речь:

Я вас бежал...  
Я вас бежал...  
И вы...  
И вы забыты мной...  
И вы забыты мной...

Для композиции стихотворения характерна инверсия. Последовательность речи нарушена хотя бы тем, что о возрождении души говорится в начале элегии, а о «бегстве» — в конце. Прямой порядок требует иного хода переживаний. Но такой принцип строения поддерживает мысль о переломе судьбы. Безграничная перспектива открывается заключительными стихами, дважды до этого повторенными в элегии. Фон природной картины тоже несет известную содержательную функцию: от «сумерек» души к яркому свету («Погасло дневное светило...» — «Земли полуденной волшебные края...») через грозную и неведомую стихию («Волнуйся подо мной, угрюмый океан»). Однако вся картина не превращается в аллегорическую: предметные образы не теряют самостоятельности, а лишь сопровождают переживание. Пушкин точно описывает психологическое состояние: обновление души еще не наступило, а поэтому мотив возрождения отодвинут и дан не как действительность, а как возможность.

Значение элегии «Погасло дневное светило...» для романтизма Пушкина трудно переоценить. В ней впервые возникает лирический характер современника, данный посредством самонаблюдения, самопознания. Этот характер обрисован в эмоциональном ключе. Поверх реальных биографических фактов Пушкин строит условно-романтическую духовную биографию, одновременно и совпадающую и не совпадающую с реальной. Субъектом лирического произведения оказывается автор и не автор. Эта двойственность носителя переживания находит поддержку в роман-

тическом двомирии. Драматизм стихотворения заключен в нравственной коллизии и перенесен в психологический план. Разочарование сливается с самоосуждением, которое не замыкается на личности. Оно соединено с протестом (разрыв с обществом) и с вольнолюбивыми надеждами. Разочарование не приобретает всеобщего характера. Идеалом личности остается жажда полноты жизни, которая выступает безусловной ценностью. Отсюда проистекает пафос активности души, устремленной к постижению внутренней и внешней свободы как условий для торжества чувств. Приобщение к стихии жизни, питающей душу новыми впечатлениями, непосредственно подготавливает ее обновление.

«Внутренний человек» предстает в разнообразии противоречивых страстей, чувств и дум, которые выливаются свободно, в форме саморазвития, самодвижения чувств. Внешние факты объясняются внутренними порывами души. Так возникает поверх реальных обстоятельств конкретный психологический анализ, данный в форме элегического воспоминания. Предметные образы служат музыкальным аккомпанементом противоречивым страстям, символизируя свободу и самоценность внутренней жизни. Параллелизм волнуемой природы и переживаний, типичный для романтической поэтики, подчинен не задаче предметного изображения, а выявлению свободы внутреннего мира героя и глубины его души. Внешнее не способно удовлетворить внутреннюю жизнь, оно может лишь намекнуть, оттенить глубину духа, безграничную его свободу и те препятствия, которые ожидают героя. Тем самым в шуме ветрила и волнении океана заложено звучание души, внимающей самой себе. Понятно поэтому, что отпадение личности от прежнего уклада приобретает свободный и независимый от внешних условий ход и выступает произвольным, мотивированным лишь саморазвитием души, жаждущей нравственного очищения. Отсюда возникает характерная монологичность, поддержанная, с одной стороны, развитым лиризмом, а с другой — музыкальностью. Монолог обращен к себе, душа беседует сама с собой, удовлетворяясь этим общением и развертывая неумолимо деятельные свои глубины. Элегическая тональность стихотворной речи контрастна грозной музыке океана, и это соотношение разных звучаний обнаруживает таящуюся в душе бездонную глубину.

Не подлежит сомнению, что очерченная поэтика типична не только для элегии «Погасло дневное светило...», но для романтической лирики Пушкина в целом. В отличие от Жуковского, однако, у Пушкина исчезает первый — предметный — план, а нравственные поиски не ведут к какому-либо четкому выводу и к откровенному дидактизму, не говоря уже о том, что деятельная душа проявляет свои способности как вполне земные. В противоположность элегиям Баратынского Пушкин рисует образ внутренне готового к любви и счастью человека, а не охлажденного скептика, разуверившегося в благи поосторонней жизни.

### 3

Мотивы, столь отчетливо выраженные в элегии «Погасло дневное светило...», реализуются Пушкиным в других его лирических произведениях; обогащаясь новыми нотами, углубляясь и развиваясь. Причем всюду движения души даны не как убеждения автора, а как свойства его характера. Духовный рост совершается по требованию природы, сердца, диктуется не обстоятельствами, а непосредственно личными причинами.

Романтический образ «самовольного изгнанника» вновь возникает в стихотворении «К Овидию». Лирический характер в нем также строится на сопоставлении двух образов изгнанника — самовольного и насильственного.

Иное содержательное наполнение романтические мотивы элегии «Погасло дневное светило...» получают в стихотворениях «Я пережил свои желанья...» и «Узник». В первом из них нашло выражение то элегическое разочарование в себе, которое выступило одной из тем первой его романтической элегии. Во втором воплощена другая тема, также идущая от элегии «Погасло дневное светило...», — порыв к свободе. Здесь опять-таки возникает образ иного края, приюта стихийной вольности, мыслимый как вполне земной и желанный:

Туда, где за тучей белеет гора,  
Туда, где синеют морские края,  
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..

Реальное жизненное впечатление получило в стихотворении романтическую трактовку. Свобода здесь понимается Пушкиным в духе фольклорных традиций — как

безграничная воля, как стихийное чувство, родственное природным стихиям. Она живет в душе, независимо от внешних условий: орел, «вскормленный в певеле», тоже томится по воле. Чрезвычайно важен мотив «понимающей» души («Как будто со мною задумал одно»), наделенной теми же стремлениями. Эта общность порывов узника и орла придает стихотворению обобщенный смысл. Романтизм Пушкина определенно приобретает в этом стихотворении политическую окраску. Биографический смысл — возвращение из ссылки — устранен из стихотворения, но ответ его сохранился, как и в знаменитой «Птичке». Лирический субъект объективирован — это не автор, а другое «я», но ему приданы внутренние стремления автора. «Узник», как и «К Овидию», примечателен в том отношении, что «личная тема» Пушкина постепенно объективируется. Но если стихотворение «К Овидию» выдержано в элегической традиции, то в «Узнике», в отличие от книжной, литературной ее трактовки («Шильонский узник» Байрона и Жуковского), Пушкин намечает фольклорную, которую сам же разовьет в «Братьях-разбойниках» и которую затем поддержит Лермонтов в «Узнике» и «Соседке».

Романтическими настроениями окрашены и другие вольнолюбивые стихотворения Пушкина («Кинжал», «Дочери Карагеоргия», «Гречанка верная! не плачь, — он пал героем...», «Птичка»). Кинжал, например, воспринимается как «последний судья позора и обиды». Прославление кинжала связано с жаждой свободы и карой за ее поругание. Защита свободы поручена избранным отважным вольнолюбцам, которые вершат «вещий суд». Кинжал тайно охраняет свободу и становится ее символом («И на торжественной могиле горит без надписи кинжал»).

Стремление к выражению полноты жизненных переживаний характерно для романтической лирики. Пушкин отказывается от жанровых типов поэта, от условных масок лирического героя, а пишет от своего лица. В связи с этим расширяется жанровый диапазон его лирики. В лирике Пушкина возникает единство лирического характера, во многом еще элегического, но уже выходящего за рамки одних только элегических чувствований. Разочарование получает конкретную психологическую мотивировку. Особенно существенны в этом смысле стихотворения о поэтическом вдохновении и любви.

Раздумья о поэтическом творчестве («Мне вас не жаль, года весны моей...», «Муза» и др.) выдержаны в элегическом стиле, но Пушкин преодолевает стертость элегических чувств. Так, в стихотворении «Мне вас не жаль, года весны моей...» типичная композиция элегий (анафорическое строение), традиционная перифраза («года весны моей» и т. п.), элегические формулы («таинства ночей», «неверные друзья», «изменницы младые») и самая характеристика поэта («Задумчивый, забав чуждаюсь я») сменяются живым чувством автора, призывающим поэтическое вдохновение:

Но где же вы, минуты умиления,  
Младых надежд, сердечной тишины?  
Где прежний жар и слезы вдохновенья?  
Придите вновь, года моей весны!

Начавшись с элегической интонации, стихотворение кончается мажорной: последний стих — «Придите вновь, года моей весны!» — опровергает первый («Мне вас не жаль, года весны моей...»). Точно так же последнее четверостишие опровергает первые два. Оказывается, автор тяготится грустью, ему свойственна деятельная душа. Пушкин интонационно подчеркивает внутренние порывы: инверсия «весны моей» заменяется энергичным «моей весны», причем слово «весна» получает усиленный дополнительный акцент в качестве рифмы.

В еще большей степени радость, даруемая вдохновением, выражена в стихотворении «Муза» («В младенчестве моем она меня любила»). Романтический образ музы возникает в связи с античными ассоциациями и предстает в облике «девы тайной», которой придаются вполне реальные черты («с улыбкой», «локоны», «милое чело»). Внешние детали пейзажа («в немой тиши дубов» и др.) теряют нарочитую условность и превращаются в детали, характеризующие античность, хотя бы и романтически воспринятую. Так появляются «гимны важные, внушенные богами», «песни мирные фригийских пастухов», «семиствольная цевница», «тростник», «свирель». Эти реалии — не условные стилистические знаки, а признаки определенной, но еще романтизированной культуры. Благодаря этому содержание стихотворения становится романтичным. Постепенно поэтический вымысел будет освобождаться от романтических наслоений, но именно в романти-

ческой лирике создаются условия для полного и непосредственного выражения конкретного психологического переживания.

Полнота жизни, к которой стремится поэт, выступает в интенсивной напряженности контрастных чувств, в глубине раздумий и желаний («Редает облаков летучая гряда...», «Кто видел край, где роскошью природы...», «Простишь ли мне ревнивые мечты...»). Рядом с традиционными романтическими мотивами о скоротечности жизни («Гроб юноши», «Умолкну скоро я... Но если в день печали...») новые, в которых разочарование уступает место прославлению радостей жизни («Мой друг, забыты мной следы минувших лет...»). Особенно примечательно в этом отношении стихотворение «Надеждой сладостной младенчески дыша...», где типично романтическая идея о вечной жизни души подвергается сомнению, но одновременно спаяна с устремлением в бесконечную даль свободы:

Когда бы верил я, что некогда душа,  
 От тленья убежав, уносит мысли вечны,  
 И память, и любовь в пучины бесконечны,—  
 Клянусь! давно бы я оставил этот мир:  
 Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,  
 И улетел в страну свободы, наслаждений,  
 В страну, где смерти нет, где нет  
   предрассуждений,  
 Где мысль одна плывет в небесной  
   чистоте...

Однако Пушкин-романтик уже не верит «обманчивой мечте»: «Ничтожество меня за гробом ожидает...».

Романтическому противоречию между духом и телом противопоставляется мысль о богатстве земных чувств. Жизнь предстает и печальной ввиду неизбежности смерти, и благой вследствие даруемых ею наслаждений:

...И на жизнь гляжу печален вновь,  
 И долго жить хочу, чтоб долго образ милый  
 Тайлся и пылал в душе моей унылой.

Уже в разгар романтизма вырабатывается то мироощущение, которое затем воплотится в таких шедеврах реалистической лирики, как «Когда за городом задумчив я брожу...», «Элегия», «Безумных лет угасшее веселье...»,

В лирических стихотворениях начала 20-х годов интерес Пушкина сосредоточен лишь на личности. Конечно, личность рисуется им не в отрыве от исторических обстоятельств, но сами события не служат для объяснения противоречий личности — прав ее на протест и на произвол. Так, воспламененный известиями о восстании в Греции, Пушкин в стихотворении «Война» осмысливает войну именно в романтическом ключе. Поэт сосредоточивает свое внимание на том, что война несет ему:

Война! Подъяты наконец,  
 Шумят знамена бранной чести!  
 Увижу кровь, увижу праздник мести,  
 Засвищет вокруг меня губительный свинец.  
 И сколько сильных впечатлений  
 Для жаждущей души моей!

Мысль о войне как сильном впечатлении, потрясении души, источнике новых тем для творчества выдвигается на первый план. В этом тоже нужно видеть стихийное проявление чувства свободы, стремление вырваться за пределы повседневности, преодолеть ее тяготение.

При всем несомненном сочувствии Пушкина греческому народу как раз восставшая Греция и ее цели мало занимают его воображение в этой элегии: теме «новых впечатлений» («Все ново будет мне...») драматически противопоставлена тема разочарования. Война в элегии предстает как «слепая славы страсть». Страсть, губительная для личности и для свободы.

Романтическое представление о восстании совместилось, таким образом, с идеями о войне как игрище страстей<sup>22</sup>. Разочарование поэта означает невозможность выбора: война приносит новые впечатления, но она одновременно предстает иссушающей душу страстью. Без освежающих внешних событий душа обречена на прозаическое существование («Я тоже жертва злой отравы...»), но оживление души связано с потерей чувства полноты бытия. В этих романтических противоречиях бьется мысль Пушкина.

Романтизм сказался и при воплощении Пушкиным современной ему исторической тематики. Весьма показа-

<sup>22</sup> См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. 1, с. 534.



тельно в этом отношении стихотворение «Наполеон», написанное в том же, 1821 г., что и элегия «Война».

Романтическая ода «Наполеон» вызвана известием о смерти французского императора.

Когда народы боролись с Наполеоном, то его имя навредило «ужас». Наполеон, посягнувший на принципы национальной независимости народов, был преступником и тираном. Но к 1821 г. и особенно после его смерти оценка Наполеона пересматривается. Реставрация монархий в государствах Европы изменила взгляд на Наполеона. Деятельность Наполеона осмысливается в историко-философском ключе<sup>23</sup>.

Наполеон предстает в стихотворении как ведущий характер века. И масштаб его деятельности, и внутренний потенциал души обнаруживают в нем в укрупненных формах свойства разочарованных индивидуалистов. В нем сочетаются своеобразный произвол, гордый индивидуализм, разочарованность незаурядной природы, мощь попирающего свободу дерзновенного исполина и трогательность частного человека, оканчивающего свои дни в изгнании и горьком одиночестве и вспоминающего «милого сына».

В стихотворении проходят два образа Наполеона — своенравного властителя, «могучего баловня побед» и несчастного изгнанника («В неволе мрачной закатился Наполеона грозный век», «И для изгнанника вселенной Уже потомство настает», «Искуплены его стяжанья. И зло виновственных чудес Тоскою душего изгнанья Под сенью чуждою небес», «Изгнанник помнил звук мечей...»). Нет сомнения, что мотив изгнанничества, одиночества Наполеона овеян глубоко личным сочувствием Пушкина. Изгнание в какой-то мере искупало то «зло», какое принес Наполеон человечеству.

Противоречивость деятельности Наполеона, зависящая от его характера, рассматривается Пушкиным с романтической точки зрения отношения «великого человека» к свободе, причем свобода мыслится поэтом в двух значениях — политическом и национальном. Оба эти значения могут совмещаться и в последних стихах, по существу,

---

<sup>23</sup> О возникновении «наполеоновской легенды» см.: *Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. 1, с. 557—558; *Реизов Б. Г.* Из истории европейских литератур. Л., 1970, с. 53.

совпадают. Через все стихотворение проходит мысль о несовместимости своеправного произвола индивидуалистически понятой личной свободы и свободы народов. История осуществляет тайным образом стихийную свободу, выражающуюся в чувстве «вечной свободы» как закона жизни. Наполеон бросил вызов истории, человечеству, национальностям (народам) и каждой отдельной личности, хранящей сокровенное стихийное чувство свободы. Отсюда возникает противопоставление Наполеона всему человечеству, закрепленное в кольцевой композиции стихотворения: «Чудесный жребий совершился: Угас великий человек» — «Хвала! он русскому народу высокий жребий указал, И миру вечную свободу из мрака ссылки завещал»<sup>24</sup>.

Личная воля Наполеона привела к гибели его империи и обрекла императора на «изгнание», но она же пробудила Россию, которая и стала непосредственной причиной краха его честолюбивых претензий. В объяснении сути исторических событий Пушкин еще стоит на романтической точке зрения. Независимо от воли Наполеона («Как сердца русских не постигнул...»), но все-таки вследствие объективного ее проявления («... Он русскому народу Великий жребий указал...»), Россия выполнила свою историческую миссию защиты национальной и политической свободы. Наполеон как бы сам разбудил силу, свергнувшую его с пьедестала величия. С одной стороны, Пушкин выдвигает чисто субъективные причины гибели Наполеона. С другой же — вполне объективные. Поражение Наполеона объяснено в какой-то мере независящими от него причинами: ведь он вовсе не думал «указать» России ее «высокий жребий». Но объективные причины вновь получают субъективную трактовку: победа России обусловлена стремлением мира к «вечной свободе». Смысл деятельности Наполеона состоял также в том, что после него деспотизм уже невозможен.

Конец исторической деятельности Наполеона связан с пробуждением в нем человека. Наполеон искупил «страдания» и «зло воинственных чудес» «тоской изгнания Под сенью чуждою небес». Тиранин стал изгнанником. Это примеряет с Наполеоном. Теперь он не заслуживает

<sup>24</sup> «Чудесный жребий» — «жребий» истории, не угаданный Наполеоном, но проявившийся в конце концов в самом акте его смерти.

«укора», но лишь сострадания. Пушкин как бы заставляет забыть о несчастьях, принесенных диктатором народам. Окружая Наполеона сочувствием, поэт в романтических красках рисует образ изгнанника, лишённого родины и сына. Наполеон в изгнании уже не индивидуалист, мечтающий о славе и власти. Он разочаровался и в них. Теперь Наполеон — частный человек, для которого открылись нетленные общечеловеческие ценности:

Где иногда, в своей пустыне  
Забыв войну, потомство, трон,  
Один, один о милом сыне  
В унынье горьком думал он.

Романтическое освещение исторических фактов нашло отражение и в «Песне о Вещем Олеге», балладная традиция которой, как давно уже замечено исследователями, восходит к романтическим балладам Катенина, а не Жуковского, хотя самый размер стиха — амфибрахий — выбран вслед за Жуковским («Граф Габсбургский», «Горная дорога») <sup>25</sup>. В «Песне о Вещем Олеге» Пушкин избегает фантастики и уклоняется от обычного для баллад чудесного вымысла. Обработка исторического легендарного сюжета под пером Пушкина была подчеркнута беспристрастной <sup>26</sup>. Авторский голос не вмешивается в происходящие события. В отличие от Жуковского, в балладу приносится современное романтическое мироощущение. Существенно также, что Пушкин называет жанр стихотворения не балладой и не думой, а «песнью». Если Жуковский ориентируется на средневековье и на формы европейской баллады (главным образом, немецкой и англий-

<sup>25</sup> См., например: *Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. 1, с. 543—548; *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. М., 1959, с. 41—46; *Городецкий Б. П.* Лирика Пушкина, М.—Л., 1962, с. 267—270; Пушкин и его современники. Псков, 1970, с. 90—100 (ст. А. И. Журавлевой «„Песнь о Вещем Олеге“ Пушкина»).

<sup>26</sup> Возможно, именно это обстоятельство вызвало холодные отзывы критики. В «Сыне Отечества» (1825, ч. 99, № 3, с. 309) о «Песне...» было написано: «В ней есть все, кроме пылкости Пушкина и той обворожительной прелести, игривости в стихах, которую мы лучше постигаем, нежели умеем выразить». Однако поэт отнюдь не механически следовал за летописцем. Летописец осуждает Олега, потому что князь — не славянин, а варяг, посмеявшийся над чуждой ему верой в Перуна и укоровший кудесника («всегда тии глаголют ложь...»).

ской), а Рылеев на славянский фольклор вообще, то Пушкин — на древнерусское предание.

В балладе Пушкина национально-исторический колорит создается несколькими путями. Поэт рисует балладный, условный мир славянской древности, заметно стилизуя поэтическую речь и придавая ей торжественность. Пушкин воспроизводит «дух» IX столетия, образ жизни народа. Не случайно, конечно, центральный мотив связан с конем. Пушкин подчеркнул в письме к А. А. Бестужеву: «Товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе — есть черта трогательного простодушия...»<sup>27</sup>. От коня зависит жизнь и смерть воина. Историческая легенда заметно психологизирована. Трогательность любви Олега к коню оправдана образом жизни древнего человека на Руси. Но Олег, как и подобает человеку IX—X столетий, верит и в предсказания, в нечто стоящее над ним. Толкователем судьбы внешней воли выступает кудесник — «любимец богов». Характерно, что кудесник, волхв — слуга Перуна. В пушкинской балладе слились оба мотива — предсказание гласит, что смерть Олегу принесет конь. Жизнь Олега — князя-воина и человека — непосредственно связана с его конем.

При всем историзме баллада несет в себе явные следы романтической поэтики. Подобно Людмиле у Жуковского, наказанной за ропот на бога и за неверие в счастье, Олег карается за сомнения в истине слов кудесника, речь которого заметно романтизирована («И синего моря обманчивый вал В часы роковой непогоды...»). Смерть Олега, однако, проста и естественна. Мотивы предсказания и сомнения в нем даны как историческая характерность и психологическое объяснение.

Другая их функция — чисто романтическая. Личная воля Олега, и это свойственно романтизму, ограничена своеобразным «вероломством» судьбы, непредвиденно для героя наступающей его. Мотив предсказания утверждает случайность частной судьбы. Закономерность Олеговой смерти романтически декларирована в предсказании кудесника и мотивирована «простодушием» князя. Знание этой закономерности доступно лишь вдохновенному человеку, приближенному к тайнам бытия. Закономерность судьбы выступает в форме случайности, случай-

<sup>27</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. X, с. 122.

ность же таит в себе некую закономерность, которая, однако, не может быть постигнута простыми смертными. Мотив этот имеет и другое, глубоко личное значение: кудесник — вдохновенный пророк, не подвластный людям, а исполняющий волю богов. В этом, конечно, выразилось поэтическое самосознание Пушкина. И хотя поэт отказывался признавать своими рассуждениями ответ кудесника («Волхвы не боятся могучих владык...» и сл.), «как раз эти строки и отражали, — справедливо полагает Б. П. Городецкий, — личные переживания и состояние духа Пушкина этого времени» (т. е. начала 1820-х годов. — *В. К.*)<sup>28</sup>.

Романтичность сюжета проявляется, таким образом в том, что Олег усомнился в силе, стоящей над ним, и не поверил в пророчество кудесника, отверг его вдохновенное слово:

Кудесник, ты лживый, безумный старик!  
Презреть бы твое предсказанье!

Устранив балладные эффекты — нет ни ужасов, ни игры страстей, ни реально явленных потусторонних сил, с которыми герой баллады вступает в борьбу, — Пушкин сосредоточил внимание на зависимости личности от внешнего мира, на том «пределе», который положен личной воле. Спокойствие человека мнимо: его подстерегает неожиданность пришедших в движение невидимых ему и непредугаданных им сил, которые проявляют себя роковым образом. В ту самую минуту, когда Олег почувствовал себя вне воздействия высших сил, они его покарали. В романтической форме Пушкин передал драматизм отношений человека с миром. Простота сюжета обнаружила стоящую над человеком власть обстоятельств, пока еще не исторических, но представших как общие жизненные закономерности и воплощенных во вполне реальных образах. Смерть Олега — и «художественный символ неизбежной участи смертного», и непредвиденное им роковое стечение обстоятельств, за которыми выступает внеличный мир с его законами. Пока эти законы выступают исторически необъяснимыми. Личность оказывается подчиненной и общим жизненным закономерностям, и закономерностям непознанным. Впоследствии они будут поняты Пушкиным как закономерности исторические.

<sup>28</sup> *Городецкий Б. П.* Лирика Пушкина, с. 270.

Наступление реакции в Европе и в России и наблюдаемая Пушкиным жизнь поколебали его когда-то сильную веру в скорую победу революции. Восстания одно за другим были подавлены («Все пало — под ярем склонились все главы...»). Пушкин тяжело переживает поражение революции, выражая чувства горечи в романтических образах и связывая мрачное душевное состояние с политической обстановкой в Европе («Кто, волны, вас остановил...»). Поэт пристально вглядывался в русскую жизнь и не находил в ней возможностей для революционного взрыва. В новом свете предстали перед ним и «вожди» и «народ». Показательно скептическое отношение к «избранным душам»:

Бывало, в сладком ослепленье  
Я верил избранным душам,  
Я мнил — их тайное рожденье  
Угодно властным небесам,  
На них указывало мне —  
Едва приблизился я к ним

II, 165

Разочарование Пушкина касается, с одной стороны, «избранных» натур, а с другой — «народа». Обе темы первоначально даны слитно, но затем каждая выделяется в самостоятельную. Пересмотр восторженно-романтической позиции потребовал нового взгляда на свое поэтическое призвание. Уже в послании к В. Ф. Раевскому (1822) Пушкин отвергает просветительскую миссию поэта и господствующее мнение о цели поэтического творчества. Его не привлекает ни романтический пафос, ни просветительский идеал, вызывая глубокое разочарование в самой поэтической деятельности, ибо слово поэта не доходит до «толпы». В другом послании В. Ф. Раевскому («Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...») об этом сказано прямо:

Я говорил пред хладною толпой  
Языком истины свободной, —  
Но для толпы ничтожной и глухой  
Смешон глас сердца благородный.

II, 116

Вдохновенный поэт романтически противопоставлен «толпе ничтожной и глухой». Но разочарование касается не только «толпы». Пушкин не удовлетворен собой, собственными «ложными» идеалами, «героями» и «народом». Это разочарование привело его к тяжкому кризису и наиболее резко выразилось в «Демоне» и «Сеятеле».

Пушкин потерял точку опоры. Он не находил ее ни в своей душе («Душа час от часу немеет...»), ни в исторической действительности («Везде ярем, секира иль венец...»), ни в «героях» («Но что же в избранных я увидел? Ничтожный блеск...»). Единственной реальностью оставался байронический скептицизм. Сложность пушкинского мирозерцания в этот период заключалась в том, что он не изменял идеалу «вечной свободы», которая по-прежнему оставалась его «кумиром». Однако он уже не верил в ее торжество, не верил в то, что «избранные души» могут ее достичь, а народы пойдут за ними. Пушкин колебался и в оценке своего скептицизма. С одной стороны, он смотрел на мир глазами байронического человека, но с другой — этот « пленительный кумир » являлся ему « безобразным призраком ». В « Демоне » объединены и привлекательность духа отрицания и сомнения, и неудовлетворяющая поэта душевная пустота. Разочарованная личность, воплощающая протест против господствующего строя, сама оказывается несостоятельной, ибо она не имеет никакого положительного идеала. Результат скептического взгляда на мир — омертвление души и неспособность ее к постижению жизни:

Он звал прекрасное мечтою;  
Он вдохновенье презирал;  
Не верил он любви, свободе;  
На жизнь насмешливо глядел —  
И ничего во всей природе  
Благословить он не хотел.

II, 155

Байроническое разочарование — не идеал Пушкина, а скорее « безобразный призрак », о чем мужественно признается сам поэт в послании к В. Ф. Раевскому.

« Демон » обнаруживает спор двух « я » автора. В « Демоне » дух отрицания противоположен чувству полноты жизни, которое выступает идеальной нормой отношения человека к миру. Но демоническая позиция не отрицается

вовсе, как не отбрасывается и пламенный порыв избранной романтической души. «Демон» означал усиление байронизма, которое охватывало все более широкие области действительности и все более глубокие слои мироощущения поэта. Пушкинское чувство радости общения с миром сопротивлялось безграничному разочарованию, подтачивало романтический идеал и вело к его преодолению.

Однако холодный яд сомнения и отрицания «пленил» Пушкина. В этот период скептицизм становится исходной предпосылкой для критики «избранных героев», а вольнолюбие «избранной души» — для саркастической насмешки над «мирными народами». Тем самым демоническая личность получает право судить мир, а неудовлетворяющая Пушкина «избранная душа» — бросать обвинения «народам». Из этого ясно, что Пушкин не покидает романтического мирозерцания и в период перевернувшего его внутреннюю жизнь идейного кризиса.

Вместе с тем лирика Пушкина заметно драматизируется. Поэт вступает в драматические отношения с внешним миром, не удовлетворяясь ни «избранными натурами», ни «толпой». Драма входит в его душу, трезвый скептик противостоит восторженному романтику. Сшибка двух авторских «я», одинаково «монологичных» и остающихся лирическими проекциями, образует непримиренный конфликт. И хотя оба «я» разъединены, композиционная форма стихотворения их сливает («В те дни, когда... Тогда...»). Внутренняя драма передана уже не как саморазвитие противоречивых страстей, а как единство разных сознаний.

Крайнего выражения мрачное разочарование Пушкина достигло в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...». Сарказм Пушкина направлен на «народы», которые остались постыдно равнодушными к призывам романтиков-вольнолюбцев. Но нельзя не заметить, что гнев Пушкина имеет своим внутренним источником и бессилие героев-одиночек. Недаром строфа, начинающаяся стихом: «Паситесь, мирные народы...», отпочковалась от другого стихотворения — «Мое беспечное незнание...», где она непосредственно следовала за обличением «избранных» натур:

Взглянул на мир я взором ясным  
И изумился в тишине;  
Ужели он казался мне



Столь величавым и прекрасным?  
Чего, мечтатель молодой,  
Ты в нем искал, к чему стремился.  
Кого восторженной душой  
Боготворить не устыдился?  
И взор я бросил на людей,  
Увидел их надменных, низких  
Жестоких ветренных судей,  
Глупцов, всегда злодейству близких...

II, 152

Идейный кризис первоначально разворачивается в формах романтического индивидуализма, резкого противопоставления собственной личности «толпе» и «народам». Но одновременно существует и другая тенденция — освободиться от индивидуализма, беспристрастно взглянуть на жизнь и понять ее. Мысль о бессилии личной воли подрывает индивидуалистическую точку зрения. Само это бессилие требует объяснения причинами, лежащими за пределами личности. Неудовлетворенность демонической позицией заставляет искать выход из нее в обращении к историческому опыту народа.

Идейный кризис 1823 г. положил начало преодолению романтического идеала. Вольнолюбие перестало восприниматься Пушкиным как поэтический образ, возникший в сознании, или как умозрительное представление, вызывающее определенные — декабристские — ассоциации. Для него необходимо было найти опору не в душе личности или народа, а в объективных условиях создавшей их исторической действительности. Кризис 1823 г. обнажил противоречия внутри романтического сознания, которое распалось на два несовместимых «я» — презирующего жизнь гордого индивидуалиста и избранного героя, готового осчастливить мир. В ходе преодоления кризиса выяснилось, что оба «я» едины.

Таким образом, пушкинское представление о романтизме своеобразно воплощается в разных жанрах. Пушкин постепенно, хотя и не до конца, освобождается от жанрового мышления. В элегиях он раскрепощает лирическую эмоцию, создавая романтический образ полно и глубоко чувствующего добровольного изгнанника и сосредоточивая внимание на саморазвитии, самодвижении страстей, а затем переходит к выражению внутренней драмы и

обнажает конфликт избранной личности с миром. В исторических элегиях и одах он стремится понять объективный смысл деятельности великого человека. Наконец, в балладе поэта интересуют национальные формы бытия в их конкретном историческом освещении.

Каждый жанр выполняет свою роль, но каждый жанр лишен той заданности, определяемой вне его лежащей дидактической «целью», которая столь характерна для русских романтиков, включая такие полярности, как Жуковский и Рылев. Ни один жанр у Пушкина уже не связан с неперменной аллюзионностью, и в этом смысле поэт ориентируется на внутреннее содержание изображаемого или выражаемого, т. е. обретает подлинную творческую свободу.

#### ПОЭТИКА РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ: ОТ «КАВКАЗСКОГО ПЛЕННИКА» К «ЦЫГАНАМ»

### 1

С наибольшей полнотой принципы пушкинского романтизма воплотились в поэмах. Мотивы пушкинской лирики и поиски национально-исторической характерности получили в поэмах своеобразное разрешение. Поэмы аккумуляровали и прояснили художественные принципы Пушкина-романтика. Жанр романтической поэмы сформировался в южной ссылке. Переход к жанру поэмы стал главным итогом творческого развития Пушкина с лицейских лет и до заточения в Михайловское. «Южные» поэмы — высшее достижение Пушкина-романтика, но они знаменовали также и преодоление им романтического мироощущения.

При всей общности лирических произведений и поэм (лиризм — важный принцип их художественной структуры), в поэмах ярче проявились философско-исторические истоки пушкинского романтического мирозерцания. В поэмы вошли и новые впечатления от окружающей Пушкина действительности. Поэта преимущественно интересовал характер современного ему молодого дворянского интеллигента в его отношении к идеям свободы и счастья. «Я в нем, — писал он В. П. Горчакову в 1822 г. о герое «Кавказского Пленника», — хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевремен-

ную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века»<sup>1</sup>.

Критики прочитали «Кавказского Пленника» в историческом ключе и поставили поэму в широкий контекст европейской и русской истории. П. А. Вяземский в статье, написанной вскоре после выхода поэмы, свидетельствовал о распространенности людей типа Пленника: «...подобные лица часто встречаются взору наблюдателя в нынешнем положении общества»<sup>2</sup>. Вместе с тем Вяземский подчеркивал, что характер Пленника не ограниченно-русский, но общеевропейский, «байронический», и соотносил поэму с «Чайльд-Гарольдом». Позднее на историческом смысле поэмы, выразившей дух общества и сознание самого Пушкина, остановился В. Г. Белинский.

Тип человека, интересовавший Пушкина, был характерен не только для России. Причины возникновения этого типа связывались с ущербностью европейской цивилизации. Его свойства стали уже предметом художественного исследования в мировой литературе. Общее и особенное в русском разочарованном интеллигенте обусловило как творческую переключку Пушкина с Руссо и Байроном, так и своеобразие художественного осмысления. Это потребовало от Пушкина обращения к «новой» форме — романтической поэме.

Новой, необычной была и обстановка, где развертывался конфликт пушкинских поэм.

На Кавказе, а также в Крыму и в бессарабских степях существовали культурно-исторические уклады жизни, непохожие на русский и европейский. Природа тоже ничем не напоминала равнинный север. Кавказ в ту пору был предметом политических интересов России. Наконец, Кавказ — овеянная легендами страна, но социально отсталая в сравнении с Россией. Все это предопределило новизну поэм и особенность пушкинской романтической проблематики.

Кавказ, а впоследствии и цыганская община предстают в поэмах в трех аспектах. Они художественно условны, поскольку это одно из неперемennых условий «чистоты» философско-поэтического эксперимента. Но они же вполне реальны и современны: ни природа, ни быт не выдуманы, а действие поэм не отнесено в далекое прошлое,

<sup>1</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. X, с. 49.

<sup>2</sup> *Сын Отечества*, 1822, № 49, с. 121.

покрытое мраком. У Пушкина герои попадают в жизненный уклад, более близкий к природе, чем цивилизованный. Наконец, Пушкину Кавказ нужен для создания иллюзии необыкновенности, необычности. С этим связан и мотив полного разрыва героев с привычным для них окружением: они сжигают за собой все мосты, чтобы неожиданным, непредвиденным для них образом обнаружилась внутренняя их зависимость от прежнего мира.

Фабула романтической поэмы складывалась из нескольких компонентов, главные из которых — герой и среда. Герой — человек цивилизованного общества — ищет абстрактный идеал свободы или счастья в новом для себя окружении. Среда, как правило, дана в двух аспектах — неудовлетворяющей и враждебной герою цивилизации и необычного окружения, родственного порывам мятежной души. Сюжет в романтической поэме нарочито условен — бегство в новую среду должно выявить душевные движения героя, его внутренние возможности или степень зависимости от среды и не подвластных ему внешних сил. При этом мотивировка романтического отчуждения может быть более или менее развитой, но всегда неполной, поскольку героем движут страсти. Ситуация необходимо приобретает свободный, произвольный ход.

Поэтика «южных» поэм, как было детально исследовано В. М. Жирмунским, во многом восходит к Байрону. Сам Пушкин не раз признавался, что творчество Байрона, его поэмы прежде всего служили ему образцом. Воздействие Байрона — «властителя дум» поколений того времени — может быть отмечено и в другом отношении: английский поэт (и романтизм в целом) по-новому переосмыслил идеи Руссо, выдвинув в руссоизме на первый план безжизненность, мертвенность цивилизованного общества.

Байрон помог Пушкину художественно осмыслить его свободолюбивый протест, глубокое разочарование, связанное с неудачами революционных выступлений и недовольством русской жизнью. Он помог Пушкину в создании самого типа русской романтической поэмы, основанной на принципе субъективного лиризма, на новеллистическом сюжете и на сосредоточении событий вокруг личности героя, который окружен эмоциональным сочувствием автора и даже эмоционально ему тождествен. Однако проблематика пушкинской поэмы далеко не байроновская. Существенное отличие состоит в том, что пушкинский герой,

отвергающий, как и байроновский, официальную мораль, сам подлежит моральному суду. Для Пушкина актуальной становится задача описать романтический характер. Вместе с тем Пушкин сосредоточивает усилия не столько на протесте личности, сколько на внутренних мотивах поведения. Пушкинские герои не вступают в борьбу с обществом. Они отвергают его, порывают с ним, но более всего озабочены состоянием своего духа. Пушкин в романтических поэмах тоже ищет разгадку романтической разочарованности героев, но в их душе, а не в объективной действительности.

Таким образом, отношение Пушкина к Байрону было достаточно сложным. Увлечение английским поэтом с самого начала совмещалось с полемикой. Усвоение художественной структуры байроновской поэмы также было весьма относительным, как, впрочем и руссоистских идей. Для Руссо, например, «естественный» мир сводился к первобытному бытию и в этом своем общем качестве противостоял цивилизованному обществу. У Байрона Восток также выступает либо как мир деспотизма, родственной «дикости», либо как своеобразная цивилизация, которая живет экзотическими страстями. У Пушкина Восток разный. Кавказ резко отличен от Крыма. «Нецивилизованное» общество распадается на разные культурные миры, в которых действуют свои законы, не сходные ни между собой, ни с законами европейской цивилизации.

Кроме того, рядом с идеализацией различных укладов помещены описания быта, будней, которые ни в коей мере не выступают идеальными. Цельность примитивных обществ разрушается изнутри. Тем самым существенно смещаются акценты в освещении Востока.

## 2

Проблематика «Кавказского Пленника» заявлена уже в национальной принадлежности героев — русский, «европеец» и черкешенка, «дева гор». Оба героя — и Пленник, и Черкешенка — обрисованы в соответствии с романтическим представлением о «европейце», «русском» — вольнолюбивом и разочарованном, потерявшем вкус к жизни, и о черкешенке, дочери простого народа, обладающей цельностью натуры.

Характер Пленника и характер Черкешенки — общеромантические типы, обусловленные их принадлежностью к романтически воспринятым национальным укладам — европейскому и первобытно-восточному. Их поведение, мысли, чувства достаточно условны. Национальная характеристика подчинена более общей руссоистской проблематике — столкновению человека цивилизованного общества и общества простого, более примитивного. Речь Черкешенки отражает не ее реальное национальное бытие, а пушкинское представление о том, как должна мыслить, чувствовать, говорить и поступать дочь восточного народа. Отсюда типично книжные, условно-литературные характеристики, которыми наделяется Черкешенка, и легкий «восточный» стилевой колорит, которым орнаментируется ее речь. Так, Черкешенка называет своего возлюбленного «царь души мой», но в целом слова ее, обращенные к Пленнику, где она характеризует себя как жестокую и недоступную восточную красавицу, страстную, пылкую натуру, несвободную в выборе жениха; где упоминаются отец и суровый брат, желающий продать ее «за злато» в чужой аул; кинжал и яд как последние средства защиты ее чувства, — книжны.

Этот «восточный» колорит условен: все мотивы намекают на «Восток», а не воспроизводят его. Поэтому он легко соприкасается с элегической лирикой, и «восточная» романтика смешивается с «томлением» и «унылостью», т. е. опять-таки знаками определенной, в данном случае европейской романтической системы. Героиня приобретает черты романтически настроенной девушки, речь которой уже не содержит «восточного» элемента:

Непостижимой, чудной силой  
 К тебе я вся привлечена;  
 Люблю тебя, невольник милый,  
 Душа тобой упоена...  
IV, 120

Нет, русский, нет!  
 Она исчезла, жизни сладость,  
 Я знала все, я знала радость,  
 И все прошло, пропал и след.  
IV, 127

Условный характер национальной культуры выступает и в «Черкесской песне», где прямо вводится русский фольклор:

Бегите, русские певиды,  
Спешите, красные, домой;  
Чеченец ходит за рекой.

IV, 125

Точно так же Пленник — характер не русский, а европейский, связанный с условным представлением о разочарованном в цивилизации человеке.

Сюжет поэмы отражает конфликт между ложной цивилизацией и первобытной природой, между страстями, «истребляющими» чувства, и полнотой жизнеощущения. Конфликт одновременно разворачивается и во внутреннем и во внешнем планах.

Пленник представлен Пушкиным как «отступник света, друг природы», как «жертва страстей» и пламенный искатель свободы. В жизни Пленника был идеальный момент сопричастности с жизненным целым, развернутый в предыстории героя и перебивающий хронологическую последовательность событий. В разговоре с Черкешенкой вновь всплывает призрак утраченной гармонии:

В те дни, как верил я надежде  
И упоительным мечтам!

IV, 121

На фоне былой гармонии романтическое отчуждение Пленника достаточно полное: русский порывает с цивилизованным обществом, с родной культурной средой и устремляется к иному. Пушкин мотивирует романтическое бегство Пленника нравственными причинами. Русский недоволен «светом». Неудовлетворенность правами «света», однако, перерастает в более широкое разочарование жизнью вообще. Мотивировка бегства идет также с другой стороны. Пленник — «друг природы», и его отчуждение диктуется «идеальными» соображениями. Бегство, таким образом, вызвано не только моральным несовершенством «света» и теми отношениями, которые сложились у Пленника с окружающей средой, но и жаждой идеала:

И в край далекий полетел  
С веселым призраком свободы.

IV, 109

Двусторонность мотивировки вполне романтическая, сочетающая как критику общества, так и порыв к природной вольности. Конечно, разочарование Пленника объяс-

нено локально, но оно включает и момент полного отпадения от цивилизации. Как раз в этом и состоит смысл романтического «бегства». Но сюжетное развитие при всей его схематичности заметно осложнено. Во-первых, в ослабленном виде Пушкин вводит углубляющий разочарование Пленника побочный мотив былой неразделенной любви. Во-вторых, добровольное изгнание Пленника воодушевлявшее его, сменяется рабством. Последнее обстоятельство существенно перестраивает конфликт. Для «друга природы» наслаждение стихийной жизнью природы оказалось невозможным:

Затмилась перед ним природа.  
Прости, священная свобода!  
Он раб.

IV, 108

Пушкину были чрезвычайно важны и добровольное изгнание, и плен. Добровольное изгнание вносило биографическую ноту в сюжет, усиливало лиризм поэмы, сближая эмоционально Пленника и автора. Вместе с тем этот мотив контрастировал сначала насильственному пленению, а затем страстной тоске по свободе. Плен помогал ввести новую тему — реального, а не романтического бегства. «Возвращение» из плена означало одновременно и обретение свободы. В этом пункте слились и возрождение души, и достижение внешней свободы. По мере фабульного развертывания конфликта герой сначала теряет байронические черты, а затем возрождается к жизни. Это внутреннее движение вызвано в нем, с одной стороны, общением с природой, а с другой — любовью Черкешенки.

Природа, черкесская вольность и любовь Черкешенки выступают в поэме в двух противоположных функциях. Пленник оказывается им внутренне чужд: он не может приобщиться к природной стихии, его не трогает черкесская вольность, он не любит Черкешенку. Но одновременно его влечет природа, черкесский быт и цельная натура «девы гор». Именно в природе Пленник находит то чувство полноты жизни, ту свободу и то нравственное совершенство, какие отсутствуют в цивилизованном обществе.

Контраст между свободной жизнью природы и собственным положением узника, между страстной натурой Черкешенки и окаменевшей душой Пленника, с одной стороны, сближает героя с кавказским миром, а с дру-



гой — обнаруживает разность между культурой Пленника и бытом, нравами черкесов:

Но русский равнодушно зрел  
Сии кровавые забавы.  
Любил он прежде игры славы  
И жаждой гибели горел.

IV, 117

Перед Пленником раскрывается уклад жизни, который ему чужд и который он не может эмоционально воспринять. Этот уклад контрастен культуре Пленника, его сознанию и его положению изгнанника. В нем выделяются такие стороны жизни, которые привлекают русского и отталкивают его.

Сохраняя самостоятельное значение, картины черкесских обычаев усиливают ощущение внутренней и внешней неволи русского. Они дают представление о полноте жизни, свойственной простому народу, которой Пленник лишен. В данном случае предметная, живописная функция преобладает над эмоционально-лирической, но последняя не исчезает вовсе, потому что описание так или иначе ориентировано на субъективное сознание автора и героя, соотнесено с ним. Так, повествование сменяется лирическим пассажем о казаке или перебивается авторским возражением: «Но скучен мир однообразный...». Сюда же можно отнести и отбор картин, начинающих каждый раз с введения авторской речи: «Как иногда...», «Иль ухватив...», «Когда же с мирною семьей...», «Бывало, в светлый Баиран...».

Такая двойственность описаний несвойственна Байрону. Самостоятельность природных картин и соотнесенность их с эмоциональным миром Пленника не позволяют целиком согласиться с точкой зрения Г. А. Гуковского, что они даны не для раскрытия души автора и героя<sup>3</sup>. Нет никакого сомнения, что картины природы имели самостоятельное значение, но что они также представляли собой контраст неволе Пленника и вместе с тем «гармонировали с тайными мечтами героя и с теми чертами его характера, которые возвышали его над состоянием душевного увядания, следствием испытания страстей»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики, с. 326.

<sup>4</sup> *Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. 1, с. 402. Не лишено значения и наблюдение С. Г. Бочарова: «Герой поэмы оказывается в та-

Параллелизм описаний природы и переживаний героя важен и в другом отношении: пушкинский герой, казалось бы, является частью мира и не противостоит ему, подобно героям Байрона. Однако и в нем живет «сверхчеловек», поскольку ему присуще чувство космизма. Мотив этот запрятан в глубь поэмы, но порой он выступает открыто:

А Пленник, с горной вышины,  
Один, за тучей громовою,  
Возврата солнечного ждал,  
Недосягаемый грозою,  
И бури немощному вою  
С какой-то радостью внимал.

IV, 113-114

Одновременно здесь заключен намек на внутреннюю глубину Пленника, которая как бы равновелика космической бездонности. Глубина души героя подчеркивается и его молчанием.

Самостоятельность описания отражала различие между черкесской вольностью и мечтой Пленника о свободе. Вольность черкесов привлекала Пленника, но в принципе она особая, совершенно иная. «Дикая» вольность «хищных» черкесов не соответствовала идеалу свободы, которым был охвачен Пленник. Так, идеальность «восточного» уклада начинает разрушаться. Во-первых, благодаря введению бытовых описаний, обыденности, а во-вторых, вследствие помещения таких картин, которые не соответствовали развитому сознанию Пленника. Понятно, что «дикие» нравы черкесов не удовлетворяют не только Пленника, но и Пушкина, критически оценившего «кровавые обычаи». Здесь Пленник уже наделен острым авторским зрением.

Чрезвычайно важен также мотив нравственного возрождения героя, глубоко личный для Пушкина. Пленник на протяжении поэмы не остается неизменным. Однако мотивировка возрождения еще дана лишь в эмоциональном ключе. Нравственное возрождение в большой мере за-

---

ком положении, что его порывы к свободе не могут прийти в контакт и совместиться с окружающей его свободой горцев. Если последняя — это их реальная жизнь, то первые — это его идеальные устремления» (Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974, с. 6).

висит от внешнего препятствия — от ситуации неволи, в которой оказался Пленник. Разочарование сковывает вольнолюбие Пленника, но не отменяет его. Достижение свободы становится всепоглощающим идеалом. Как только с Пленника спали цепи, его душа пробудилась к жизни. В противоречии с прежними словами, что было отмечено современной Пушкину критикой, Пленник даже готов полюбить Черкешенку:

К Черкешенке простер он руки,  
Воскресшим сердцем к ней летел,  
И долгий поцелуй разлуки  
Союз любви запечатлел.

IV, 127

Возрождение Пленника изображено одновременно как достижение свободы и ощущение полноты жизни, сконцентрированное в способности Пленника любить. Интимные чувства и гражданские страсти Пушкин сливает воедино. С этой точки зрения Пушкин сближался с декабристами, настаивавшими на преодолении настроений уныния, тоски, холодности и разочарования в жизни, и расходился с ними, поскольку его представление о счастье заключалось не в подчинении интимных чувств гражданским страстям, а в богатстве жизненных ощущений.

Поскольку Пленник сравнительно легко освобождается от разочарования — для этого ему нужно было сблизиться с кавказской природой, черкесским бытом и цельной натурой Черкешенки и бежать из плена, то само очерствение его души выглядит наносным, модой, а не позицией, не жизненным принципом. Оно свойственно «русскому» как «европейцу», как человеку цивилизованному. По натуре же своей Пленник остается «русским», освобождающимся от пороков цивилизации. Бегство из плена завершает процесс внутреннего освобождения.

«Кавказский Пленник» определил основные свойства русской романтической поэмы как своеобразной национальной разновидности общеевропейского жанра.

Пушкин отрицательно отнесся к социально-исторической утопии. Природный, патриархальный мир нравственно выше европейской цивилизации, но он иной, а следовательно, и нравственность его иная. Во-первых, черкесский быт далек от естественного состояния, во-вторых,

«европейский человек» не может «возвратиться» к первобытному существованию, в-третьих, менее развитый мир неизбежно гибнет, сталкиваясь с цивилизованным обществом. Сюжетно эти мысли закреплены в неслиянности Пленника с чуждым ему, но пленительным миром горцев, в гибели Черкешенки, в возвращении героя на родину. Любовная коллизия также закрепила невозможность счастья между «европейцем» и «девой гор». Наконец, в эпилоге философская проблематика переведена в исторический план и вставлена в широкую историческую раму: подобно тому как когда-то европейская Русь торжествовала над азиатским племенем Батыя, так и нынешняя цивилизованная Россия неизбежно будет праздновать победу над «диким» Кавказом, который не спасет его восхитительная «естественность»: «Ни очарованные брони, Ни горы, ни лихие кони, Ни дикой вольности любви!».

Таким образом, философская проблематика поэмы получила под пером Пушкина двойную историческую трактовку, связанную с историческим характером современника и с историей русско-кавказских отношений. Частная история души поднята в финале, как заметил Ю. В. Манн, до всеобщей, исторической. И хотя финал не упоминает о частной судьбе, все же гибель Черкешенки предвещает последующее обобщение. Вместе с тем финал оттеняет зависимость героев от стоящей над ними силы. Это не только разъединяет, но и объединяет героев. Намек на это и содержится в словах Пленника: «Не плачь: и я гоним судьбою...».

Философская проблематика «Кавказского Пленника» совместилась с психологическим воплощением типичного характера эпохи, но романтический метод противоречил осуществлению реалистического в целом замысла, поскольку, задумав создать тип современного молодого человека, Пушкин не объяснил этот тип исторически возникшими общественными условиями. Задуманный как объективный, характер Пленника сразу же получил субъективное воплощение. Вот эта неотделенность автора от героя<sup>5</sup>,

<sup>5</sup> См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. 1. «... Пушкин, — пишет автор, — явно желал придать герою свои собственные черты» (с. 393). И далее: «... лирическая система романтической поэмы требовала автопортретного изображения», «Пушкин насильственно переносил на себя черты героя современной молодежи» (с. 396).

существовавшая уже в замысле, противоречила его другой — реалистической — тенденции. Противоречивый характер замысла — создание типа разочарованного молодого человека и выбор себя в качестве такого типа (а Пушкин по свойствам личности и мироощущению — фигура для уготовленной ему роли в поэме совсем нетипичная) — вылился в многочисленные психологические несоответствия, подмеченные уже современной поэту критикой. Впоследствии Пушкин больше всего ценил в своей поэме описания, т. е. лирически-повествовательный материал, где точка зрения Пленника легко и естественно совмещалась с авторской. Но как раз в описательной части поэмы, направленной на объект, романтический метод давал трещину, ибо происходило не только совмещение точек зрения автора и героя, но и подмена взгляда героя взглядом автора. Однако реалистический принцип существовал в виде возможности, тогда как романтический метод обозначился безусловно. Он проявился в обрисовке героя эмоционально близким, но не тождественным автору. Пленник смотрит на Кавказ глазами Пушкина, он поэт («Охолодев к мечтам и к лире»), добровольно покинувший общество, причём мотивировка его самовольного изгнания совпадает с признаниями Пушкина в посвящении Н. Н. Раевскому.

Романтизм поэмы выразился также в том, что герой тождествен цели, которую он преследует. Пленник равно велик идее, охватившей его.

Романтизм поэмы проявился и в ее плане (ослабленность сюжета, статичность и вершинность композиции, монологичность). Пушкин сохранил присущую романтической поэме недоговоренность и таинственность. Между эпизодами отсутствует связь, появление героев часто сопровождается предваряющими лирическими вопросами, драматические моменты оказываются неразъясненными. Вместе с тем в пушкинской поэме, как показал В. М. Жирмунский, усилено повествовательное начало. Пушкин отказался от подробной патетически-напряженной характеристики героев, от романтических ужасов и внешних эффектов, от лирического единодержавия героя. Душевное состояние героя, как правило, не описывается, а освещается в самом эпизоде. Рядом с героем вырастает образ Кавказа, населяющего его народа и, главное, героини, которой поэт уделяет много внимания. Герои эмоционально осве-

щены автором и в то же время объективированы, как принадлежащие к разным национальным укладам.

В отличие от Байрона, Пушкин подвергает сомнению жизненные принципы Пленника и в эпилоге подводит итог художественному исследованию. Пушкинский герой, в отличие от героев Байрона, как заметил Г. М. Фридлиндер, нравственно растет, изменяется, причем это касается и Черкешенки. Отсюда — внутренний динамизм поэмы. Сюжет заметно психологизирован. Содержание поэмы — история души. Поэма Пушкина носит «проблемный», экспериментаторский характер, поскольку поэту важно решить философскую задачу поведения определенного характера в чужой для него среде. Пушкин мыслит широкими историко-философскими категориями и переносит решение психологической проблемы страстей из плана абстрактного в план конкретный. Его не интересует, как победить извращенные страсти — путем ли разума, гражданского долга и пр. В этом отношении ход его мыслей иной, чем у Руссо, де Сталь, декабристов и Байрона.

От «Кавказского Пленника» расходятся лучи, с одной стороны, к «Цыганам», где будет поставлена, но иначе решена та же философская проблематика, а с другой — к «Евгению Онегину», где тот же в принципе характер получит социально-историческое освещение.

Характером Пленника сам Пушкин был, как известно, недоволен из-за чрезвычайной близости автора и героя. Поэтому одной из основных задач стала для Пушкина объективация героя, обнаружение самостоятельных характеров и их прямых связей с миром. Не отказываясь от романтического принципа воплощения характеров, Пушкин в дальнейшем стремится к драматизации лирической поэмы и не отождествляет себя эмоционально с героем поэмы жанра. Авторский, лирический голос выводится за пределы романтической фабулы. Автор становится комментатором событий, лирическим толкователем их или рассказчиком, формулирующим философский итог.

### 3

В романтическом творчестве Пушкина продуктивны два типа поэм. Первый связан с воплощением волевого человека, героической личности («Кавказский Пленник», «Цыганы»). В поэмах этого типа на первый план выдвиг-

гается общественная проблематика. Как жанр такая поэма тяготела первоначально к лирической повести («Кавказский Пленник»), а затем к лирической драме («Цыганы»). В поэме второго типа главное внимание уделялось личным мотивам — просветлению, обновлению и возрождению души, освобождающейся от мучительных и противоречивых страстей («Бахчисарайский фонтан»). Этому типу поэмы свойствен лирический ход. Авторская лирика занимает господствующее положение, подчиняя себе фабулу, истолковывая ее в лирическом ключе.

Между этими основными типами поэм располагались другие, не получившие завершения («Вадим», «Братья-разбойники»). Попытки написать современную тираноборческую поэму на исторический сюжет с явными «применениями» к современности не увенчались успехом. Оставлен был и замысел повествовательной поэмы с разбойничьим сюжетом и нравственной проблематикой. Однако сами эти поиски существенны для эволюции Пушкина-романтика.

В исследовательской литературе уже выяснена история создания этих произведений и круг проблем, намеченных Пушкиным. Не подлежит сомнению, что «Вадим» ориентирован на декабристскую традицию. Легендарный образ Вадима, восставшего против самодержавия Рюрика, широко использовался в литературно-политической борьбе тех лет. В духе декабристской идеологии Пушкин обратился к славянской истории, к центральному событию в судьбе свободного Новгорода.

Сохранившиеся планы позволяют предположить, что Пушкин в поэме пытался создать романтический образ Вадима Храброго, соотнеся его с революционно настроенными современниками. Историческая тема использовалась для прокламирования современных задач. Сколько можно судить по плану, Пушкин намечал ряд эпизодов подчеркнута романтических и выдвигающих вперед политическую тему подвига Вадима. Национальный колорит подчеркнут изображением суровых нравов славян. Словом, Вадим воспринимался как русский Брут.

Другим крупным замыслом, также незавершенным, но дошедшим в отрывке, черновых набросках, в кратких планах, была поэма «Братья-разбойники». Установлено, что поэма вобрала в себя громадный «разбойничий» материал, связанный с крестьянскими волнениями на юге России —

на Дону, в Новороссии и, главным образом, в Бессарабии.

Однако Пушкин, в отличие от предшествовавшей ему и современной литературной «разбойничьей» традиции, не идеализирует разбойников, не превращает их в условных романтических героев. Его разбойники жестоки и кровавы, но в то же время они — люди. Им свойственны человеческие чувства. В таком подходе к разбойничьей теме сказалась зрелость художественного сознания поэта, не оправдывающего разбой и не любовавшегося им, но понимавшего причину, толкнувшую крестьян на преступный путь, и заметившего в них признаки человечности и жажду безграничной воли. Осуждение разбоя сопряжено в пушкинской поэме с сочувствием к людям, вставшим на преступный путь. Пушкин видит в разбойниках прежде всего людей, нравственная природа которых извращена. Однако человеческое в этих людях способно пробудиться, восстать из праха. Таким образом, проблематика поэмы заключала мысль о нравственном возрождении падшего человека.

Другой источник — литературная традиция, но не произведения на «разбойничью» тему, а романтические поэмы Байрона. Отсюда и в самой поэме легко обнаруживаются два стиливых потока — книжный, литературный и народно-поэтический. Речь разбойника оказывается сильно романтизированной, следовательно, и народность ее еще достаточно условна. Вместе с тем «Братья-разбойники» с точки зрения стиля и общих законов романтической поэмы представляют новый шаг вперед в творчестве Пушкина. Именно в этой поэме впервые широко вошло в художественную речь просторечие.

«Братья-разбойники», несмотря на то что почти весь отрывок занимает монолог старшего брата, — очень динамичная поэма. Романтическая проблематика поэмы определена двумя мотивами — стремлением разбойников к свободе в самом общем смысле слова и забвением совести, т. е. нравственной испорченностью. Свобода и своеволие в их связях с человечностью — вот драматический узел поэмы. В братьях-разбойниках горит пламень свободы, и этим они привлекательны, поскольку стремление к свободе — истинно человеческое стремление. Порыв к свободе, выраженный в словах младшего брата, в его тоске по воле («Мне душно здесь... я в лес хочу...») принимал отчетливую политическую окраску, хотя Пуш-



кин в поэме непосредственно не касался политических проблем. Но тот же порыв к свободе оборачивался своеволием и бесчеловечностью:

В товарищи себе мы взяли  
Булатный нож и темну ночь;  
Забыли радость и печали,  
А совесть отогнали прочь.

§IV, 166

Жажда свободы и мучения совести — два противоречивых чувства, которыми охвачены братья.

Идеал Пушкина заключался в синтезе свободы и человечности и возникал по контрасту с изображенной драматической ситуацией. Наконец, чрезвычайно важно, что Пушкин написал о судьбе двух братьев. Смысл здесь не только в том, что разбойники — кровные родственники. Они поняты поэтом шире — как наши братья по человечеству, как люди, мечты и страдания которых должны быть близки всем. Тем самым трагедия братьев приобретает характер общечеловеческой трагедии, за которую ответственно все человечество. Моральная ущербность братьев становится с этой точки зрения не столько свойством их испорченных натур, сколько независимым от них нравственным несовершенством человечества. Поэтому осуждение братьев как бы отступает на второй план, а на первый выдвигается мысль об отсутствии свободы и гуманности в исторической жизни человечества. Поэтому же покаяния младшего, а затем и старшего брата пробуждают жалость и сочувствие. Читатели поэмы сами ставятся в положение морально виновных, ибо перед ними раскрываются терзания совести их братьев по человечеству, которые из-за отсутствия подлинной свободы и человечности ищут свободу в своеволии и попирают законы человеческого общежития. Осуждение, таким образом, перенесено с разбойников на человечество, которое несет за них ответственность как за своих братьев (М. Каган).

В таком романтическом решении проблемы уже чувствуется Пушкин-реалист, не снимающий вины с героев, но видящий ее следствием более глубоких общих причин. В этом понимании Пушкиным диалектики личной и исторической вины заключалось одно из основных свойств его художественного принципа объективности, который присутствует и в романтических произведениях. Таким обра-

зом, проблематика «Братьев-разбойников» в какой-то мере подготавливала последующие реалистические создания.

Известно, что замысел «Братьев-разбойников» первоначально включал в себя историю атамана и его двух любовниц. Романтический конфликт был подсказан Пушкину поэмой Байрона «Корсар», герой которой, Конрад, испытывает влечение к двум женщинам: Медоре и Гюльнаре. Сама психологическая ситуация легко могла быть перенесена в любую обстановку, в том числе и в разбойничий лагерь. Однако, подсказанная «восточной» поэмой Байрона, она безусловно, гораздо уместнее в русле восточной темы, так как вполне объяснялась национальными обычаями. Из плана «Братьев-разбойников», таким образом, естественно вырастает поэма «Бахчисарайский фонтан», в которой и осуществлена намеченная драматическая ситуация: Гирей остывает к Зареме и пылает страстью к Марии.

Первоначально Пушкин задумал поэму в эпическом ключе, но затем перешел на лирический лад. В отличие от Байрона, Пушкин заинтересовался различием двух культур — западной и восточной. Национальный колорит подчеркнут противопоставлением страстной любви Гирея и тихой твердости Марии, но теперь нравственная победа оказывается за героиней, представляющей более развитую культуру. В заточении христианка обретает ту нравственную силу и свободу воли, которая доставляет ей моральное превосходство над Гиреем и над Заремой.

Романтический конфликт углубляется Пушкиным в том отношении, что даже в плену среди угнетения и насилия воинственного мусульманского ханства и освящающего его ислама одинокий человек христианского мира остается внутренне свободным. Решение проблемы тем самым совершенно иное, нежели в «Кавказском Пленнике», а позднее и в «Цыганах». Однако это решение, во-первых, дано намеком, а во-вторых, центральная мысль поэмы заключена все-таки в противопоставлении двух женских образов, одинаково привлекавших Пушкина. В. Г. Белинский усмотрел смысл поэмы в пробуждении «дикого татарина». «В основе этой поэмы, — писал он, — лежит мысль до того огромная, что она могла бы быть под силу только вполне развившемуся и возмужавшему таланту... В диком татарине, пресыщенном гаремною любовью, вдруг вспыхивает более человеческое и высокое чувство к жен-

щине, которая чужда всего, что составляет прелесть одалыки и что может пленить вкус азиатского варвара»<sup>6</sup>.

Поводом к такому заключению послужил отрывок «Гирей несчастную щадит...». Однако при всей важности этой мысли философская проблематика в «Бахчисарайском фонтане» уступает место психологической, развернутой в лирическом ключе. Превращение варвара в романтического рыцаря, «паладина средних веков» — всего лишь побочный мотив.

В отличие от «Кавказского Пленника» и последней поэмы «Цыганы», романтическая тема в «Бахчисарайском фонтане» связана не с воплощением образа волевого человека, подвергающегося испытанию страстей (Пленник, Алеко), а с контрастными лирическими переживаниями, находящими разрешение в идее просветления. Противоречивые психологические переживания, персонифицированные в противоположных женских образах Заремы и Марии, синтезируются в лирическом переживании автора. Взлет авторской лирики, непосредственно не вытекающей из сюжета, а мотивированной лишь психологически, обнажает внутреннее стремление к гармонии, к разрешению противоречий внутри авторского сознания. От описанной трагедии автор переходит к лирическому выражению своего гармонического идеала.

Если в «Кавказском Пленнике» носителями гармонического идеала выступают Черкешенка и природа, то в «Бахчисарайском фонтане» эта роль отведена непосредственно автору. Понятно поэтому, что «Бахчисарайский фонтан» возникает из пушкинской лирики южных лет, и первоначальный план «Братьев-разбойников» также разрабатывается в лирическом ключе<sup>7</sup>. Именно в 1821—1823 гг., когда Пушкин задумал и написал поэму, идея возрождения души занимала его воображение. Лиризм становится главным способом выражения высокой этической идеи просветления внутреннего мира и освобождения его от терзающих страстей. Он находит обоснование в биографических фактах, к которым Пушкин непосредственно обращается. С одной стороны, это крымские переживания (древние ле-

---

<sup>6</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. VII, с. 378—379.

<sup>7</sup> См.: *Винокур Г.* Крымская поэма Пушкина. — Красная новь, 1936, кн. III, с. 230.

гёнды, впечатления от роскошных картин южной природы), а с другой — интимно-лирические воспоминания об «утаенной», «северной» любви. Преобладающий лирический тон — светлая грусть и элегическая печаль.

Лирический характер поэмы обусловил ее сюжетное и композиционное строение. Разочарованный герой — Гирей — отодвинут на второй план и отделен от автора. Романтическое разочарование воплощается в псевдобиографическом образе. На первый план выдвинулись две героини — Зарема и Мария, предстающие в двух аспектах — как выражение разных типов страсти и разных культур и как эмблемы переживаний автора. Образы Марии и Заремы обладают самостоятельностью, поскольку обе героини олицетворяют разные типы культуры и разные типы романтических идеалов и лишены самостоятельности, так как эти идеалы и типы — отражения противоборствующих лирических тем в сознании автора, лирические «видения», символы непорочной, девственной чистоты и чувственной земной страсти.

Драматизм столкновения реальных идеалов души дан одновременно в двух проекциях — во внешней (как объективная противоположность натур) и во внутренней (как сшибка двух типов романтического сознания). Это привело, с одной стороны, к ослаблению эпического начала, а с другой — к усилению драматизма, что было осознано самим Пушкиным и поставлено себе в заслугу (сцена Заремы и Марии).

Господство лирического принципа в «Бахчисарайском фонтане» преобразило характер описания. Каждая картина — живая подробность собственной жизни поэта. Материал не отстранен от автора, а пропущен сквозь его сознание. Вот эта лиризация описаний, как и лиризация всего повествования, в наибольшей степени была достигнута Пушкиным в поэме «Бахчисарайский фонтан». Автор, не превращаясь в романтического «суфлера», естественно и непринужденно предстал живым свидетелем разыгравшейся драмы. Сохраняя присущее ему сознание европейца, он увидел экзотический материал глазами участника событий и наполнил его личным чувством.

В этом отношении поэзия Байропа служила для Пушкина образцом раскрепощенного от старых форм свободного лиризма. Хотя проблематика пушкинской поэмы оригинальна, а характеры, что было отмечено уже современной

поэту критикой, разнообразнее байроновских, лиризм, пронизывающий поэму, восходит к байроновскому методу. Все существенные компоненты лирической композиции «Бахчисарайского фонтана» непосредственно наследуют основные элементы байроновской поэмы: фрагментарность, отрывочность композиции, отсутствие временной последовательности в изображении событий, недомолвки, создающие впечатление таинственности и сюжетной запятанности, психологическая направленность конфликта, неуклонно движущегося к катастрофе. Характеристика внутреннего мира каждого действующего лица начинается с лирических вопросов, ведущих лирическую тему. Вопросы сопровождают и лирику автора.

Вместе с тем каноны байронической поэмы в «Бахчисарайском фонтане» во многом преодолены. В поэмах Байрона центральный герой всегда эмоционально близок автору или тождествен ему. Он ведет действие, а другие персонажи лишь слабо намечены и, в сущности, только оттеняют героя. В пушкинской поэме герой — статичная фигура, и разочарование его — повод для драмы двух женских образов. Действующим лицом оказывается отвергнутая Гиреем Зарема. Обе женские фигуры — Зарема и Мария — разработаны глубже, чем Гирей, мелодраматичностью которого был недоволен сам Пушкин.

Каждый герой представлен в поэме в особом, только ему свойственном состоянии духа, выраженном вначале через его позу. Пластика и музыкальность — таковы две стороны лирического портрета героя. От пластики, запечатлевающей позу героя, совершается переход к освещению внутреннего мира. Каждый герой дан Пушкиным на свойственном ему фоне: Гирей — среди «раболепного двора» и в сражении, Зарема — в окружении ханских жен, Мария — в уединенном заточении. Роскошь и нега гарема контрастны суровой бедности, подобно тому как мрачность хана — страсти Заремы или возвышенной чистоте Марии.

При отсутствии четкой хронологической связи между картинами Пушкин все же сохраняет рациональный принцип композиции, который, однако, постоянно нарушается. Такую функцию, тормозящую повествование и нарушающую последовательность событий, несут лирические вопросы, которые связывают картины между собой. Нить повествования прерывается также подробными рассказами

о евнухе, не участвующем в драматическом сюжете, а также вырывающейся наружу авторской лирикой. Наконец, повествование задерживается описанием предыстории Марии, воспоминанием и предысторией Заремы и раздумьями Марии. Все повествование наполнено таинственными недосказанностями и смутными намеками и контрастно заключительным лирическим раздумьем автора. Сюжет «Бахчисарайского фонтана» весь растворен в лирике, и это мотивировалось автобиографической лирической темой и мыслью о просветлении души.

Между повествованием и авторской лирикой есть известное противоречие. Сюжет воплощал идею о нравственной победе Марии, а слова автора, оканчивающие поэму, выражали иной смысл. Элегическая задумчивость над превратностями судьбы сменялась воспоминанием, в котором обе героини морально уравновешены:

Чью тень, о други, видел я?  
Скажите мне: чей образ нежный  
Тогда преследовал меня  
Неотразимый, неизбежный?  
Марии ль чистая душа  
Являлась мне, или Зарема  
Носилась, ревностью дыша,  
Средь опустелого гарема?

IV, 192

И Мария, и Зарема предстают в лирике как разные романтически контрастные воплощения типов любви (А. Слонимский).

Пушкин отвергает оба романтических типа любви и обращается к теме душевного возрождения и просветления. От «безумного» однообразия страстей к умиротворению чувств — таков смысл авторской лирики. Идея просветления души, вбирающей живые и разнообразные впечатления жизни, завершается праздником чувств поэта, торжеством гармонически цельного духа на фоне прекрасной и вечной природы. Именно в «Бахчисарайском фонтане» предметный мир предстал в интимном лирическом освещении, что и нашло продолжение в лирическом торжестве Пушкина.

Окончание поэмы «Бахчисарайский фонтан» переводит драматическую ситуацию в иной план. Пушкинским характерам чужда мировая скорбь байроновских героев.

Пушкин отвергает замкнутый индивидуализм страстей. В своих героях Пушкин не приемлет индивидуалистическое начало, неизбежно приводящее к трагедии. Эти и другие различия позволили советским исследователям глубоко обосновать точку зрения, согласно которой уже в недрах пушкинского романтизма созревала антиромантическая концепция бытия. Романтическое мироощущение сначала неосознанно, а затем все более сознательно сопоставлялось Пушкиным с индивидуализмом. Кризис романтических идеалов вызвал пересмотр художественной системы, основанной на них. Наиболее убедительно это прослеживается в поэме «Цыганы».

4

«Цыганы» продолжают развитие центрального характера, интересовавшего Пушкина еще в первой поэме. Философская проблематика «Цыган» также связана с руссоистско-байронической идеей о превосходстве «естественного» общества над цивилизованным. Однако конфликт в «Цыганах» перенесен в несколько иную плоскость.

Между 1821—1822 и 1824 гг. лежит целая полоса исторических событий. Подъем революционного движения сменился поражением национально-освободительных восстаний. Если в «Кавказском Пленнике» «русский» возрождается душой, то в «Цыганах» ни о каком просветлении души романтического героя просто уже не могло быть речи. Конфликт приобретает отчетливо выраженный трагический характер. Если в «Бахчисарайском фонтане» автор устремлен к гармоничному идеалу, то в «Цыганах» автор с горечью убеждается, что идеал при всей его привлекательности недостижим. В «Цыганах» разочарование испытывает сам автор, потерявший веру в романтический идеал. В «Кавказском Пленнике» разочарование осмыслено как мода, и преодоление его зависит от воли личности. В «Цыганах» разочарование Алеко — не мода, не нечто наносное, а исторически «роковая» судьба, от которой невозможно избавиться, потому что причина лежит не столько в самой личности, сколько вне ее, в природе людей вообще, к какому бы обществу они ни принадлежали — к цивилизованному или «естественному». Больше того, причина лежит в неких надличных «роковых» силах, которые обретают самостоятельность и вырываются на-

ружу. Словом, «Цыганы» написаны в тот момент идейного кризиса Пушкина, когда его постигло разочарование в романтических идеалах и когда он еще не пришел к иному, неромантическому освещению причин трагедии передового дворянского интеллигента. Убеждение в том, что целью исторического развития являются свобода и счастье личности, еще не нашло нового, более зрелого, чем субъективно-романтическое, объяснение.

Как и в «Кавказском Пленнике», герой помещен в несвойственную ему, исключительную среду «естественного» общества. Алеко, подобно Пленнику, ищет высшие ценности за пределами индивидуалистического строя. Но вся обстановка, окружающая Алеко, существенно изменена. И в той и в другой поэмах для испытания героев автор помещает их как бы в «первобытную» среду. Мерилом ценности личности в обеих поэмах выступает их отношение к природе и любви. Герои вырываются из привычных для них социальных и нравственных связей и остаются наедине с природой и «первобытным» коллективом. Происходит испытание романтического героя на «человечность». Пленник эту проверку выдерживает, Алеко становится преступником. Такой же проверке попутно подвергается среда. Естественно, что художественно исследуется также исходная философская ситуация (руссоистская) — самая радикальная и весьма влиятельная. Художественный «эксперимент» Пушкина по замыслу романтичен, хотя внутреннее художественное задание в принципе реалистично.

Метод Пушкина до некоторой степени присущ всем романтикам. Общие его свойства прекрасно определены Г. В. Плехановым на примере творчества В. Гюго. «Перечитайте предисловия, — полемизировал Г. В. Плеханов с Г. Лансоном, — которые писал В. Гюго к своим драмам, вы увидите там, как понимали романтики задачу психологического анализа. Гюго обыкновенно сообщает, что он в данном своем сочинении хотел показать, к чему приводит такая-то страсть, поставленная в такие-то и такие-то условия. Человеческие страсти «берутся» им при этом в самом абстрактном виде и действуют в выдуманной, искусственной, можно сказать, совершенно утопической обстановке»<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 837.



Это замечание Г. В. Плеханова крайне важно. Действительно, страсти «берутся» не в качестве исторически и общественно обусловленных, а как страсти цивилизованного человека, человека гражданского общества вообще. Это страсти типовые — «европейские», а не национальные. Это страсти исторические, но европейски-исторические. Это, наконец, страсти не индивидуальные, а свойственные человеку гражданского общества. Проявляемые в искусственной выдуманной среде (не в том смысле, что выдуман Кавказ или цыганский табор, а в том, что реально «естественного», первобытного состояния уже не было ни на Кавказе, ни в цыганской общине), страсти обнаруживают свою разрушительную силу и для самого человека и для обитателей среды. Если в «Кавказском Пленнике» быт черкесов и картины природы оттеняют переживания героя, то описания природы в «Бахчисарайском фонтане» и особенно в «Цыганах» непосредственно участвуют в сюжетном конфликте. В «Бахчисарайском фонтане» картины природы лиричны и крепко спаяны с авторскими впечатлениями и переживаниями, с музыкально возникающей темой просветления и гармонии души. В «Цыганах» природа и описания быта идеологичны.

Конфликт Алеко с городской цивилизацией по-прежнему романтически неясен, но очерчен значительно резче, чем в «Кавказском Пленнике». Устранена двусмысленность в мотивировке разочарования, характерная для Пленника. В «Цыганах» побочный мотив неразделенной любви устранен, хотя, возможно, слабый намек на него есть: Земфира слышит, как во сне Алеко произносит «другое имя». В целом же мотивировка разочарования Алеко в обществе и бегства из него, в отличие от такой же ситуации в «Кавказском Пленнике», идет в одном русле. С одной стороны, Алеко изгоняем обществом: «Его преследует закон». А с другой — «Он хочет быть, как мы, цыганом». Воля личности и требования общества здесь как бы совпадают. Отсюда возникает особая мотивировка изгнания: бегство романтического героя вынуждено и добровольно одновременно. Характерная для композиции романтической поэмы «предыстория» устранена и заменена рассказом Алеко о причинах его недовольства обществом.

Разочарование Алеко в цивилизации — полное и безусловное.

В отличие от Пленника, Алеко в цыганском обществе свободен и счастлив. Пушкин сохраняет в «Цыганах» чистоту ситуации. Как и в «Кавказском Пленнике», вторжение героя в естественную среду влечет гибель героини. Однако если в Черкешенке торжествует цельность чувства и самоотверженная любовь, то в Земфире — свободная любовная страсть, становящаяся отчасти причиной ее трагедии.

Значительно ослаблен в «Цыганах» и автобиографический элемент. Добровольное изгнание получает усложненную мотивировку, менее идеализированную по сравнению с «Кавказским Пленником». На обязательную связь романтического героя с автором указывает имя Алеко и критика городской цивилизации. В отличие от «Кавказского Пленника», Алеко более объективирован. Характер его отделен от авторского, и в нем преобладают «порочные» страсти — ревность и мстительность. Как характер Алеко раскрывается в своих поступках больше, чем в монологах. Пушкин отказывается от принципа субъективного самораскрытия героя и стремится к тому, чтобы Алеко выявил себя объективно, без вмешательства автора. Поэтому речь Алеко лишь в нескольких местах романтически риторична. Монологизм, лирическая монотония исчезают, уступая место драме характеров, драме страстей. Лирическое единодержавие героя заменяется в «Цыганах» драматическим действием. Внешне это выражается в вовлечении в поэму новых героев и в создании коллективного образа цыганской общины.

От поэмы к поэме число героев у Пушкина увеличивается, и они обретают более индивидуальные очертания. Но главное заключается в том, что в «Цыганах» разрушается лирический монизм. Акцент сделан не на то, как смотрит герой на мир и что он испытывает, а на то, что делается с героем независимо от его субъективных взглядов. Мир и герой выступают как равноправные партнеры, одинаково подчиненные вне их лежащим законам. Точка зрения героя перестала совпадать с авторской или даже быть близкой к авторской. Герой стал таким же объектом изображения, как и мир в целом, как и другие лица. Это привело к расхождению между позициями автора и героя, причем точку зрения автора нельзя уже отождествлять ни с какой другой. Все «голоса» героев стали, во-первых, самостоятельными, т. е. отделенными от авторского голоса,

а во-вторых, относились к авторскому как части к целому. Конкретно такое соотношение закрепилось в сюжетно-композиционном строении «Цыган».

Ни Старик, ни Алеко, ни Земфира не выражают авторской позиции, хотя в отдельных моментах их взгляды сближаются и эмоционально и по существу (как и Алеко, автор морально осуждает цивилизацию, не видя в ней свободы и счастья; автор с сочувствием относится к самопожертвованию Старика; автор понимает и разделяет порыв к свободе чувства — большого, земного, яркого, свойственный Земфире). Однако ни одному из героев не доверено полно и окончательно высказать авторскую мысль. Итог размышления выведен за пределы сюжета. Авторская речь оформляется самостоятельно и не сводится ни к сентенциям Старика, ни к словам Земфиры, ни к монологам и репликам Алеко.

В тех случаях, когда Пушкину необходимо прокомментировать события, он намеренно отказывается от введения собственной речи. Так, повествование прерывается знаменитыми вставными стихами о «птичке» — иносказательном образе поэтической вольности, выдержанном в народно-песенном духе и воплощенном в ином (хореическом, а не ямбическом) размере. В нем устанавливается родство Алеко с миром стихийной вольности, чтобы тут же его опровергнуть. Рассказ об Алеко, как и все повествование, конечно, не теряет признаков авторской речи, но прямое выявление ее заметно ограничено созданием лирической напряженности (вопросы, восклицания, предсказания). Авторский голос слышится лишь в немногих местах и касается общей эмоциональной оценки событий. Например, описание цыганского быта завершается итоговой оценкой, идущей от автора:

Все скудно, дико, все нестройно,  
Но все так живо — беспокойно,  
Так чуждо мертвых наших нег,  
Так чуждо этой жизни праздной,  
Как песнь рабов однообразной!

IV, 208

Новым в пушкинской поэме была объективация повествования, ослабление лирической монотонии, сказавшееся прежде всего в том, что центральная часть принципиально драматизирована и вставлена в оправу лирического повест-

вования. Событийная фабула сосредоточена вокруг нескольких эпизодов и заключена между двумя параллельными картинами (в начале повествования Алеко приходит в табор, в конце его — табор уходит от Алеко). Обрастая подробностями, она расширяется до больших исторических масштабов, постепенно включая в себя историю и современность.

Внутренний «сюжет» заключен в трагической игре страстей, в их постепенном и неизбежном выходе наружу независимо от воли личности, не могущей ими управлять. Движение страстей, владеющих человеком, заключено в переходе от внешнего спокойствия к грозному противостоянию, роковому поединку и, наконец, к надличной борьбе неуправляемых, стихийных, «субстанциальных начал». Этим внеличным «роковым» мировым силам противостоит лишь гармонически уравнивающая «волшебная сила песнопенья». Любимая мысль Пушкина о власти поэзии, преображающей косность бытия разумной красотой, не ведет, однако, в «Цыганах» к просветлению души, ибо исторический ход жизни противоречит разуму.

В «Цыганах» Пушкина интересует философско-психологическая проблематика. В ходе игры страстей решается проблема свободы и счастья человеческой личности. Поиски смысла жизни составляют философский стержень поэмы. В отличие от «Кавказского Пленника», решение проблемы перенесено в глубь души современного героя. Алеко не может противиться охватившим его ревности и мести. Не герои владеют страстями, а страсти героями. Оба героя — и Алеко, и Земфира — выступают несвободными. Над Земфирой тяготеет рок, принимающий форму слепого, стихийного чувства, над Алеко — воспитавший его общественный уклад, который проявляется в злобных страстях.

И вот тут вольная Земфира неожиданно сближается с гордым Алеко. Она вольна петь про него, но для себя. Он волен ее слушать или не слушать. Он волен любить для себя, но не для нее. Страсти Земфиры и Алеко вдруг обретают некую общность. Над ними возвышается нечто сверхличное — рок, общество, и герои подчиняются надличным силам. Роковая, фатальная предопределенность страстей осмыслена в качестве причины трагедии. Источник кровавой драмы лежит вне личности. На первый план выдвинута историческая обреченность героев.

Акцент сделан Пушкиным не на личной вине Алеко, а на его исторической вине. Романтическая личность оказалась неспособной к самопожертвованию, а ее свобода обернулась анархическим произволом. Но Пушкин не обличает Алеко. Он оставляет Алеко трагическим героем, снятым с высокого пьедестала и лишенным ореола избранничества, но все-таки достойным сочувствия (пронзительное сравнение с раненым журавлем), поскольку преступление Алеко, мстящего за свой поруганный идеал, и постигшая его жизненная катастрофа возникли вследствие объективных причин. Смысл «Цыган» — в осуждении общества и независящих от воли личности причин, приведших к трагедии. Но поскольку Алеко выступает носителем морали цивилизованного общества, то осуждение общества распространяется и на него.

Мысль Пушкина направлена на осмысление лукавого хода истории. Поэт задумался и над тем, иррационален ли исторический процесс или в нем существует определенная закономерность. В «Цыганах» Пушкин не пришел к положительным выводам. Это создало возможность открытого финала, поскольку противоречия цивилизации и природы, свободы и счастья оставались неразрешенными<sup>9</sup>. Он поромантически склонен видеть трагедию цивилизованного общества в природе человека, трагической предопределенности человеческого бытия. Но человек у Пушкина уже подчинялся каким-то иным, еще неведомым и роковым силам. Если у Байрона внутренняя позиция героя фатальна и человек обречен на борьбу страстей, то Пушкин сделал фатализм ступенью на пути к историческому воззрению. Фатализм стал первой, еще романтической, но уже выходящей за границы романтического метода точкой опоры для нового, реалистического творчества. Предопределенность человеческой судьбы от вне ее лежащих сил, которые и обуславливают жизнь человека, в последней романтической поэме выступила в качестве главного вывода. Пушкин в форме романтического пессимизма воплотил новую мысль о зависимости человека от сверхличных сил. В эпилоге поэмы эти роковые законы жизни вырывались паружу:

И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет.

<sup>9</sup> См.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974, с. 14—15.

Ведущий романтический тезис, согласно которому исторический процесс совершается благодаря усилиям отдельных личностей, благодаря проявлению индивидуальных волей, потерпел полный крах. Пушкин пришел к выводу об ограниченности индивидуальной воли, об ее предопределенном характере, о зависимости событий человеческой жизни от внеположных ей «роковых» сил. Это означало также, что прорыв романтической личности из исторического времени во внеисторическое, за пределы исторически-определенного невозможен. Следовательно, обретение абсолютной свободы недостижимо.

Внеличным законам подчиняется весь исторический путь человечества. Поэтому Пушкин отвергает утопию Руссо. «Бегство» современного человека в «естественную» среду не только чревато катастрофой, но и бессмысленно. Цыганский коллектив тоже не идеален — он несвободен от страстей, от противоречий, а потому лишен счастья. Пушкин дорожил, конечно, не «развенчанием» Алеко, а объективными выводами, следовавшими из его поэмы. Господствующие философско-эстетические, исторические и литературные воззрения просветителей и романтиков были подвергнуты им критике. Байронический герой, надевшийся на свою волю, сам оказался зависимым от более могущественных сил, а его воля обернулась индивидуалистическим произволом. Алеко не нашел счастья ни в цивилизованном обществе, ни «между» цыганами. Цыганские «сени кочевые» тоже не спаслись от бед<sup>10</sup>. Романтический герой вместо присущего ему нравственного величия обнаружил коренные этические слабости своего века.

Громадным завоеванием Пушкина было осмысление отдельной личной судьбы на фоне широкого жизненного

<sup>10</sup> Б. Г. Рензов полагает, что в строках:

Но счастья нет и между вами,  
Природы бедные сыны!..  
И под издранными шатрами  
Живут мучительные сны, —

речь идет только об Алеко, ибо «между вами» не значит «у вас». Счастье первобытных кочевников, по словам исследователя, разрушено вторжением «ложных страстей» (*Рензов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970, с. 32*).

Ту же точку зрения еще раньше высказал Д. Д. Благой. Однако он отметил, что и быт цыган далеко не безоблачен (*Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. М.—Л., 1950, с. 357—358*).

процесса, величественного и волнуемого, как море с его приливами и отливами. Трагедия Алеко и Земфиры вписывалась в природный и космический пейзаж и подчинялась роковой игре неподвластных разуму стихийных сил.

Признание зависимости человеческой личности и присутствующих ей страстей от вневечных причин обусловило углубленные поиски закономерностей исторического развития и отказ от романтического метода. Историческое воззрение первоначально формируется в лирических произведениях, связанных с воспоминаниями о юге («К морю»), с образом романтического поэта («Разговор Книгопродавца с Поэтом»), с воплощением «восточной» темы («Подражания Корану»), а затем побеждает в народной трагедии «Борис Годунов».

В поэмах («Полтава», «Граф Нулин») победа реализма достигалась, с одной стороны, путем пародии романтических сюжетов, ситуаций, характеров, а с другой — обращением к истории. Герой поэм зависел уже не от роковых, фатальных, а от реальных социально-исторических обстоятельств, определявших его психологию и жизненное поведение. В прозе Пушкин идет тем же путем («Повести Белкина», «Капитанская дочка»). Романтизм оказывается важнейшим стимулом для формирования реалистического мироощущения.

Одним из главных итогов романтического творчества был переход к большим лиро-эпическим жанрам и овладение ими. Именно в романтических произведениях наметилась проблематика, которая получила у Пушкина впоследствии реалистическое освещение. Все основные проблемы — природа и культура, природное и приобретенное в человеке, губительная сила ложных страстей и принятие жизни как жизни, дворянин-вольнолюбец и народная вольница, разочарованный герой и цельная женская натура — нашли выражение в романтический период и послужили предметом художественных раздумий в реалистическом творчестве. В романтических поэмах впервые возникла та, по словам Г. А. Гуковского, формула русского романа, которая затем, после «Евгения Онегина», стала образцом для наших писателей. Непосредственно из романтической поэмы «Цыганы» вырастает драматизм пушкинской художественной мысли, столь ярко воплотившийся в «Борисе Годунове» и в «Маленьких трагедиях». В лирике Пушкина укрепляется тема просветления и возрождения души,

терзаемой жизненными тревогами, обидами и разочарованиями. Порыв к свободе и счастью, поиск смысла жизни остаются ведущими лирическими мотивами его творчества.

Романтический период укрепил в Пушкине чувство полноты жизни в его сопряженности с мечтой о внутренней и внешней свободе.

От романтических произведений тянутся нити к самым значительным созданиям Пушкина-реалиста.

## РОМАНТИЗМ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ ПУШКИНА

### 1

Романтические принципы творчества слагались у Пушкина параллельно с теоретическим осмыслением особенностей романтизма, с учетом опыта других художников, в полемике с традициями классицизма и просветительства. При этом, конечно, высказывания Пушкина о романтизме не могли не отражать тогдашних представлений о романтизме. Поскольку пушкинские суждения возникали в острой общественно-литературной борьбе, они порой полемически заострены. Оба эти обстоятельства необходимо учитывать.

Вместе с тем характерной чертой творческого облика Пушкина было стремление к логическому уяснению собственной и чужой поэтической практики. Его суждения основывались на привлечении очень широкого исторического и литературного материала.

Исходная мысль Пушкина состоит в том, что новое, романтическое искусство характеризуется свободой, исключаяющей подчинение «какой-либо системе или одностороннему воззрению»<sup>1</sup>. Романтизм для Пушкина — свобода в области формы. Именно факт размежевания, разрыва романтизма — нового искусства — с классицистическим искусством лежит в основе пушкинских высказываний о романтизме. Художников, скованных «правилами парнасского православия»<sup>2</sup> или сознательно заключавших но-

<sup>1</sup> *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855, с. 101—102.

<sup>2</sup> В данном случае В. А. Озерова (см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. X, с. 55).



вое содержание в строгие классические формы. Пушкин относит к «классикам», потому что их создания лишены свободы «изобретения». Напротив, художники, обнаруживающие в своем творчестве «бешеную свободу» (X, 96), причисляются поэтом к романтикам. Понятно, что речь идет не о качестве художественных созданий, а о принципе, выдвигаемом Пушкиным для разграничения романтизма и классицизма. Андре Шенье, один из самых любимых Пушкиным авторов, принадлежит, по его мнению, к классикам — «он из классиков классик».

Романтизм в качестве свободного проявления творческого вдохновения становится символом поэзии вообще. «Парнасский афеизм» и «литературный карбонаризм» сродни, по мысли Пушкина, господствующим умонастроениям современного человека с его стремлением к освобождению от всяких форм принудительной регламентации. Свободу форм романтического искусства Пушкин непременно связывал с внешней и внутренней свободой личности. Сами определения его — «парнасский афеизм» и «литературный карбонаризм» — в этом отношении в высшей степени знаменательны.

Пушкин понимал романтизм как новую эпоху в художественном развитии человечества. Линия размежевания пролегла, по его мнению, между эпохой античности и новым временем. Классицисты, ориентировавшиеся на античность, принадлежали к старой эпохе, ибо они возрождали формы, известные древним. Напротив, новое время дало формы, которые «не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими» (VII, 33). Следовательно, ни дух поэзии, взятый в отвлечении от формы, ни форма, отделенная от духа, не могут сами по себе свидетельствовать о принадлежности к романтическому роду.

«Лжеклассическая поэзия» Франции, покорившаяся «Корану Буало», полемически заостряет свою мысль Пушкин, несмотря на «все романтическое жеманство», была облечена «в строгие формы классические» (VII, 36). Ее дух и форма образованы в передней и никогда не доходили «далее гостиной»<sup>3</sup>, тогда как произведения Лафон-

---

<sup>3</sup> Пушкин оставляет в стороне теорию классицизма, а касается лишь его практики, причем сосредоточивает внимание на придворном положении писателей (VII, 36).

тена и Вольтера принадлежат к «чистой романтической поэзии». Для отнесения того или иного художника к романтикам или классикам недостаточно руководствоваться лишь «духом» его творчества, а необходимо принимать во внимание форму его произведений, свободу его вдохновения, разрыв его с формами, возникшими в древности. Тем самым сама форма романтизма понималась Пушкиным как содержательная.

С этой точки зрения чрезвычайно важно уяснить хотя бы в общих чертах, поскольку высказывания Пушкина о романтизме не приведены в какую-либо стройную и логически последовательную систему, как именно сам поэт представлял себе историю романтизма и какие именно свойства романтического мироощущения он полагал наиболее значительными. Известно, что, по мысли Пушкина, у его русских друзей, писавших о романтизме, в том числе и у П. А. Вяземского, было самое «темное понятие» о романтизме.

## 2

История романтической литературы неотделима для Пушкина от внутренних ее качеств, и представление Пушкина о романтизме не оставалось неизменным.

Романтическая литература берет свое начало в истории возникновения «новейших народов» (VII, 33). «Два обстоятельства, — писал Пушкин, — имели решительное действие на дух европейской поэзии: нашествие мавров и крестовые походы» (VII, 35). При этом европейская романтическая литература прошла несколько этапов. Первый этап — готический, второй — новейший романтизм (VII, 125). Совершенно очевидно, что романтическая литература, т. е. литература, связанная с историей романских народов, с романскими языками, противостоит классическому искусству древности. Пушкин, по всей вероятности, следует той схеме развития мирового искусства, которая сложилась в трудах немецких эстетиков и нашла законченное выражение у Гегеля.

Пушкин отчетливо понимал неравномерность развития разных стран Европы, национальных культур и даже разных жанров в пределах одной национальной литературы. Так, по его мнению, новая поэзия «проснулась под небом полуденной Франции — рифма отозвалась в романском языке» (VII, 34). Поэзия других стран еще молчала.

Французы постигли новые формы благодаря тому, что следовали «природе»: «Ухо образовалось удвоенным ударением звуков; побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, соответственность свойственно уму человеческому» (там же). Возникают новые формы, неизвестные древним: «virelai, баллада, рондо, сонет и проч.» (там же). Однако они были слишком узки, жеманны и неестественны для подлинного чувства, которое не может выражаться триолетами<sup>4</sup>. «Игрушки гармонии» не удовлетворяли воображение, которое требовало «картин и рассказов».

Дальнейшее развитие романтической поэзии связано, по мысли Пушкина, с «новыми источниками вдохновения» — любовью, войной и народными преданиями. Обращение к ним вызвало новые формы — «родился ле, роман и фэблио» (VII, 34), а также таинства (мистерии).

Новый дух в романтическую литературу вдохнули нашествие мавров и крестовые походы: «Мавры внушили ей иступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие востока; рыцари сообщили свою набожность и простодушие, свои понятия о геройстве и вольность нравов походных станов Годфреда и Ричарда». Таково было, заключал свою мысль Пушкин, «смирненное начало романтической поэзии» (VII, 35). Здесь же пролегает граница между готическим и новейшим романтизмом, основу которого составили измененные и новые формы — эпопея, трагедия, роман и сатира, впитавшие как традиции классической эпохи («Италия присвоила себе ее — эпопею...» — VII, 35), так и народной поэзии («В Италии и Гишпании народная поэзия уже существовала прежде появления ее гениев» — VII, 36).

Обращают на себя внимание несколько существенных моментов. Во-первых, романтическая эпоха в широком смысле, т. е. готический и новейший романтизм в целом, противопоставит новейший романтизм классицистическому искусству XVII—XVIII вв. Во времена Пушкина под классицизмом подразумевали прежде всего французский классицизм XVII—XVIII вв., хотя здесь, понятно, не было

<sup>4</sup> В замечаниях «Возражение на статью А. Бестужева „Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов“» Пушкин писал: «Романтическая словесность началась триолетами» (VII, 21—22).

единства. Во-вторых, замена старых форм и появление новых поставлены в зависимость от исторического развития Европы в целом и каждой страны в отдельности. В-третьих, в качестве господствующего принципа для отделения романтической литературы от классической (романтической эпохи от классической) Пушкин выдвигает форму, в которой закреплен определенный, исторически возникший «дух», т. е. объективный критерий. В-четвертых, он ясно видит неравномерность литературного развития, которая проявляется в преобладании одних жанров над другими. И, наконец, в-пятых, своеобразие национальных литературных форм поставлено в связь с народной поэзией.

Благодаря такому подходу становится совершенно понятным, почему по признакам унылости, мечтательности, «германского идеологизма» или «предрассудкам и преданиям простонародным» Пушкин отказывался проводить различие между классическими и романтическими произведениями, — потому что эти особенности не охватывают романтизм в целом. Они лишь подчеркивают своеобразие национального пути литературы. Романтический этап как широкая полоса исторического развития европейской литературы не сводится ни к проявлениям «германского идеологизма», ни к обращению к простонародным представлениям.

Разрушение классицистического идеала и неравномерность развития национальных культур приводят Пушкина к мысли о разных путях романтического искусства в той или другой стране, в тех или иных жанрах. Во Франции, например, поэзия не вышла из пеленок, «младенчествовала» (VII, 36), и проза ее обогнала. Поэзия и драма Франции по духу своему были романтическими, но застыли на той стадии романтизма, для которого были характерны «игрушки гармонии». Свобода поэтического выражения обернулась рабской привязанностью к сложным и «затруднительным» формам, «романтическое жеманство» оказалось облаченным «в строгие формы классические». Однако классические формы губительны для свободного выражения чувств и мыслей. А главное — они уже не соответствуют новой, романтической эпохе.

Вследствие того что романтический дух оказался скованным чуждыми ему формами и сам воплощался в игре рифм, французская поэзия не только далеко отстала от

прозы, но и подчинилась ложным правилам, стала лжеклассической поэзией. Та же участь постигла и французскую драму<sup>5</sup>. Отсюда следует, что новые формы, вмещающие содержание истории новейших народов, развивались преимущественно на почве народной поэзии, продолжая ее достижения без опоры на правила классицистического искусства, т. е. свободно, в соответствии с духом новейшей истории и с более глубоким пониманием человеческой души. Справедливости ради надо добавить, что сознательно полемические и заостренные мысли Пушкина о романтизме были направлены прежде всего против эстетических предрассудков и «врожденных привычек», сковывавших свободное выражение современной ему эпохи у самих романтиков. Примечательно, что с романтиками — Жуковским, Рылеевым, Бестужевым, Кюхельбекером, Вяземским и др. — он спорил всерьез.

Отстаивая преимущества «свободного хода» романтической поэзии, Пушкин отвергает «правила» классицизма<sup>6</sup>. Первоначально (в заметке «О трагедии») он настаивает

---

<sup>5</sup> К «памятникам чисто романтической поэзии» Пушкин относил «Сказки» Лафонтена и Вольтера и «Деву» сего последнего» (VII, 36). Немецкие романтики также причисляли произведения Вольтера к романтической литературе за то, что Вольтер в своих трагедиях воспроизвел национальные чувства и вывел на сцену сюжеты из истории романтического рыцарства во Франции. Пушкин, однако, несколько разошелся с немецкими эстетиками и особенно высоко ценил «единственную поэму» Вольтера, потому что в ней «разрушительный гений» знаменитого философа «излился» «со всею свободою». Напротив, трагедии Вольтера Пушкин воспринимал прохладней. В письме к П. А. Вяземскому от 5 июля 1824 г. он утверждал: «Век романтизма не настал еще для Франции — Лавинь бьется в старых сетях Аристотеля — он ученик трагика Вольтера, а не природы» (X, 36). Вольтеровский дидактизм и схематизм неприемлемы для Пушкина.

Предпочтение «Сказок» Лафонтена его басням также вполне логично. Во-первых, Пушкин подчеркнул этим, как полагал Б. В. Томашевский, «актуальность новеллистического жанра для своей эпохи» (Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 260), а во-вторых, отметил свободу этого жанра от строгих правил классицизма.

<sup>6</sup> При этом Пушкин вовсе не отрицал напрочь достижения французского классицизма. Для него остаются великими трагиками и Корнель, и Расин. Во французской драматургии он видит и глубокую народную струю, которая противоречила, по его мнению, тем особенностям, которые определялись придворным этикетом.

на том, что романтизм — это «отсутствие всяких правил, но не всякого искусства» (VII, 38). В дальнейшем Пушкин под «отсутствием всяких правил» понимал «верное изображение лиц, времени, развитие исторических характеров и событий», «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» (VII, 73, 213).

Вольное и широкое развитие характеров, свойственное Шекспиру, которого Пушкин считал великаном романтической поэзии, составляет основу подлинного искусства и драматического рода в особенности. Тем самым романтизм понял Пушкиным как динамическая система и как, говоря современным языком, развивающийся творческий метод, суть которого в освобождении от «правил», старых форм, предрассудков и врожденных привычек.

Основной признак романтического искусства Пушкин видел в свободе от рационалистического художественного мышления, закрепленного в «правилах», догматах и схематизме классицизма, дающих себя знать и в творчестве романтиков. С этой точки зрения Пушкин не принимал всякую односторонность в искусстве, усматривая в ней проявление свойств рационалистического художественного мышления. В качестве такого рода догматических и схематических норм он считал требования правдоподобия внешнего, предпочтение одних жанров другим (спор с Кюхельбекером), неперемное присутствие аллюзий и «применений» (полемика с Рылевым), противоположность страстей, как пружины трагедий (заметки на полях статьи П. А. Вяземского об В. А. Озере), авторское пристрастие, доставляющее перевес субъективной мысли над логикой характеров (письмо к В. А. Жуковскому о «цели» поэзии), односторонность и однообразие характеров и обстоятельств.

Романтизм освобождает поэта от «правил» и обязывает его полагаться на вдохновение. Свобода вдохновения при этом мыслится Пушкиным необычайно широко. Романтизм раскрепощает вдохновение художника и высвечивает истинную природу искусства. Это свойство романтизма не принадлежит исключительно какой-либо одной национальной литературе, а выступает всеобщим. Так как жанры внутри национальных литератур развиваются неравномерно, то общие принципы романтизма наиболее ярко демонстрируются в жанрах новых, заменивших старые, или

в изменившихся старых. Тем самым ни одна национальная литература не может претендовать на монопольное «представительство» романтизма. Вдохновение же во всей полноте проявляется в новых формах или в модернизации старых и зависит прежде всего от «творчества (*fantaisie*) воображения». В свою очередь, «творчество воображения» предполагает «гениальное знание природы» (VII, 41). Следовательно, главный, существенный признак романтизма — «гениальное знание природы», т. е. человеческого сердца и обстоятельств, им повелевающих. На этом признаке романтической литературы Пушкин останавливался непременно. Он упоминает о нем в письме к П. А. Вяземскому из Одессы (5 июля 1824 г.), сближая отсутствие романтизма во Франции с тем, что ее писатели (Лавинь) не стали еще учениками «природы» (VII, 96). В незаконченной черновой статье «О поэзии классической и романтической» (1825) он связывает с ним («свойственно человеческому уму») «смирненное начало романтической поэзии». В черновом конспекте замечаний «Возражение на статью Кюхельбекера» в «Мнемозине» (1825—1826) он опять-таки возвращается к нему. Формула «гениальное знание природы»<sup>7</sup> постепенно все более и более конкретизируется и раскрывается в самых разных планах.

В сознании Пушкина романтизм предстал важным освобождающим художника искусством. Начав свои рассуждения о романтизме с понимания его форм, Пушкин последовательно и неуклонно приближался к познанию содержательной стороны романтизма. При этом он исходил из того, что каждый великий писатель отражает существенные стороны действительности, но в полноправном их отражении ему могут мешать (и часто мешали!) ложные «правила» искусства<sup>8</sup>, которые в совокупности своей представляют цепь условных односторонностей, стесняющих познание жизни. Если между художником-классиком

<sup>7</sup> Под словом «природа» Пушкин понимает «действительность». Впоследствии он уточняет свой взгляд и возражает против истолкования искусства как подражания изящной природе. Однако уже в его высказываниях 1820-х годов речь идет не о подражании природе, а о знании природы. Это существенно, потому что позволяет с уверенностью говорить о синонимичности понятий «природа» и «действительность».

<sup>8</sup> Даже у любимого Пушкиным «классика» Андре Шенье «недостатки» проистекают от желания «дать французскому языку форму греческого стихосложения...» (VII, с. 520).

и реальностью стоят «правила», то романтик в принципе оказывается лицом к лицу с действительностью. Ему свойственны свобода выбора предметов для поэзии, «бесстрастие», отказ от «правил», дидактизма, жанровое разнообразие, свободное использование различных жанров в зависимости от объекта изображения или выражения и от вдохновения писателя.

Общие признаки романтизма настолько тесно переплетены, что каждый из них неминуемо влечет цепь других. Это происходит вследствие глубокого анализа романтической литературы и почти полного совпадения для Пушкина понятий «романтизм» и «искусство», потому что романтизм, по тогдашнему убеждению поэта, выявляет истинную природу словесного творчества. Пушкинское понимание романтизма направлено против нормативности рационалистической поэтики. Оно признает в качестве нормы не метафизическую односторонность, а диалектическую свободу. Понятно, что оно могло родиться в тот счастливый период всемирной истории, когда человек был готов освободиться от феодальных пут или освободился от них и когда противоречия новой цивилизации, особенно в России, не были развиты<sup>9</sup>.

Однако очень скоро Пушкин обнаружил в романтизме односторонность, неполное следование провозглашенному романтиками методу. Основные признаки романтизма при этом не теряют для поэта своего методологического смысла, но то, чего достигли романтики, в сознании Пушкина получает некие отвердевшие формы, не совпадающие с тем, что обещал романтизм. Метод романтизма тоже оказался ограниченным и в конце концов объективно был отвергнут поэтом.

Трещина между пушкинским пониманием романтизма и реальными возможностями метода обнаружилась в подходе к поэзии. Верность природе русскими романтиками и Пушкиным мыслилась различно. Пушкин ориентировался на изображение действительности, романтики — на

<sup>9</sup> Повторив основные положения чернового наброска «О поэзии классической и романтической» (1825) в более развернутой, но неоконченной статье «О ничтожестве литературы русской» (1834), Пушкин точно определил своеобразие исторического возникновения романтизма: «Старое общество созрело для великого разрушения. Все еще спокойно, но уже голос молодого Мирабо, подобно отдаленной буре, глухо гремит из глубины темниц, по которым он скитается...» (VII, 313—314).



выражение души. Не только Пушкин-реалист, но и Пушкин-романтик, исходя из своего представления о романтизме, был «поэтом действительности». В самый разгар увлечения романтизмом, объясняя друзьям «Кавказского Пленника», Пушкин отметил две противоборствующие тенденции в замысле и воплощении поэмы: с одной стороны, он «хотел» изобразить в Пленнике типичный характер молодого человека (явная опора на действительность, поскольку «старость души» соотнесена с реальностью), а с другой — воплотить помыслы души, т. е. сделать себя «героем романтического стихотворения», представить вместо объективного персонажа свой лирический портрет. Именно со вторым намерением связана, по мнению Пушкина, неудача поэмы<sup>10</sup>.

В автооценке Пушкина остро схвачено противоречие между его устремлением к изображению действительности и теоретически неосознанной в то время односторонностью романтизма.

### 3

Дальнейшее развитие теории романтизма связано у Пушкина с понятием «истинный романтизм». Понятие это сложилось у Пушкина не сразу, но выработалось быстро<sup>11</sup>. Легко заметить, что некоторые пушкинские критические высказывания при этом были направлены против собственно романтического искусства. Однако сам Пушкин считал их полным и последовательным развитием принципов «истинного романтизма»<sup>12</sup>.

В понятие «истинный романтизм» Пушкин вкладывает свободу творческого вдохновения, противоположаемую «правилам» классицизма. В лирике это вело к непосредственному выражению субъективного мира. В поэмах — к воплощению ярких характеров нового времени. В драме — к воспроизведению исторической эпохи, взятой

<sup>10</sup> Нельзя не напомнить, что эти мысли высказаны в письме В. П. Горчакову в 1822 г.

<sup>11</sup> См замечания Б. В. Томашевского: «И если в области практики «Борис Годунов» предшествует трагедиям романтиков, в области теоретического обсуждения вопросов драматургии Пушкин идет вслед за французскими критиками» (Томашевский Б. В. Пушкин и Франция, с. 172).

<sup>12</sup> Почти в то же время Стендаль, выступая в защиту романтизма («Расин и Шекспир»), также выдвинул программу реалистического искусства.

из национальной истории. Всюду видна ориентированность на национальную историю и строгий учет особенностей жанра.

Важнейшим качеством «истинного романтизма» мыслится историзм, понимаемый как погружение либо в историческую древность, либо в историческую современность, в образ мыслей и чувствований человека как продукта истории. «Истинный романтизм» противостоит как непосредственному сближению истории с современностью, так и натуралистическому воспроизведению истории. История соотносима с современностью без аллюзий и «применений», но ее освещение предполагает не фактическую точность, а художественный вымысел, основанный на правде предполагаемых обстоятельств и характеров. Человек для «истинного романтизма» — исторический или современный — не механическая сумма страстей, а живое и противоречивое единство. Его чувства многообразны и многосторонни, как многообразны и многосторонни реальные отношения людей и обстоятельства их жизни. Отсюда понятно, что всякая односторонность принципиально отрицается и что разнообразие чувств, характеров, отношений требует их воплощения в различных жанрах.

«Истинный романтизм» включает уже явные черты реалистического метода. Однако исторические уклады мыслятся как различные, но не возникающие вследствие борьбы социальных сил. Индивидуализм Алеко поставлен в зависимость от современного общества, от исторического момента, но историей управляют еще роковые силы, не обнаруживающие своей социальной противоположности. В «Борисе Годунове» — истинно романтической трагедии — народ представлен игрушкой то в руках Бориса, то бояр, то Димитрия Самозванца. Он изменчив, непостоянен. В таком понимании много от романтического мироощущения.

Понятие «истинный романтизм» формируется у Пушкина через отрицание метода «южных» поэм и романтизма байроновского толка. Если в начале 1820-х годов представление о романтизме почти неизменно связывалось с именем Байрона, то во второй половине тех же лет «истинный романтизм» соотносится уже с драматургией Шекспира. Таким образом, творческие встречи Пушкина с Байроном и Шекспиром были обусловлены особенностями его внутреннего развития и вызваны не подража-

нием или влиянием, а необходимостью преодолеть односторонность классицистического, а затем романтического искусства, чтобы утвердить стремление к верному изображению действительности.

Первоначально поэзия Байрона мыслится как наиболее полное и последовательное проявление романтических принципов. Она символизирует для Пушкина романтизм в целом. Поэт отдает заметное предпочтение английской поэзии перед французской: «Английская словесность начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной»<sup>13</sup>. А. А. Дельвигу Пушкин в письме из Кишинева (23 марта 1821 г.) советует: «Напиши поэму славную, только не четыре части дня и не четыре времени, напиши своего Моисея. Поэзия мрачная, богатырская, сильная, байроническая — твой истинный удел — умертви в себе ветхого человека — не убивай вдохновенного поэта» (X, 25).

К центральным признакам романтической поэзии Пушкин отнес первоначально не только свободу от правил, верность природе и народность, но и метод изображения «главного лица», характер героя — мрачного, могущественного и таинственно-пленительного. Именно такой характер, по мнению Пушкина, обеспечил «неимоверный» успех поэмы Байрона «Корсар». Выдвигая в качестве основного свойства байроновского романтизма изображение этого мрачного и могущественного характера, Пушкин в рецензии на перевод «Корсара» Олиным указывает и на ряд побочных признаков — «пламенное изображение страстей» «трогательное развитие сердца человеческого», «трагическую силу», «глубокомыслие и высоту парения истинно лирического», «шекспировское разнообразие» (VII, 69), которые неизменно, но с разной степенью проявляются в произведениях Байрона и романтических произведениях вообще.

Романтизм в понимании Пушкина включает воспроизведение в характере главного лица характера самого автора. Этот признак — вторичное воспроизведение себя под разными масками — чрезвычайно устойчив для пушкинского понимания сначала романтизма вообще, а затем преимущественно романтизма байронического толка. Так,

<sup>13</sup> Письмо к Н. И. Гледичу от 27 июня 1822 г. (X, 38).

поэма «Кавказский Пленник» характеризуется им как «первый неудачный опыт характера»<sup>14</sup>. В письме к П. А. Плетневу от 4—6 декабря 1825 г. байронизм прямо связывается с отождествлением героя и автора, с воспроизведением под личиной героя самого автора («Кстати: Борька<sup>15</sup> также вывел юродивого в своем романе. И он байроничает, описывает самого себя!..» (X, 195).

Этот признак — вторичное воспроизведение романтиком самого себя — осознается Пушкиным как достоинство романтизма и как его слабость. Успех своих произведений он ставит в зависимость от неполного следования байроновскому принципу. «Кавказский Пленник» ценен своими элегическими и описательными стихами, а «Бахчисарайский фонтан» — драматизмом «спены Заремы с Марией» (VII, 170). Пушкин не раз возвращался к мысли о байроновском романтизме и неизменно отмечал одну и ту же его односторонность, противоречащую, по его мнению, принципам романтической поэзии или «истинному романтизму».

В черновом наброске 1827 г. «О драмах Байрона» достоинство английского поэта («оригинальность») определяется тем, что он «постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному» (VII, 52—53). Байрон велик, потому что в своих поэмах он воплотил «величественное свое создание» (VII, 53) — характер мрачный, могущественный, энергичный и — главное — цельный (X, 775).

В байроновском герое угадывались противоречия страстей, однообразие характера сочеталось с разнообразием обуревавших его чувств (гордость, ненависть, тоска и т. д.). Байрон вывел лицо, таинственно напоминавшее человека, «коего роковая воля правила тогда одной частью Европы, угрожая другой» (VII, 69). Следовательно, байроновский герой воплощал в себе свойства исключительной личности, вышедшей на историческую арену после

<sup>14</sup> Речь идет, безусловно, о характере главного лица, т. е. характере байроновском. Ср.: «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гоюсь в герои романтического стихотворения...» (X, 49).

<sup>15</sup> Речь идет о Б. М. Федорове и его романе «Князь Курбский»,

Французской революции и в эпоху наполеоновских войн. Именно этим объясняется жизненность воспроизведенного Байроном характера. Отсюда же проистекают и недостатки байроновского метода.

Во-первых, Байрон создал один, единый, хотя и цельный характер, потому что «бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества» (VII, 52). Во-вторых, он «потом отвратился от них (т. е. от мира и природы человечества. — В. К.) и погрузился в самого себя. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром, издыхающим под схиною» (VII, 52). Следовательно, Байрон, по мысли Пушкина, лишен многосторонности. Разнообразие «страстей»<sup>16</sup> уживалось с односторонностью взгляда на мир и природу человечества, что и привело к односторонности характера, ко вторичному воспроизведению самого себя. Если, однако, Байрон велик в поэмах, поскольку он создал один, но цельный характер, то в драмах, по словам Пушкина, английский поэт не обнаружил таланта: «Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных» (VII, 53)<sup>17</sup>.

Таким образом, односторонность романтизма выразилась, по мнению Пушкина, в создании одного, единого, одностороннего характера, причем непременно тождественного с авторским. Романтизм, считал Пушкин, не дает разнообразия самим характеров. В отличие от классицистов, романтик воплощает свой собственный характер (пишет «про себя»). Лицемер у Мольера не является автопортретом Мольера. Напротив, главное лицо в поэмах Байрона предстает одним и тем же субъективированным образом под разными масками. Отсюда проистекает погружение во внутренний мир души, независимой от внешних обстоятельств, не испытывающей их влияния, проти-

<sup>16</sup> Образцом в этом отношении является «Дон Жуан».

<sup>17</sup> Та же мысль в письме Н. Н. Раевскому-сыну: «... Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придает свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д. и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных...» (X, 775, подлинник — на франц. яз.).

вопоставленной им. Такое воплощение характера неизбежно влечет сосредоточенность романтика на выражении «себя» через лирический монолог, принимающий формы то пламенной и яростной инвективы, то меланхолической грусти и элегической тоски, то красноречивого молчания. Однообразие формы выражения находится в прямой зависимости от «монологического» принципа романтической поэтики. И в этом отношении односторонность романтизма сходна с односторонностью классицизма.

Пушкин пришел к выводу, что классицизм дает разнообразные объективированные, но односторонние характеры, а романтизм — один субъективированный характер, но цельный и многосторонний (в поэмах).

В драматическом роде романтизм утрачивает свое преимущество. Следовательно, ни один из этих методов не свободен от ограниченности, односторонности и схематизма. Пушкин ищет универсальный художественный принцип, равно пригодный для отображения действительности во всех поэтических родах и жанрах. Если преодоление принципов и правил классицистической поэтики совершается через лирику и лиризацию поэм, то отход от романтизма происходит вследствие разрушения монологической формы и благодаря усилению драматического начала в поэмах. Одновременно принципы классицизма и романтизма как бы соединяются, сливаются; разнообразие типов классицизма (этого лишен романтизм) сочетается с разнообразием страстей, которыми наделен один характер (этого нет в классицизме). Образец такого сочинения Пушкин нашел в трагедиях Шекспира («разнообразные и многосторонние характеры» (VII, 515)). При этом разнообразие и многосторонность характеров мыслятся Пушкиным в зависимости от развивающих их обстоятельств.

\* \* \*

Итак, романтизм — важнейший этап художественного развития Пушкина, нашедший выражение в лирике, в теоретических рассуждениях и наиболее последовательно и полно в поэмах. В лирике романтизм привел к высвобождению личного чувства, в поэмах, напротив, к преодолению субъективизма, к признанию над героем власти внешних обстоятельств. В теоретических высказываниях — к пониманию романтизма как свободы творчества. В нед-

рах романтизма складывалась антиромантическая программа, приведшая, с одной стороны, к преодолению «монологизма», а с другой — к понятию «истинный романтизм». Эволюция романтического мироощущения Пушкина связана с созданием национальной формы романтической поэмы в двух ее типах, оказавших влияние на лирику («Бахчисарайский фонтан») и на роман в стихах («Кавказский пленник», «Цыганы»). Менее продуктивными оказались формы романтической поэмы и романтической трагедии исторического («Вадим») и «разбойничьего» содержания («Братья-разбойники») ввиду аллюзионности и абстрактной постановки проблемы совести. Усиление повествовательного и драматического начал в поэмах означало ослабление эмоционального тождества автора и героя, а также подчинение героя внеличным силам.

Романтическое творчество Пушкина опиралось как на национальный, так и мировой опыт. Байрон становится для Пушкина центральной фигурой, но отношение к Байрону сложное. Путь Пушкина в романтизме отличен от байроновского. Пушкинский герой менее титаничен, чем байроновский. К реализму Пушкин также движется иначе — не через сатиру, а через пародию (в лирике, а впоследствии — в поэмах), критику индивидуалистического мирозерцания (поэмы), историзм (трагедия).

Романтизм привел к преодолению жанрового мышления и к выдвижению проблемы историзма, послужившей основой реалистического метода.

# РОМАНТИЗМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 20-х ГОДОВ XIX ВЕКА. ДЕКАБРИСТЫ



## ДЕКАБРИСТСКАЯ ТЕОРИЯ РОМАНТИЗМА

### 1

С художественной и литературно-критической деятельностью декабристов связан один из существеннейших этапов в истории русского романтизма.

Критическая деятельность декабристов-литераторов была направлена на анализ характера литературной борьбы своего времени, на фиксацию и теоретическое осмысление новых явлений в развитии русской литературы, на оценку литературных новинок. Декабристы рассматривали русскую литературу в едином русле общеевропейского литературного развития. И в русской литературе они увидели ведущую тенденцию общеевропейского литературного движения своего времени — смену классицизма романтизмом и ожесточенную борьбу романтиков и классиков.

Литературная борьба в России 10-х — рубежа 20-х годов носила ослóженный характер. Ожесточенные схватки представителей сентиментального направления и «Беседы любителей русского слова» придавали специфическую окраску литературной жизни этого десятилетия. Еще В. Кюхельбекер пришел к выводу, что в школе Карамзина, как и в стане «славян», были свои классики и свои романтики. Литературные позиции представителей двух течений в русской литературе в процессе развития их творческих индивидуальностей менялись.

Как показал Н. И. Мордовченко, и сентиментальное направление, и «Беседа любителей русского слова» способствовали подготовке к восприятию романтических идей



в России<sup>1</sup>. Романтизм в русской литературе завоевал себе права на существование в схватках, сопровождавшихся упорным сопротивлением староверов. Ожесточенные литературные баталии в 10—20-е годы не были явлением исключительным, скорее они стали нормой литературной жизни и сопутствовали выходу в свет многих значительных произведений романтиков (простонародные баллады Катенина, южные поэмы Пушкина, думы Рылева).

Большинство представителей предшествовавшей декабристам критики, а также современники декабристов, разделявшие вкусы защитников классицизма, порицали романтизм и отрицали его право на существование. Декабристы-критики встали на его защиту, пытались теоретически осмыслить, что же такое эта «так называемая романтическая литература». В этом им способствовали их оппоненты — сторонники классицизма, остро реагировавшие на романтические новации.

Так, приверженец классицистической поэтики И. Снядецкий в статье «О творениях классических и романтических» писал: «Главный закон романтиков: не стеснять воображения человеческого никакими правилами искусства, свободное от всех уз, оно будет производить чудесные вещи»<sup>2</sup>. О воображении, поставленном в романтическом искусстве во главу угла вместо правил поэтики Горация и Буало и законов Лагарпова «Лицея» (в классицизме), много говорили все, кто размышлял в те годы над сущностью романтизма. Жуковский, например, рассматривал поэзию как «пламень небесный», сочетание воображения, чувствительности и мечтательности.

Сторонники классицизма порицали порывы к мечте, отрицали значение фантазии. В представлении И. Снядецкого «воображение есть то в духовной, что страсти в плотской жизни человека: оно есть источник великих подвигов и злодеяний, великих истин и пагубных заблуждений. Итак, мне кажется, что советовать людям писать по внушению одного только воображения необузданного, не следуя никаким правилам, не руководствуясь никакими законами, будет почти то же, что указывать на своеволь-

<sup>1</sup> Мордовченко Н. И. — В. К. Кюхельбекер как литературный критик. — Уч. зап. ЛГУ. Серия филол. наук, вып. 13, 1948, с. 62.

<sup>2</sup> Вестник Европы, 1819, № 7, с. 286.

ные страсти как на правило нравственной жизни, то же, что сделать мир как духовный, так и общежительный позорищем беспокойств, насилий, опустошений. Воображение и страсти, непреодолимые разумом, всегда бывают пагубны; воображение и страсти, управляемые разумом, всегда бывают полезны и спасительны»<sup>3</sup>.

Защитники поэтики классицизма очень точно отметили новации, принесенные романтической школой. Связь воображения, фантазии и культа страстей просматривалась в произведениях первых русских романтиков, осознавалась ими и получала теоретическую форму выражения в литературно-критических суждениях декабристов. «... Воображение, недовольное сущностью, алчет вымыслов и под политической печатью словесность кружится в обществе»<sup>4</sup>, — писал А. Бестужев в статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года».

## 2

Декабристы-критики, размышляя над путями развития литературы, рассматривая творчество своих единомышленников, расчленили в их произведениях романтические начала с инородными. Романтические идеи властно утверждались в произведениях самих декабристов, романтические принципы определяли их работу над художественными произведениями, но все это возникало и существовало рядом с доромантическими идеями и принципами. То же самое наблюдалось и в декабристской теории искусства.

Культ воображения наряду с культом чувств (романтические по своей сущности) связывались, например у Рылева, с нравственной целью произведения (доромантической категорией). Так было в теории, в его заметке «Несколько мыслей о поэзии», но в художественной практике неоспоримым стало другое — торжество романтизма.

К романтическим идеям восходил характерный для декабристов культ поэта-гения. Творческий дар декабристы считали особым даром, в нем усматривали «искру божества» и поэтов уподобляли пророкам, которым суждено сыграть особую роль в жизни человечества — увлечь

<sup>3</sup> Вестник Европы, 1819, № 7, с. 286—287.

<sup>4</sup> Полярная звезда на 1824 год. СПб., 1823, с. 1—2.

его на путь иной, нравственно совершенной жизни. Декабристы видели смысл жизни в преобразовании мира, литературу они рассматривали как средство, помогающее им в осуществлении их великой цели.

Основной задачей новой, романтической литературы, в представлении декабристов, является художественное воспроизведение идеала. Идеал творится силой воображения. По справедливому заключению Ф. З. Кануновой, в произведениях декабристов «идеал... выступает с возможной полнотой и становится *одновременно и целью и непосредственным предметом художественного воплощения*»<sup>6</sup>. Декабристы воссоздают в своей литературе мир возвышенный и необычный: они славят героинку действия и действенную силу слова поэта. Культ воображения, культ поэта-гения непосредственно связаны в декабристской теории романтического искусства с защитой прав на выражение субъективных взглядов.

Критики-декабристы прекрасно понимают, что в России в 20-е годы совершалось изменение литературного сознания. В эти годы русская молодежь увлекается произведениями Шиллера и Байрона. Их воспринимают как апостолов романтизма, читают, переводят, им подражают. Близкий в то время к декабристским кругам, П. А. Вяземский, апеллируя к творчеству кумиров русской молодежи того времени, приходит к заключению, что свободолобивые чаяния, проблемы политической независимости народов переживаются ими как проблемы глубокого личного значения. Произведения Шиллера и Байрона побудили Вяземского — воспитанника карамзинской школы — переосмыслить известную формулу Карамзина: «Здесь все для души». 25 февраля 1821 г. он писал А. И. Тургеневу: «И, конечно, у Жуковского все душа, и все для души. Но душа, свидетельница настоящих событий, видя эшафоты, которые громоздят для убийства народов, для зарезания свободы, не должна и не может теряться в идеальности Аркадии. Шиллер гремел в пользу притесненных; Байрон, который носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими. Делать теперь нечего. Поэтому должно искать

<sup>6</sup> Канунова Ф. З. Эстетика русской романтической повести. Томск, 1973, с. 15—27.

иногда вдохновения в газетах. Прежде поэты терялись в метафизике; теперь чудесное, сей великий помощник поэзии, на земле»<sup>6</sup>.

Критик, прежде чем дать вышеприведенную характеристику Байрона, отметил оппозиционный, протестующий характер его поэзии («спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей»). Мы вправе предполагать, что утверждение Вяземского о слиянии красок байроновского романтизма с красками политическими связано с особым, характерным для того времени словупотреблением. Какое содержание (помимо того, что сохранилось до наших дней) вкладывалось в понятие «политика», разъясняет нам письмо А. А. Бестужева к П. А. Вяземскому от 7 мая 1824 г. «Я, — писал Бестужев, — зарылся теперь в богатом руднике английской литературы и особенно английской политики, потому что я хорошо разумею уже богатый язык богатейшего и свободнейшего из народов. Признаюсь вам, князь, что я пристрастился к политике, да как и не любить ее в наш век — ее, эту науку прав, людей и народов, это великое, неизменное мерило *твоего и моего*, этот священный пламенный правды во мраке невежества и в темнице самовластия. Но как тяжело это познание! Как горестна эта зоркость!!! Лекарь, истаявающий в чахотке, есть изображение того русского, кто европейскими глазами посмотрит вокруг себя; но самое отчаяние не лишено надежды — я стою между распадающимся духом и телом России и гляжу вдаль»<sup>7</sup>.

Основываясь на творческом опыте Шиллера и Байрона, Вяземский зафиксировал факт перенесения общественно-политических проблем в субъективно-лирический план, в мир души личности. Переработанная Вяземским карамзинская формула характеризовала прежде всего произведения самого Вяземского, молодого Пушкина и других русских романтиков. Вяземский выступал за то, чтобы русские поэты (имелся в виду Жуковский) отрешились от метафизики, отказались от приверженности исключительно лишь к проблемам прекрасного, занимающим «немногих», и призывал обратиться к вопросам общенационального значения.

<sup>6</sup> Остафьевский архив, т. II. СПб., 1901, с. 170—171.

<sup>7</sup> *Бестужев-Марлинский* А. А. Соч. в 2 томах, т. 2. М., 1958, с. 621.

Вяземский первый в России зафиксировал становление романтического самосознания протестующей личности, трагически разобщенной со своим народом, противостоящей правящим кругам и окружающей «толпе», особенно настаивая на субъективно-лирическом плане, в который переводятся проблемы общенационального значения. В письме к Рылееву и Бестужеву от 23 января 1823 г. он писал: «С живым удовольствием читаю „Думы“, которые носят на себе печать отличительную, столь необыкновенную посреди пошлых и одноличных или часто безличных стихотворений наших»<sup>8</sup>. В резко подчеркнутой индивидуальной точке зрения на изображаемое Вяземский видел огромную заслугу автора «Дум» — Рылеева.

### 3

В заслугу критикам-декабристам может быть поставлено не только обоснование (вслед за Карамзиным и Жуковским и в развитие их представлений) возникновения нового самосознания личности. Декабристская критика подняла на щит основной дифференцирующий признак романтической литературы — «отпечаток народности и местности».

Представления о нации как о прямом соответствии человеческой личности, понятие типа национальной культуры и национального характера были выработаны философией века Просвещения и развиты Гердером. Романтики переосмыслили эти идеи. На представления декабристов о народности оказали влияние воззрения на народность деятелей русского XVIII века и идея народности в том повороте, какой она приобрела у немецких романтиков. По примеру немецких романтиков, создавших культ национального прошлого, старины, фольклора, декабристы обратились к собственному национальному прошлому. Они поставили перед собой задачу изучить сохранившиеся и дошедшие до их времени памятники древней национальной культуры, познать через них своеобразие национального характера русского народа. Понятия «народное» и «национальное», несмотря на известную попытку Вяземского как-то расчленив их, они не дифференцировали.

<sup>8</sup> Русская старина, 1888, кн. 11, с. 312.

Вынашивая в сознании идеал национального освобождения, декабристы стали борцами за формирование русской национально-самобытной литературы. Национальную самобытность русской литературе должно было придать, по их мнению, изображение в ней русского национального характера. Следовательно, романтическая идея нации, отождествляемой с индивидуальностью народа, явилась основополагающей в декабристской теории национально-самобытного искусства. Она определила последовательный характер борьбы декабристов за национально-самобытную литературу, их непримиримое отношение ко всему, в чем они усматривали малейшую тень подражания.

Идее нации, как известно, придавалось существенное значение еще до романтиков. Но у просветителей акцент был поставлен на общее. «Красоты *особенные*, составляющие характер Словесности *народной*, уступают красотам общим: первые изменяются, вторые вечны. Хорошо писать для Россиян, еще лучше писать для всех людей»<sup>9</sup>, — говорил в своей «Речи» Н. М. Карамзин 5 декабря 1818 г. Романтики переставили акцент с общего на особенное. И тогда возникла проблема создания национально-самобытной литературы, проблема ее идеала и т. д. Со всеми этими проблемами, их постановкой и обоснованием, и столкнулись декабристы-критики.

Усматривая «народность в чувствах», они обосновали свое декабристское представление о национальном характере. Русского «духом» они представили прежде всего мужем, воином, гражданином, тираноборцем, предпочитающим гибель или победу, но никогда не склоняющимся перед врагом или тираном. Изображение национального характера они находили в «Слове о полку Игореве» — памятнике национальной старины, чарующем своей «самородной прелестью» (А. Бестужев).

Представление о национальной самобытности искусства декабристы связывали с понятием «местный колорит». «Местностью», точнее, климатическими условиями в их представлении определялся мужественный характер русского народа. Намечая перспективу создания русской национально-самобытной культуры, они обращали внимание на географическое разнообразие России, на много-

<sup>9</sup> Сын Отечества, 1819, № 1, с. 14.

численность народностей, населяющих ее. О. Сомов в III статье своего трактата «О романтической поэзии. Опыт в трех статьях» писал: «Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляются испытующему взору в одном объеме России совокупной! Не говоря уже о собственно русских, здесь являются малороссияне, с сладостными их песнями и славными воспоминаниями; там воинственные сыны тихого Дона и отважные переселенцы Сечи Запорожской: все они... носят черты отличия в нравах и наружности. Что же, если мы окинем взором края России, обитаемые пылкими поляками и литовцами, народами финского и скандинавского происхождения, обитателями древней Колхиды... остатками некогда грозных России татар, многоразличными племенами Сибири и островов, кочующими поколениями монгольцев, буйными жителями Кавказа, северными лапонцами и самоедами... Ни одна страна в свете не была столь богата разнообразными поверьями, преданьями и мифологиями, как Россия... кроме сего сколько в России племен, верующих в Магомета и служащих в области воображения узлом, связующим нас с Востоком. И так, поэты русские, не выходя за пределы своей Родины, могут перелетать от суровых и мрачных преданий Севера к роскошным и блестящим вымыслам Востока»<sup>10</sup>.

Декабристы призывали обратиться к изучению национальных особенностей (нравов и обычаев) народов, населяющих Россию. Они выдвигали задачу художественного освоения их преданий, мифологий. Согласно логике мышления своего времени — 20-х годов прошлого столетия, с решением этой задачи они связывали формирование русской национально-самобытной культуры.

Поэму Пушкина «Кавказский Пленник» декабристы восприняли как романтическое произведение — первый шаг на пути реализации декабристской программы создания национально-самобытной русской литературы. Как справедливо отметил Ю. Тынянов, «выход в экзотику „южных“ поэм... совпадал с теоретическим требованием „народности“...»<sup>11</sup>. Декабристам импонировал пушкинский культ свободы и воспроизведение в поэме нравов и обычаев горцев. Вслед за Пушкиным поэты-декабристы

<sup>10</sup> Сомов О. О романтической поэзии. СПб., 1823, с. 86—87.

<sup>11</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 139.

(в думах и поэмах), осваивая специфику бытия и национальных культур народов России, решали задачу создания русской национально-самобытной литературы.

4

Наряду с тремя «китами», на которых основывается декабристская теория романтизма (индивидуальная — личностная точка зрения на изображаемое, субъективно-лирический план изображения и идея народности), существует и еще один, весьма существенный для декабристских теоретических построений момент. Это их представление о перспективах исторического развития литературы.

Декабристы-теоретики, лелеявшие идею национального возрождения, мыслили в исторической перспективе. Они глубоко чтили национальное прошлое и много усилий положили на то, чтобы познать национальную культуру и историю (декабристская фольклористика, исторические штудии, этнографические труды). Они мечтали о будущем и всеми силами стремились приблизить это будущее в том идеальном варианте, который они вынашивали в своем сознании.

Чувство исторической перспективы было органически свойственно декабристам, о чем свидетельствуют лекция Кюхельбекера, прочитанная в Парижском Атенеуме, литературно-критические обзоры А. Бестужева и т. д. Литературу декабристы тоже рассматривали в историческом движении. По мнению автора работы о декабристской эстетике З. В. Смирновой, декабристы признавали «историческую изменчивость содержания и форм литературы, признавали закономерность литературного новаторства»<sup>12</sup>. Пониманием исторической перспективы развития литературы проникнут и декабристский анализ путей развития романтизма в России (осуществленный при соотнесении русского и европейского романтизма).

Наиболее ярким примером опыта соотнесения возникшего в России романтизма с историей русской литературы является статья А. Бестужева «О старой и новой литературе» (1823). Эта статья объединяла в себе «историю»

<sup>12</sup> Смирнова З. В. Эстетика русских революционеров-декабристов. — В кн.: Овсянников М. Ф., Смирнова З. В. Очерки истории эстетических учений. М., 1963, с. 310.



русской словесности с древнейших времен до начала XIX столетия с обзором написанного за последнее пятнадцатилетие. Критик, рассматривая поэзию последнего пятнадцатилетия, говорит о возникновении в ней «новой школы». «Новая школа» в его трактовке — понятие более широкое, чем романтизм<sup>13</sup>. Ее представляют Жуковский, Вяземский, Батюшков, Пушкин и др.

Связывая с понятием «романтизм» представление о национально-самобытном искусстве (возникновении нового самосознания, личностный взгляд на изображаемое, национально-самобытная, гражданская тематика), А. Бестужев считает подлинным представителем романтизма в русской литературе только К. Рылеева — автора «Дум». Бестужев пишет: «Рылеев, сочинитель Дум или Гимнов исторических, пробил новую тропу в Русском Стихотворстве, избрав целью возбуждать доблести сограждан подвигами предков»<sup>14</sup>. Полемизируя с критиком «Русского инвалида», который пытался представить Рылеева подражателем Немцевича, А. Бестужев обосновал национальное происхождение жанра рылеевских дум.

Жуковский, в трактовке Бестужева, относится к романтизму только как переводчик. У Батюшкова лишь три произведения, написанные в жанре исторической или эпической элегии («Переход через Рейн», «Пленный», «Замок в Швеции»), критик связывает с романтизмом.

Среди произведений Пушкина А. Бестужев считает романтическим «Кавказского Пленника», поэму, которая, по его словам, «блистает роскошью воображения и всею жизнью местных красот природы»<sup>15</sup>.

## 5

В декабристской среде возникла серьезная работа, в которой русская литература вводилась в общий контекст развития мировой литературы, — трактат О. Сомова, примыкавшего к декабристам, но не разделявшего их радикальных политических взглядов, «О романтической поэзии» (1823).

<sup>13</sup> См.: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., 1959, с. 196—201.

<sup>14</sup> Полярная звезда на 1823 год. СПб., 1822, с. 29.

<sup>15</sup> Там же, с. 25.

О. Сомов в этой работе затронул многие проблемы, волновавшие его современников, в том числе и декабристов. Он не мог не коснуться популярных в тот период споров между романтиками и классиками, не мог не остановиться на характеристике поэзии французского классицизма. Сомов сделал попытку разграничить классическую поэзию французов и классическую поэзию греков и римлян. Главную, центральную часть трактата составляла III статья, открывавшая перспективу создания новой, романтической поэзии в России. Для О. Сомова, так же как и для романтиков-декабристов, «истинной романтической поэзией» является поэзия «народная», «неподражательная и независимая от преданий чуждых»<sup>16</sup>. Понятие «народность» связывается у него с освоением культуры многочисленных народностей, населявших Россию — географически разнообразную страну, с их многочисленными преданиями, повериями, мифологиями.

Изложение своей теоретической программы построения русской романтической литературы О. Сомов сочетает с конкретными наблюдениями над литературными явлениями своего времени. Он отдает должное Жуковскому, способствовавшему распространению новых литературных вкусов в России, подчеркивает его роль в освобождении русской литературы от правил классицизма и открытии новых путей в мир воображения. С надеждой и упованием смотрит Сомов на Пушкина. В нем он увидел поэта, в чьих «вымыслах и мечтах... в языке и способе выражения... раскрываются черты народные, русские»<sup>17</sup>.

Три статьи О. Сомова «О романтической поэзии» занимают особое место среди литературно-критических работ самих декабристов и их сторонников. Это теоретический трактат и одновременно опыт создания истории мировой литературы с собственными раздумьями о необходимости и возможности создания новой русской национально-самобытной литературы. Тем самым к истории мировой национально-самобытной культуры добавлялась еще одна новая глава — глава о России. Правда, это еще не история русского романтизма, а скорее заявка на главу, посвященную национально-самобытной литературе, паходящейся в начальной стадии формирования.

<sup>16</sup> Сомов О. О романтической поэзии, с. 102.

<sup>17</sup> Там же, с. 96.

Появление статей О. Сомова — явление знаменательное в становлении декабристской теории романтизма. Они свидетельствовали о том, что возникновение романтизма в России — факт осознанный; кроме того, они показывали необходимость рассматривать русскую литературу в общемировом контексте литературного развития.

Попытку осмыслить своеобразие национального романтизма делает В. Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824). Он ратовал за значительность содержания литературных произведений и прежде всего требовал нового содержания от лирических произведений. По его мнению, стихотворец должен говорить в своих произведениях не о «самом себе, об своих скорбях и наслаждениях», а об исторически значительном — «правде и суде промысла» — и общенационально-существенном — «о величии родимого края», «о подвигах Героев и славе Отечества»<sup>18</sup>.

Борясь за национально-самобытную литературу, В. Кюхельбекер обнаружил готовность вмешаться в ход литературного развития в России и повернуть его в нужную, по его мнению, сторону. Критик выступил апологетом новой оды как жанровой формы, адекватной идеям времени. Выдвигая оду как жанр лирической поэзии, Кюхельбекер рассматривал ее как единственный жанр, позволяющий продемонстрировать формирование нового самосознания личности, для которой проблемы общенационального значения, вопросы общеисторического масштаба приобрели глубоко личное значение.

Выступая с позиций борца за новую оду, с требованием «народности в чувствах, в складе слога», Кюхельбекер отказывается признать истинным романтизмом элегии Жуковского, Пушкина, Баратынского и обрушивает на них грозную силу своей уничижительной критики. Полемический запал статьи Кюхельбекера всецело был обусловлен полным неприятием лирической поэзии, сосредоточенной на частных, мелочных интересах, и утверждением лирики, насыщенной гражданскими общенациональными идеалами.

Существенным для Кюхельбекера является вопрос о языке. Как романтик из «стана славян», Кюхельбекер борется против обескровленного языка, культивируемого

<sup>18</sup> Мнемозина, ч. II. М., 1824, с. 31.

карамзинистами, во имя сохранения национально-характерного в нем. С негодованием он отмечает: «Из слова же Русского, богатого и мощного, силятся извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для *немногих*, язык, un petit jargon de coterie. Без пощады изгоняют из него все речения и обороты Славянские и обогащают его *архитравами, колоннами, баронами, траурами*, Германизмами, Галлицизмами и Барбаризмами. В самой Прозе стараются заменить Причастия и Деепричастия бесконечными Местоимениями и Союзами»<sup>19</sup>. Согласно воззрениям критика, язык — непосредственное выражение свойств характера народа русского: «... никогда этот язык не терял и не потеряет память о свободе, о верховной власти народа, говорящего на нем. Дольше слово вольность действует с особой силой на каждое подлинно русское сердце»<sup>20</sup>. Свою борьбу за национальную характерность русского языка Кюхельбекер подчиняет декабристской программе борьбы за национально-самобытную русскую литературу, которая должна стать выражением самосознания свободлюбивого и вольнолюбивого русского народа.

## 6

Особой проблемой для декабристов-критиков является определение места Жуковского в русской литературе и соотнесение его творчества с романтизмом.

Декабристы отдавали должное Жуковскому, признавая его заслуги в освобождении русской литературы от приверженности к канонам классицистической поэтики. «Будем благодарны Жуковскому, что он освободил нас из-под ига французской словесности и от управления нами по законам Ла Гарпова Лицея и Баттёева курса»<sup>21</sup>, — писал Кюхельбекер в 1824 г. Декабристы признавали огромную роль Жуковского (наряду с Батюшковым) в работе над языком, которому они придавали гибкость и благозвучие. Декабристы учитывали исключительные заслуги Жуковского в ознакомлении русской читающей публики с романтизмом (в основном по его переводам с немецкого и английского).

<sup>19</sup> Мнемозина, ч. II, с. 38.

<sup>20</sup> Лфт. наследство, т. 59. М., 1954, с. 375.

<sup>21</sup> Мнемозина, ч. II, с. 40.

А. Бестужев в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» дал глубокую характеристику наследия Жуковского в целом. «Кто не увлекался мечтательной поэзией Жуковского, чарующего столь сладостными звуками? Есть время в жизни, в которое избыток неизъяснимых чувств волнует грудь нашу; душа жаждет излиться и не находит вещественных знаков для выражения: в стихах Жуковского, будто сквозь сон, мы как знакомцев встречаем олицетворенными свои призраки, воскресим былое. Намагниченное железо клонится к неизвестному полюсу, — его воображение — к таинственному идеалу чего-то прекрасного, но неосязаемого, и сия отвлеченность проливает на все его произведения особенную привлекательность. Душа читателя потрясается чувством унылым, но невыразимо приятным... Многие переводы Жуковского лучше своих подлинников, ибо в них благозвучие и гибкость языка украшают верности выражения. Никто лучше его не мог облечь в одежду светлого, чистого языка разноплеменных писателей; он передает все черты их со всею свежестью красок портрета, не только с бесцветной точностью силуэтной. Он изобилует, разнообразен, неподражаем в описаниях. У него природа видна не в картине, а в зеркале»<sup>22</sup>.

К 1824 г., когда приобрели четкость политические цели декабристов и определились их эстетические идеалы, Жуковский попадает под ожесточенный огонь их критики. «Не позволим ни ему, ни кому другому, если бы он владел и вдесятеро большим перед ним дарованием, наложить на нас оковы Немецкого или Английского владычества»<sup>23</sup>, — писал В. Кюхельбекер. Ему вторил К. Рылеев: «Мистицизм, которым проникнута большая часть его стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность, которые в нем иногда даже прелестны, растлили многих и много зла наделали»<sup>24</sup>.

Борьба декабристов за создание национально-самобытной литературы в России сопровождалась придирчивым отношением к их недавним кумирам. Объектом их критики стал не только Жуковский, Кюхельбекер дерзнул посягнуть на незыблемые для поэтов-романтиков того

<sup>22</sup> Полярная звезда на 1823 год, с. 22.

<sup>23</sup> Мнемозина, ч. II, с. 40.

<sup>24</sup> Рылеев, К. Ф. Полн. собр. соч. Л., 1934, с. 483.

времени авторитеты Байрона и Шиллера. В своей статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» он назвал Байрона «однообразным», противопоставив ему Шекспира, а Шиллера — «недозревшим», отдав предпочтение Гёте.

В политическом «Разговоре с Ф. В. Булгариным» (1824) критик пояснил свою позицию. По его мнению, «в лирических стихотворениях Шиллера господствует одна мысль или, лучше сказать, одно чувство — предпочтение духовного (идеального) мира существенному, земному: чувство, без сомнения, высокое, истинно лирическое; но им ли одним должна ограничиться поэзия? Одностороннее, не показывает ли оно теорию одностороннюю же? Сие чувство лет десять повторяется во всех почти произведениях русского Парнаса писателями, отголосками Жуковского, Шиллерова отголоска; но, как возмужалый только гений может иметь учеников, состязающихся с ним, а не рабски ему подражающих, вы мне позвольте, милостивый государь, усомниться в истинном достоинстве и прочном бессмертии сей германо-русской школы»<sup>25</sup>.

Что касается Байрона, то ему Кюхельбекер дает столь же резкую, как и Шиллеру, характеристику, отвергая пафос его поэзии, которую он рассматривает с позиций борца за гражданские идеалы. По Кюхельбекеру, Байрон — «живописец нравственных ужасов, опустошенных душ и сердец раздавленных: живописец душевного ада; наследник Данта, живописца ада вещественного. И тот и другой однообразны: «Чистилище» Дантово — слабое повторение его «Тартара»; «Гяур», «Корсар», «Лара», «Манфред», «Чайльд-Гарольд» Байрона — повторения одного и того же страшного лица, отъемлющего своим присутствием дыхание, убивающего и сострадание и скорбь, обливающего зрителя стужей ужаса... Не смею уравнять его Шекспиру, знавшему все: ад и рай, и небо и землю...»<sup>26</sup>.

Начатый В. Кюхельбекером разговор о «недозрелости» Шиллера и «однообразии» Байрона свидетельствовал о наметившемся во взглядах декабристов переломе, который вел к углублению их понимания романтизма. Тем более

<sup>25</sup> Литературно-критические работы декабристов. М., 1978, с. 203.

<sup>26</sup> Там же, с. 204.

что характер смены былых кумиров (Шиллер — Гёте, Байрон — Шекспир) обнаружил, что их начинают привлекать гении всеобъемлющие, в творчестве которых нашли свое отражение реальные процессы и сложность мира действительного.

Дальнейшее углубление и развитие литературной теории декабристов наметилось в заметке К. Рылеева «Несколько мыслей о поэзии» (1825), явившейся последним прижизненным выступлением политического вождя декабристов. Рылеев отказывается от существующих определений — «классическая» и «романтическая» поэзия, предлагая заменить их понятием «истинная самобытная поэзия». По Рылееву, «истинная поэзия всегда в существе своем одна и та же, равно как и правила оной. Она различается по существу и формам, которые в разных веках приданы ей духом времени, степенью просвещения и местностью той страны, где она появилась»<sup>27</sup>.

Следовательно, Рылеев принимает разделявшийся всеми теоретиками романтизма главный дифференцирующий признак романтизма — признак «народности и местности», добавляет к нему «степень просвещения» и присовокупляет сюда же «дух времени». Ратуя за «истинную поэзию» в России, Рылеев выступает за нерасторжимую связь поэзии с политикой, будучи в этом полностью солидарным с А. Бестужевым.

Заканчивает Рылеев свою заметку характерным для теоретиков декабристского романтизма призывом — «почитать высоко поэзию», «стараться уничтожить дух рабского подражания и, обратясь к источнику истинной поэзии», употребить «все усилия осуществить в своих писаниях идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин, всегда близко к человеку и всегда не довольно ему известных»<sup>28</sup>.

Заметка К. Рылеева «Несколько мыслей о поэзии», так же как и переоценка Кюхельбекером поэзии Шиллера и Байрона, свидетельствовала о том, что декабристская

<sup>27</sup> Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч., с. 310. В этом своем утверждении Рылеев солидарен с Вяземским, писавшим ранее: «...Гомер, Гораций, Эсхил имеют гораздо более сродства и соотношений с главами Романтической школы, чем с своими холодными, рабскими последователями, кои слятся быть Греками и Римлянами задним числом» (в кн.: Бахчисарайский фонтан, сочинение Александра Пушкина. М., 1824, с. VIII).

<sup>28</sup> Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч., с. 313.

критика, борясь за романтизм, приходит к сознанию того, что романтизм — лишь необходимый и закономерный период в истории мирового искусства. Декабристы приходят к выводу, что существует «истинная поэзия», более широкая, чем «романтическая», и что создание «истинной поэзии» — т. е. национально-самобытного искусства — и есть та цель, к которой должны стремиться писатели, художники, поэты. Борьба за романтизм, считают они, — это только первый этап, способствующий приближению к этой цели.

### РОМАНТИЗМ ДЕКАБРИСТСКОЙ ПОЭЗИИ

Своеобразие декабристской поэзии было predeterminedено путями исторического развития России, литература которой развивалась в едином контексте общеевропейского движения своего времени.

В науке давно уже установлено, что в творчестве декабристов доромантические черты сосуществовали с романтическими при общей тенденции к развитию и укреплению в ней романтических начал. Объективный анализ существующих в нашем литературоведении точек зрения на природу художественного метода декабристов дан в статье Е. М. Пульхритудовой «Романтическое и просветительское в декабристской литературе 20-х годов XIX века»<sup>1</sup>, где на конкретном материале показано, что, хотя в литературе 1810—1820-х годов взаимодействуют элементы различных художественных систем, романтическим началам принадлежит главная роль, и именно они определяют природу художественного метода как поэзии, так и прозы декабристов.

Тем не менее проблема художественного метода декабристов остается дискуссионной. Причины этому — различное понимание сущности романтизма как метода и недостаточная еще изученность конкретного историко-литературного материала. И по сей день остается справедливым заключение В. Базанова, к которому он пришел пятнадцать лет назад: «Сама проблема романтизма в связи с методом и стилем декабристской литературы изучена недостаточно, так же как недостаточно выяснены те ли-

---

<sup>1</sup> См.: К истории русского романтизма. М., 1973, с. 39—72.



тературные традиции, которые способствовали становлению и развитию гражданского романтизма»<sup>2</sup>.

Разумеется, мы не ставим перед собой невозможной цели разрешить все эти задачи. Однако, стремясь раскрыть своеобразие декабристского романтизма, охарактеризовать специфический романтический идеал декабристов и те романтические новации, которые они внесли в литературу, мы в той или иной степени будем их касаться.

Романтизм проявился прежде всего в самых чувствительных ко всему новому пластах декабристского наследия — в лирике и поэме, затем распространился на драму и прозу.

## 1

Декабристы чрезвычайно расширили сферу изящного, введя в нее идеалы героики национально-патриотической борьбы. Они поставили перед собой цель — «изыскать средства изящным искусствам дать надлежащее направление, состоящее не в изнеживании чувства, но в укреплении, благородствовании и возвышении нравственного существа нашего»<sup>3</sup>.

Решая поставленные перед собой задачи, декабристы подняли на новую высоту поэзию, выработали художественные формы для воплощения своего, характерного лишь для этой ветви русского романтизма поэтического идеала, ввели в литературу новый строй переживаний личности декабристского склада.

Для декабристов, как и для других романтиков, предмет поэзии был прежде всего субъективный мир личности — душа, помыслы и стремления чувствующей индивидуальности. Но внутренний мир личности в произведениях декабристских поэтов существенно отличается от субъективного мира в произведениях предшествующего им романтизма Жуковского. И различие было предопределено жизненными обстоятельствами, заставившими декабристов обратиться к актуальным политическим проблемам современности и сделать их неотъемлемым со-

<sup>2</sup> *Базанов В.* Очерки декабристской поэзии. М.—Л., 1961, с. 37.

<sup>3</sup> Из «Устава Союза благоденствия». — Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. I. М., 1962, с. 271.

держанием своей внутренней жизни. Свершившаяся при этом перестройка сознания, в чем отдавали себе отчет представители декабристской поэзии (вспомним письма П. Вяземского и А. Бестужева, которые мы цитировали в предыдущем разделе), явилась закономерной предпосылкой выработки нового поэтического идеала, в корне отличного от романтического идеала Жуковского и его последователей.

Воссозданию своего поэтического идеала декабристы уделяют много внимания. Идеалом для них является героика подвига, а идеальным героем — воин, борец с врагами, посягнувшими на независимость его родины.

Славу героям-борцам, воюющим с завоевателями, слагали и поэты классицизма. Это была их излюбленная тема, для освещения которой они нередко брали античные сюжеты, создавая на этой основе свои вариации. У декабристов тема героики подвига приобрела особый поворот. Политические борцы, готовившиеся к революционному перевороту в России, они особое значение придавали не вообще подвигу, не вообще борьбе, а борьбе за свободу. Героика борьбы за свободу, гимны подвигу — сквозная тема декабристской литературы, разрабатывавшаяся в их стихах и поэмах, драме и прозе. Зовут к борьбе, славят подвиг стихотворения и думы Рылеева, драмы Кюхельбекера, повести А. Бестужева. Другая сквозная тема — обличение тирании и рабства. Воспевая «души прекрасные порывы», слагая гимны «страсти к свободе», декабристы разоблачают все то, что противостоит идеалу героического деяния — равнодушие к гражданским идеалам и противодействие им. В декабристской литературе герою-деятелю противостоят, с одной стороны, «толпа», с другой — «тираны», могильщики свободы.

Декабристы стремились увлечь современников идеалами свободы, поднять их на борьбу за попранныю свободу угнетенных народов. Желание воздействовать на воображение читателей рождало у них стремление вводить в поэзию необычайное, исключительное.

Они искали примеров героических подвигов в прошлом, в исторических документах и памятниках как родной, так и чужих национальных культур.

«Великие деяния, коими украшена история, показывающая добродетель во всем величии, удобны возбудить в юной душе ту любовь к добродетели, ту страсть

к истине, кои соделывают человека отрадою целых народов и бессмертным в потомстве», — писал Гнедич в своей статье «Сравнение древней истории с новою»<sup>4</sup>. Декабристы разделяли эти убеждения своего предшественника. В летописях и исторических документах наряду с «Историей государства Российского» Н. М. Карамзина они черпали темы и сюжеты для своих произведений (например, думы и поэмы Рылеева, исторические повести А. Бестужева и др.).

Декабристы-поэты, питавшие «к свободе страсть», лелеявшие мечту изменить общественный строй России, не хотели ограничиваться героикой дней минувших, они мечтали найти героя исторического масштаба в своей современности. Таким для них стал Байрон — борец за свободу греческого народа. Подвиг Байрона — личности, привлекавшей внимание декабристов редкостным сочетанием в одном человеке мощного протестующего духа воина — борца за свободу и дарования великого поэта, — позволил Рылееву («На смерть Байрона») и Кюхельбекеру («Смерть Байрона») раскрыть в своих стихотворениях с исчерпывающей полнотой своеобразие поэтического идеала гражданского романтизма.

Большое место в наследии декабристов занимает тема поэта и поэзии. Анализ произведений, затрагивающих эту тему, позволяет нам вычленил еще один романтический момент в поэзии декабристов. Стихотворения Рылеева раскрывают специфику мироощущения поэта, у которого хотя ум с чувством и в ладу, но с годами чувства набирают силу и все больше претендуют на то, чтобы обрести в его поэзии ведущую роль. При этом вопросы гражданского значения, став глубоко личными для Рылеева, приобретают характер эмоционально переживаемых душевных стремлений. Так идеалы свободы и героики становятся потребностью души. «Я не поэт, а гражданин», — провозгласил Рылеев в своем посвящении Бестужеву, предпосланном поэме «Войнаровский». В этом афористически сформулированном определении сущности своего поэтического призвания Рылеев утверждал гражданские идеалы как всепоглощающую страсть души. Вспомним предшествующие строчки:

---

<sup>4</sup> Соревнователь просвещения и благотворения, 1819, № 12, с. 33.

Прими ж плоды трудов моих...  
Ты не увидишь в них искусства,  
Зато найдешь живые чувства...

Гражданское воодушевление объединяется в тексте с «живыми чувствами» и переводится в разряд чувств. Данное в посвящении противопоставление «поэта» «гражданину» создает впечатление противоречия. Но это впечатление ложное. Противоречие здесь мнимое, поскольку предыдущие строки снимают его, утверждая поэзию как столь же яркую страсть души автора — «живые чувства», как и его порывы к деятельности гражданского характера.

С годами усиливается трагизм мироощущения поэта, шире становится его взгляд на мир. Вера в могущество разума, унаследованная от просветителей и ставшая личным достоянием человека 20-х годов XIX в., начинает колебаться в процессе осознания сложности законов исторического развития. Тогда и создает Рылеев стихотворение «Стансы» (К А. Бестужеву), исповедь поэта, задыхающегося в окружающем его бездуховном мире:

Всюду встречи безотрадные!  
Ищешь, суетный, людей,  
А встречаешь трупы холодные  
Иль бессмысленных детей...

Тема поэта и поэзии занимает большое место в жизни и творчестве Кюхельбекера. Так же как и Рылеев, он находит нравственную опору в идеале национально-патриотического и гражданского подвига. Постепенно в нем крепнет убежденность воплотить идеал в реальность, об этом он мечтает, к этому призывает.

Жребий поэта, по Кюхельбекеру, труден. Хотя поэт «место меж богов приемлет», его венок — «страдальческий венец» («Проклятие», 1824); поэт — «пророк истин возвышенных», «всевидец душ», «пророк сердец» («Поэты», 1820) — на земле обречен на страдания и преследования.

Сычи орлов повсюду гнали;  
Любимцев тайнственных сил  
Безумные всегда искали  
Лишить парения и крыл.

«Поэты», 1820»

Но поэт в стихотворениях Кюхельбекера в то же время (в духе гражданских идеалов декабристов) выступает певцом героев и обличителем тиранов.

Но кто же славу раздает,  
Как не любимцы Аполлона?  
В поэтов верует народ.  
Мгновенный обладатель трона,  
Царь не поставлен выше их.  
В потомстве Нерона клеймит бесстрашный стих.

*«А. П. Ермолову», 1821*

## 2

Поэзия таких ярких представителей декабризма, как К. Рылеев и В. Кюхельбекер, явилась в своем магистральном направлении поэзией, раскрывающей самосознание поэтов гражданского романтизма предреволюционного периода. Немалое число их произведений того времени посвящено личным темам, но доминируют у них все же гражданские чувства, настроения, осознанные как глубоко личные, первостепенные в их жизни по своей значимости.

В творчестве Рылеева-поэта, для которого проблемы личной судьбы стали содержанием его творчества, исповедального по своей сути, определились основные признаки формирования романтического мироощущения. Рылееву вняты все притягательные для романтика зовы мира — красота природы, любовь, дружба. В его стихотворениях пробиваются характерные для романтической поэзии ситуации: порыв поэта к бегству из мира «светской» жизни на лоно природы, мечта о поэтической славе и т. д. Специфическую особенность романтического мироощущения Рылеева как поэта-декабриста предопределил предпочитаемый им всему идеал гражданской героики и поэзии общенационального значения. Рылеев-поэт ищет нравственную опору в своем идеале. События общественного бытия, поражение революционных выступлений в ряде европейских стран в 20-е годы XIX столетия навевают на него мрачные раздумья. Высокий идеал в этот период приобретает для него все большее значение, он не

спасает от трагического воззрения на мир, хотя и остается путеводной звездой поэта.

Стихотворение «Гражданин» — яркий образец декабристской романтической поэзии. А. Цейтлин в своей работе о Рылееве пришел к справедливому выводу, что «Гражданин» является итогом всей лирической деятельности поэта и представляет собой гражданскую исповедь<sup>5</sup>. Его основная тональность — гражданское негодование. Это исповедь личности, томящейся жаждой гражданского подвига, осознающей свой раскол с национальным целым, поскольку его больше не существует в современности. Она предстала в трагическом отчуждении от народа и в конфликте с обществом. Образ «изнеженного племени переродившихся славян», утративших исконные национальные черты русских, контрастно противопоставлен гражданину, готовящему себя «для будущей борьбы за угнетенную свободу человека».

Наличие большого числа друзей-единомышленников, объединившихся вокруг декабристского центра, не избавляло поэтов-декабристов от чувства одиночества, которое они перенесли в свою поэзию. Дворянские революционеры, декабристы несли в своем сознании что-то от того духа индивидуалистического протеста против бездуховности бытия, против всех форм угнетения, который был характерен для европейских поэтов конца XVIII—начала XIX в. Чувство одиночества отчетливо проявилось и в рылеевском «Гражданине», и в его «Стансах».

Чувство одиночества, отчужденности от мира, в котором не нашлось места героике гражданского подвига, пронизывает и стихотворение С. Муравьева-Апостола:

Задумчив, одинокий,  
Я по земле пройду, не знаемый никем;  
Лишь пред концом моим,  
Внезапно озаренным,  
Познает мир, кого лишился он.

В лирике декабристов находят выражение их чувства, помышления и настроения. В ней самосознание гражданина сливается с жизнеощущением поэта.

Романтические моменты, отчетливо проявившиеся в декабристском поэтическом наследии (и прежде всего ро-

<sup>5</sup> Цейтлин А. Творческий путь Рылеева. — В кн.: Бунт декабристов. Л., 1926, с. 240.

мантический идеал, романтическое мироощущение, характерное для романтиков понимание назначения поэта и поэзии), вступали в противоречие с восходящим к рационалистическому мышлению требованием цели художественного произведения (как это требование было сформулировано в «Уставе Союза Благоденствия»). Вместе с тем, отказавшись от морализаторства, декабристская поэзия соответствовала тем целевым установкам, которые преследовали деятели декабристского движения. Декабристская поэзия воспитывала, но не поучая, как поэзия классицизма, хотя элементы поучительности у декабристов остались. Если представители классицизма апеллировали к уму читателя, то декабристы — к чувству и воображению. Они заражали окружающих своим энтузиазмом, своей горячей приверженностью к идеалам, и потому их поэзия явилась действенной силой в русской культурной жизни 20-х годов прошлого столетия, а их идеалы увлекли лучших людей своего времени как на путь политического действия, так и на путь создания художественных произведений, близких по своему пафосу декабристским.

### 3

Своеобразие декабристского жизнеощущения потребовало выработки новых жанровых форм. Диапазон жанровых исканий декабристов был весьма широким. Культ «своенародности», сочетавшейся с уважением к «народности» других наций, предполагал освоение многовекового наследия национальных культур, их художественного и жанрово-стилистического опыта. Политическая оппозиционность, осознание первостепенной задачей борьбу с самодержавием за раскрепощение народа и свободу личности влекли за собой интерес к достижениям русской гражданской поэзии XVIII в., которая не могла не импонировать декабристам постановкой проблем общегосударственного значения, идеалами патриотизма, тираниборства и обличения социального зла.

Привлекли внимание декабристов «витийственные жанры» поэтов классицизма: ода, гимн, историческая драма, монументальная поэма — эпопея. Декабристы даже пытались использовать жанр оды для выражения собственных гражданских идеалов. Рылееву принадлежат вос-

ходящие к жанру оды стихотворения: «Видение», «Гражданское мужество», «На смерть Байрона», «А. П. Ермолову»; Кюхельбекеру — «К Ахатесу», «А. П. Ермолову». Декабристы пытались в признанную жанровую форму литературы XVIII в. вместить новое содержание. Поскольку художественное мышление декабристов существенно отличалось от художественного мышления предшественников, то в их поэзии возникает оригинальное жанровое образование, сохраняющее определенную зависимость от одической традиции. В то же время их лирические опыты характеризуют свободное от одических канонов построение, лаконизм и огромная сила эмоционального накала.

В оде у классицистов поэт выступал от лица нации, выражая не свою личную точку зрения на воспеваемые события, а общенародную. Идеал декабристов был идеалом личности, волей обстоятельств отчужденной от народа и вступившей в конфликт с обществом. Это повлекло за собой осложнение одических жанровых признаков иными жанровыми началами. Так, не случайно стихотворения «На смерть Байрона» К. Рылеева и «Смерть Байрона» В. Кюхельбекера сочетают жанровые признаки оды и элегии. В этих наиболее ярких в декабристской поэзии примерах воплощения поэтического идеала декабристов элегическая тональность является основной. И она должна бы остаться ведущей, поскольку стихотворения задуманы как надгробный плач о гибели человека. Но восхищение исполинской мощью воина и блеском дарования поэта перебивает скорбь, растворяя ее в гимне величию человека и поэта. Так элегическое начало корректируется одическим, корректируется, но не снимается.

Авторский идеал — идеал гражданского бытия — утверждался в рылеевском «Гражданине». Идеальный герой, психологический облик которого был воссоздан Рылеевым, сливается в нашем восприятии с лирическим «я». А. Цейтлин склонен был усматривать в этом стихотворении что-то от прокламации<sup>6</sup>. Но, скорее, в этом было его функциональное назначение. Нам представляется, что в «Гражданине», воссоздающем авторский

<sup>6</sup> Цейтлин А. Г. Творческий путь Рылеева. — В кн.: Буят декабристов, с. 238.



идеал, сохраняются жанровые начала оды и исповеди поэта-гражданина, для которого общенациональные проблемы приобрели личное значение. Личностное начало, заявившее о себе в этом стихотворении, еще более явно обнаруживает себя в характерных для декабристов жанрах дружеского послания, элегии.

Героика подвига общенационального значения, пафос тираноборства, определившие своеобразие декабристской поэзии, тем не менее не могли отменить для декабристов тематики, приобретающей для каждого человека глубоко личное значение: любви, дружбы, смерти, мечты, грусти и т. д. Обратившись к этой тематике, декабристы использовали художественный и жанровый опыт сентименталистов и Жуковского. Г. Жуковский в своей книге «Пушкин и русские романтики»<sup>7</sup> пришел к обоснованному выводу, что в поэзии Пушкина еще в 20-е годы было достигнуто органическое слияние гражданских публицистических и интимных лирических начал. К этому же стремились и декабристы.

Несмотря на то что факт влияния Жуковского признавали сами декабристы (вспомним строки из поэмы Кюхельбекера «Кассандра»), у нас принято противопоставлять романтизм Жуковского гражданскому романтизму декабристов. Веские основания для такого противопоставления существуют. Становление талантов Жуковского и декабристов в русле русского романтизма заставило их обратить внимание на одни и те же жанровые формы. Но различие их жизнеощущений и творческих установок привело к тому, что и дружеское послание, и элегия, а также и баллада у поэтов декабристского круга в характерных образцах существенно отличались от названных жанров у Жуковского как по своей тональности, так и по стилистической окраске.

Инерция жанрового мышления, характерная для просветительской литературы XVIII в., на декабристов воздействовала лишь частично. Они, наоборот, тяготели к тому, чтобы подчинить выражению своей тематики и своих идеалов все жанровые формы, поэтому в их произведениях мы сталкиваемся со смешением, а также слиянием различных жанровых начал, с взаимопроникнове-

---

<sup>7</sup> Жуковский Г. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 223—226.

нием в рамках единого произведения контрастных по своей функции стилистических рядов.

Гражданским содержанием, призывом к политическому возмущению насыщаются дружеские послания («К друзьям в Кишинев» В. Раевского, «А. П. Ермолову», «К Пушкину», «Грибоедову» Кюхельбекера), элегии («Уныние» Вяземского, «Элегия I», «Элегия II», «На смерть моего скворца» В. Раевского).

Жанр баллады тоже попадает в поле зрения декабристских поэтов. Балладе Жуковского, основой которой является зыбкий мир видений замкнутой в себе индивидуальности, покорно склонившейся перед царящим в мире злом, декабристы противопоставили собственное представление о балладе. В творческое соревнование с Жуковским, чья баллада «Людмила» снискала себе громкую славу, вступил Катенин. В 1817 г. он опубликовал свою «Ольгу», явившуюся вольным переложением «Леноры» Бюргера. Установкой Катенина было передать «простонародную грубость» своего образа, чему и был подчинен весь интонационно-словесный строй «Ольги». Разгорелась ожесточенная полемика. Вслед за «Ольгой» появились катенинские «Наташа», «Убийца», «Лепший», «Мстислав Мстиславович», которые, по свидетельству самого автора, заслуживали «некоторое внимание именно как вещи совершенно оригинальные и ниоткуда не заимствованные»<sup>8</sup>.

Достижением Катенина явилось расширение жанрового диапазона декабристской поэзии и введение в русскую поэзию жанра баллады, базирующейся на национальных традициях, воссоздающей простонародные представления и специфику русского быта, использующей фольклорную тематику, воспроизводящую художественную специфику народного творчества.

Баллады Катенина способствовали борьбе декабристов за создание национальной литературы, утверждающей прогрессивные декабристские идеалы, и облегчали соратникам Катенина освоение исконно русского национального культурного наследия.

Сквозной темой лирических произведений Жуковского является тема гибели любви, иллюзорности счастья. Любовь к женщине у Жуковского всепоглощающая, она даже

<sup>8</sup> Сын Отечества, 1822, № 13, с. 260.

выступает «сладостной наградой» за подвиги во имя славы отечества («Певец во стане русских воинов»). У декабристов переключение общественно-политических интересов в сферу внутренней, личной жизни привело к тому, что любовь к родине в их произведениях соперничает с любовью к женщине и, превращаясь во всепоглощающую страсть, заставляет забыть о любви к женщине. В стихотворении «Ты посетить, мой друг, желала...» Рылеев заявляет:

Любовь никак нейдет на ум,  
Увы! моя отчизна страждет,  
Душа в волненья тяжких дум  
Теперь одной свободы жаждет.

Так и любовная лирика декабристов обнаруживает изменение содержания внутренней жизни личности, для которой общенациональные проблемы обрели глубоко личное значение.

#### 4

Декабристская программа создания национально-самобытной культуры потребовала выработки новых жанровых форм для реализации их литературных замыслов. Жанровым экспериментом была простонародная баллада Катенина, к жанровому экспериментаторству — созданию новой оды — призывал Кюхельбекер. «Думы» Рылеева были жанровым экспериментом, появление которого в наследии декабристов закономерно.

Вопросы национальной свободы, благоприятствовавшей расцвету национально-самобытной культуры, для декабристов были связаны с раздумьями над судьбами угнетенных народов Европы и, конечно, народов России. «Думы» Рылеева и явились попыткой поэта связать актуальные для него проблемы национальной независимости с национальным русским материалом. Они явились прямым ответом поэта на декабристские требования создания произведения национально-самобытной культуры, базирующихся на национальных источниках. Именно поэтому его «Думы» были столь заинтересованно встречены современниками.

Современники отмечали «народность и благородные чувствования, заключающиеся в думах Рыльева»<sup>9</sup>, а также «печать отличительную, столь необыкновенную посреди пошлых и одноличных или часто безличных стихотворений напих»<sup>10</sup>. Сосредоточив внимание на обсуждении жанровой природы рылеевских дум, большинство из его современников отстаивали жанровое новаторство Рыльева-поэта. Однако критик «Русского инвалида» (В. Козлов) пытался отрицать это, связывая «Думы» Рыльева с «Историческими песнями» Немцевича. Он писал: «Дума есть особый род поэзии, взятый из польской литературы и который требует еще своей теории»<sup>11</sup>.

Задача, которую поставил перед собой Рылеев, была заявлена автором в «Предисловии» цитатой из предисловия Немцевича к его «Историческим песням»: «Напоминать юношеству о подвигах предков, знакомить его со светлейшими эпохами народной истории, сдружить любовь к отечеству с первыми впечатлениями памяти — вот верный способ для привития народу сильной привязанности к родине: ничто уж тогда сих первых впечатлений, сих ранних понятий не в состоянии изгладить. Они крепнут с летами и творят храбрых для бою ратников, мужей доблестных для совета»<sup>12</sup>.

Эта задача вытекала из общего декабристского стремления пропагандировать гражданские идеалы. Рылеев, преследовавший цель, сформулированную Немцевичем, выступал прямым последователем Гнедича, видевшего призвание поэта в том, чтобы воспевать своих национальных героев (см. его поэму «Рождение Гомера»).

Созданная Рылеевым новая жанровая форма своими корнями уходила глубоко в седую древность национальной истории. Сам поэт связывал ее с народной «думой о героях». По его словам, «дума — старинное наследие от южных братьев напих, наше русское, родное изобретение... Сарницкий свидетельствует, что на Руси пелись элегии в память двух храбрых братьев Струсов, павших в 1506 г. в битве с валахами. Элегии сии, говорит он,

<sup>9</sup> Булгарин Ф. В. Краткое обозрение русской литературы 1822 года. — Северный архив, 1823, ч. V, с. 422.

<sup>10</sup> Вяземский П. А. Письмо к Рылеву и Бестужеву от 23 января 1823 г. — Русская старина, 1888, кн. XI, с. 312.

<sup>11</sup> Русский инвалид, 1823, № 6, 9/1.

<sup>12</sup> Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. Л., 1934, с. 120.

у русских Думами называются»<sup>13</sup>. Следовательно, Рылеев соотносил созданный им жанр с элегией на исторические темы. Свою первую думу «Курбский» он первоначально называл элегией и лишь потом остановился на новом жанровом обозначении «дума».

А. Бестужев ставил в заслугу Рылееву то, что он выдвинул перед собой цель «возбуждать доблести сограждан подвигами предков»<sup>14</sup>. В ходе дискуссии, разгоревшейся по поводу рылеевских дум, возникла мысль соотнести думу с гимном и героидою (Булгарин). В дальнейшем были установлены прочные связи нового жанра с трагедией XVIII—начала XIX в.<sup>15</sup>, с исторической элегией Батюшкова<sup>16</sup>.

Из современников Рылеева скептически отнесся к его думам Пушкин. По его мнению, «все они слабы изображением и изложением. Все они на один покрой: составлены из общих мест (*Loci topici*). Описание места действия, речь героя — нравоучения. Национального, русского нет в них ничего, кроме имен (исключаю Ивана Сусанина, первую думу, по коей начал я подозревать в тебе истинный талант)»<sup>17</sup>.

За единым «покроем» рылеевских произведений скрывалась чуждая Пушкину установка Рылеева. Считая индивидуальной и неизменной сущность каждого народа, Рылеев унифицировал облик своих излюбленных героев. Они предстали перед читателем идеализированными. При этом авторское «я» сливалось с идеальным героем. В результате все герои получались на одно лицо, и все они произносили те монологи, аналог которым можно было бы подобрать в декабристской поэзии: все они славили национальную героиню и звали на подвиг во имя процветания России, все они обличали злодеев и тиранов, морализировали и поучали.

Если подойти к рылеевским думам с позиций историка литературы, то они должны быть рассмотрены как цикл произведений. Цикл дум Рылеева (в целом), а не отдель-

<sup>13</sup> Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч., с. 157.

<sup>14</sup> Полярная звезда на 1823 год, с. 29.

<sup>15</sup> Ходоров А. Е. Думы К. Ф. Рылеева и трагедия XVIII—начала XIX столетия. — Русская литература, 1972, № 2.

<sup>16</sup> Фришман Л. Г. Поэзия декабристов. М., 1974, с. 34.

<sup>17</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. XIII. М., 1937, с. 175.

ное произведение реализует те художественные задачи, которые поставил перед собой поэт.

Уже в ходе полемики, развернувшейся вокруг дум в 20-е годы, выяснилось, что думы явились характерным явлением декабристского романтизма. Первым их отнес к «разряду чистой романтической поэзии» А. Бестужев<sup>18</sup>. Критик, наиболее близкий по своим воззрениям Рылееву, Бестужев не стал обосновывать свою точку зрения. Но мы можем восстановить оцненные им аргументы: к романтизму он отнес «Думы» Рылеева как произведения, воссоздающие поэтический идеал декабристов — героикку подвига — и несущие на себе печать определенности гражданских идеалов вождя декабристов.

«Думы» Рылеева, по признанию современников, были одушевлены «благородными чувствами» и «высокими помыслами» — т. е. проникнуты субъективно-лирическим началом, в них было ощутимо присутствие автора и авторская точка зрения на изображаемое.

Цикл рылеевских дум связан воедино не только волей автора, но и разработкой в них романтической концепции народности и характерной для декабристов романтической концепции мироздания. Поэт прославляет подвиги исторических национальных героев и обличает тиранов — губителей свободы. Наряду с романтической идеей народности в рылеевских думах получает реализацию и романтическая (характерная для декабристской ветви) идея личности. Так, идеалу героя-воина, цельной личности, одержимой «страстью к свободе», к добру, к общественному благу, противопоставлен злодей, раздраемый страстями, не могущий совладеть с соблазнами и гибнущий в жестоких муках, душевных и физических («Дмитрий Самозванец», «Святослав»).

Тональность дум — трагическая. Думы как подступ к поэме показывают нарастание трагизма в мироощущении поэта. Исторические герои Рылеева — всегда трагические герои. Они идут на подвиг, ищут славы, но их подстерегает гибель — «роковой удел» («Смерть Ермака»). В думах, как и в поэмах Рылеева, «рука враждующей судьбы» тяготеет над отважными смельчаками, дерзающими не только на подвиг славы — борьбу с врагом, ти-

---

<sup>18</sup> Полярная звезда на 1823 год, с. 29.

раном, но и бросающими вызов «року». Конфликт между добром и злом является центральным конфликтом цикла.

Современники, уловив субъективно-лирическую окраску дум, справедливо соотнесли ее с «элегией». Элегическое начало в думе носит особый характер. Оно рождено не столько печалью, сколько тоской и отчаянием: героическое прошлое миновало, настоящее — уныло, а идеал — недостижим. Отсюда жажда героики, жажда подвига, потому-то столь патетически и воспеваются «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой». В сочетании «элегии с героидой» современник увидел своеобразие жанра рылеевской думы, которая органично соединяла рассказ о подвиге или злодействе (эпическое начало) с выражением авторской позиции, а порой и авторского настроения. Так в жанре, созданном Рылеевым, национальные традиции переосмыслились в духе запросов современности.

## 5

Поэма явилась художественной вершиной декабристского романтизма. Как справедливо отметил А. Н. Соколов, среди романтических поэм 20—30-х годов декабристская поэма занимает особое место: декабристы создавали специфическую, характерную только для гражданского романтизма разновидность жанра поэмы<sup>19</sup>. Однако до 1825 г. увидели свет лишь «Войнаровский» Рылеева и отрывки из двух других его поэм — «Наливайко» и «Хмельницкий». Поэмы Рылеева уже дают представление о своеобразии декабристской романтической поэмы, где получали дальнейшую разработку основные романтические начала, на которых мы уже останавливались при анализе декабристской поэзии.

Декабристская поэма, как и стихотворения декабристов, злободневна. Ее проблематика была навеяна событиями общеевропейского масштаба конца XVIII—начала XIX в. В декабристской поэме получила дальнейшую разработку проблема личности и проблема народности. Поэма явилась художественным итогом жанровых поисков декабристов, нашедших в ней художественную форму, адекватную их замыслу.

<sup>19</sup> Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955, с. 551.

Поэма Рылеева претворила в себе все художественные завоевания поэта, к которым он пришел; в ней отразились и творческие достижения Рылеева-лирика и его тяготение к эпическому повествованию, проявившиеся в думах. Поэмы Рылеева строятся на материале, связанном в основном с Украиной. В поэму «Войнаровский» широко вводится Сибирь вместе со спецификой ее природы и уклада жизни, продиктованного суровыми климатическими условиями. Как уже говорилось выше, декабристская теория создания национально-самобытной литературы ставила представителей гражданского романтизма перед необходимостью освоить предания и мифологию народов России, воспроизвести быт и нравы многочисленных народностей, населяющих страну. Обращение к истории, быту и культуре народностей России рассматривалось не как погоня за экзотикой, а как неременное условие практической реализации декабристской программы формирования национально-самобытной литературы. Если Пушкин в «южных» поэмах воспроизвел быт, нравы и народные предания южан, то Рылеев сосредоточивает внимание больше всего на Малороссии, хотя и не ограничил себя только малороссийской тематикой. В поэмах вождя декабристов, как и в думах, повествуется о событиях исторического значения: Рылеев обычно обращается к эпизодам национально-освободительной борьбы.

Но самое существенное и интересное в рылеевских поэмах — их герой. Работая над характером центрального героя своих поэм, Рылеев реализует декабристскую концепцию личности. Это герои в подлинном смысле слова. Судьба определила им высокое предназначение: они готовы на подвиг, жаждут случая, который позволил бы им реализовать свой великий потенциал действенности, и рвутся в бой. Идеал борьбы за свободу и вольность ведет их в ряды повстанцев и мятежников. Как справедливо отметил Ю. В. Манн, «позиция персонажа асоциальна, противостоит господствующей государственной власти или же национальному объединению»<sup>20</sup>. Войнаровский (как сподвижник Мазепы) выступает против самодержца, Наливайко возглавляет борьбу за национальную свободу. Гайдамак — удалой воин, поклявшийся

---

<sup>20</sup> Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976, с. 112.



... За Сечь свободную стоять  
И вечно ненависть питать  
И к хищным крымцам и к полякам.

Идеал свободы, борьбы за вольность — единая всепоглощающая страсть центрального героя рылеевских поэм.

Рылеев передает Наливайко свое убеждение в необходимости отказаться от личного счастья во имя идеи общего освобождения, и эта идея свободы родины — «к свободе страсть» — становится для него глубоко личной, отменяющей все остальное:

... давно пора, мой друг,  
Быть не мужьями, а мужами.  
...  
... Люблю родных;  
Мне тяжело видеть их в неволе,  
Всем жертвовать готов для них,  
Но Родину люблю я боле.

Все основные герои декабристской поэмы — трагические персонажи. Гибель или поражение в борьбе — их роковой удел. Но изначально зная, что они обречены, они тем не менее не отказываются от своих замыслов и гордо идут навстречу «враждующей судьбе». Так, Наливайко предсказывает свою гибель в результате той неудачи, которая, как он предчувствует, должна постигнуть его дело:

Известно мне: погибель ждет  
Того, кто первый восстает  
На утесителей народа, —  
Судьба меня уж обрекла.  
Но где, скажи, когда была  
Без жертв искуплена свобода?  
Погибну я за край родной, —  
Я это чувствую, я знаю!..  
И радостно, отец святой,  
Свой жребий я благословляю.

Воины, титанические личности, герои декабристской романтической поры отмечены печатью «тайны». Они как появляются в поэме, так и исчезают в небытие со своею тайной (все, кроме Войнаровского, «рассказавшего душу»)

Миллеру). Исключительная мощь духа, наряду с налетом таинственности, отчуждает главных героев декабристской поэмы от их окружения.

Могучие героические натуры, изображенные в поэмах Рыльева, напоминают героев байроновских поэм<sup>21</sup>.

Рылеев заимствовал у Байрона отдельные моменты для характеристики внешнего облика своих героев. Наиболее зримы приметы байроновской манеры в обрисовке психологического облика Мазепы и Гайдамака.

Байроном были навеяны отдельные эпизоды в поэмах Рыльева: изображение смертной казни в «Войнаровском» и «Наливайко» — сам характер изображения этой сцены соотносим с байроновской сценой в «Паризине»; картина бешеного бега коня в «Гайдамаке» — характерно байроновская («Мазепа»); навеян Байроном и образ юной казачки — возлюбленной Войнаровского («Войнаровский»)<sup>22</sup>.

Байроновская поэма оказала существенное воздействие на формирование жанра поэмы у Рыльева. Рылеевская поэма, как и поэма Байрона, — лиро-эпическая. Она проникнута авторским настроением — голос героя звучит в унисон с голосом самого автора. Самое же главное — не в том, что Байрон непосредственно влиял на русского поэта, а в том, что его художественные произведения явились действенным стимулятором мысли Рыльева, заставляли русского поэта-декабриста активно работать в собственном направлении, претворяя в реальность декабристскую программу создания самобытной русской литературы.

---

<sup>21</sup> «Общей чертой героев Байрона и Рыльева является то, что все они резко выделяются из окружающей их среды. Все они — не обычные люди среднего уровня с обыденными их интересами: они живут одной какой-либо идеей или страстью, которая всецело захватывает их, выделяя из толпы; как над всеми выдающимися людьми, и над ними тяготеет «рок ужасный», «судьбы враждующей рука», которая разрушает их замыслы, но и в несчастье эти герои не теряются. Замкнувшись гордой своего духа, они не ищут у других помощи и сострадания, но сами стойко переносят все превратности судьбы и, томясь в бездействии, ни на минуту не расстаются с тем делом, которому отдали свою жизнь, полную кипучей и энергичной деятельности» (Маслов В. И. Литературная деятельность Рыльева. Киев, 1912, с. 282).

<sup>22</sup> Это было отмечено В. И. Масловым в его уже цитированной работе (с. 270 и далее).

В «Войнаровском» основном тексту поэмы Рылеев предпослал посвящение А. А. Бестужеву, «Жизнеописание Мазепы» А. Корниловича и «Жизнеописание Войнаровского» А. Бестужева. Собственный текст поэмы Рылеева соотносит с теми историческими материалами, на которые опирался поэт. Эти материалы питают его. Но этим Рылеев не ограничился. Он дает волю и фантазии, допуская вольности в передаче биографии исторических личностей, введенных им в поэму, привнося в их жизнеописание вымышленные эпизоды. Могучая сила фантазии Байрона вдохновляла его дать волю порывам собственного воображения, и он следовал по пути вымысла. Однако увлечение игрой воображения ограничивалось огромным тяготением к художественному освоению исторического и этнографического материала. Описательным моментам, повествованию Рылеев придает большое значение. В этом он и находит нравственную поддержку у Пушкина — автора «южных» поэм, первая из которых («Кавказский Пленник»), по словам самого Пушкина, «напоминала географическую статью или отчет путешественника»<sup>23</sup>.

Творческое воздействие на Рылеева Байрона и Пушкина способствовало тому, что он создал особую разновидность жанра лиро-эпической поэмы. Трансформируя жанровую форму думы, Рылеев перенес из думы в поэму эпический характер развития сюжета, ввел в нее развернутую исповедь героя, усложнил основной текст новым посвящением и присоединил к нему исторический комментарий. Лиро-эпическая поэма определилась у Рылеева в сложное композиционное целое, лирическое по тональности, эпическое по развороту событий.

В поэмах Рылеева появился типичный для романтизма 20-х годов XIX в. разочарованный герой. Причиной его разочарования были не любовные неудачи (как у отдельных байроновских героев), не усталость от жизненных утех и светской суеты, как у пушкинского Пленника. Его разочарованность мотивируется другими причинами. Рылеевский герой — жертва «судьбы», не позволившей ему реализовать свой могучий потенциал героических деяний. Обида на судьбу, идеал героической жизни, которая и не состоялась, отчуждает рылеевского героя от окру-

<sup>23</sup> Черновик письма к Н. И. Гнедичу от 22 апреля 1822 г. — Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. XIII. М.—Л., 1937, с. 371.

жающих, превращая его в фигуру трагическую. Трагическая окраска исповедей героев рылеевских поэм созвучна трагической тональности лирических стихотворений поэта середины 20-х годов. Разработанный Рылеевым в лирических произведениях и в поэмах характер — носитель героического духа народа, показанный во всем трагизме его индивидуальной судьбы, — одна из серьезных заслуг Рылеева-поэта, представителя гражданского романтизма.

Созданная Рылеевым лиро-эпическая поэма с ее особым героем и субъективной авторской точкой зрения на изображаемое, претворившая декабристское понимание народности, явилась существенной заслугой декабристов в истории русского романтизма.

Лиро-эпическая поэма декабристов, отмечает И. Г. Неупокоева, типологически близкая жанру европейской национально-героической поэмы, сформировавшейся в эпоху национально-освободительных движений народов и роста самосознания личности, — неотъемлемая часть мирового историко-литературного процесса первой половины XIX в.<sup>24</sup>

## РОМАНТИЧЕСКАЯ ПРОЗА ДЕКАБРИСТОВ

### 1

Проза декабристов — явление своеобразное и самобытное, где «и роман, и повесть, и политические трактаты, и мемуары, и дружеская переписка очень тесно смыкались между собой»<sup>1</sup>. Однако, говоря о литературном романтизме, мы имеем в виду прежде всего собственно художественную прозу декабристов, которая формировалась вместе с осознанием и развитием в русской литературе 1810—1820-х годов общеромантических установок и взглядов.

Генетически связанная с романтическими повестями Н. М. Карамзина, романтическая проза декабристов рождалась в обстановке национального подъема Отечественной войны 1812 года и заграничных походов русской армии. Это время ставило перед нашей литературой новые идейно-

<sup>24</sup> См.: *Неупокоева И. Г.* Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века М., 1971, с. 115—140.

<sup>1</sup> *Базанов В.* Очерки декабристской литературы. М., 1953, с. 8.

художественные задачи, которые определили своеобразие романтической прозы декабристов.

Романтические настроения «высокого» патриотизма, гражданственность и утверждение достоинства и самобытности народа составляют пафос одного из первых мемуарно-эпистолярных произведений декабристов — «Писем русского офицера» (1815—1816) Ф. Глинки. Они представляют собой заметки из дневника, содержащие описание похода, завершившегося событиями 1812 года. Картины похода, изображение «военных происшествий и многих геройских деяний россиян», описание «о нравах, обычаях народов» проникнуты мыслью о «привязанности русских к своему Отечеству». Вместе с тем в «Письмах...» нередко встречаются и рассуждения о свойствах русского героизма и привлекательных чертах народного характера, проявившихся в славные годы русской истории: «Хранить дружество с соседями, помогать ближним и защищать утесненных — издавна было священным обычаем россиян»<sup>2</sup>. Многие записи Ф. Глинки отмечены романтической приподнятостью, избыточной эмоциональностью:

«О, народ мужественный, народ знаменитый. Сохрани навеки свою чистоту во нравах, сие величие в духе, сию жаркую любовь ко хладной родине своей: будь вечно русским, как был и будешь в народах первым! Прейдут веки и не умалят славы твоей, и поздние цари возгордятся твоею преданностью, похвалятся твоею верностью и, при новом ополчении народов всей земли, обопрут на твердость твою, как на стену, ничем не оборимую! Но да не утратится ни единая черта из великих подвигов твоих!»<sup>3</sup>.

В суждениях, где русским отдается явное превосходство перед французами (например, в главе «О стрелках»), автор, однако, не допускает тона пренебрежения или высокомерия. Скромность как национальная черта отвечала декабристским стремлениям к равенству и вольности.

Романтически выраженная мысль о народной самобытности является едва ли не самой главной в заметках Ф. Глинки. Герои из народа занимают особое место в его

<sup>2</sup> Декабристы. Поэзия. Драматургия. Проза. Публицистика. Литературная критика. М.—Л., 1951, с. 285—286.

<sup>3</sup> Там же, с. 318.

повествовании. Автор пишет о простых «жителях», о «солдатах русских». Воссоздавая картины жизни талантливых простолюдинов — Волоскова, крестьянина-философа и полиглота Свешникова, Демьянова и др., Ф. Глинка склонен думать, что они служат лучшим «опровержением на клеветы иноземцев, убедят их, что и у нас были, есть и будут самородные дарования и что русские точно ко всему способны»<sup>4</sup>.

Утверждение самобытности, возвышение национального достоинства России вместе с пристальным вниманием к социальным противоречиям времени составляют идейно-тематическое своеобразие «Писем...» Ф. Глинки, служащих аккумулятором наблюдений, которые вызвали сочувствие унижению и бедности простого народа. «Никогда как теперь, — пишет Ф. Глинка, — состояние бедных не заслуживало более всеобщего сожаления»<sup>5</sup>. В главах «Словаки», «Крестьяне в Галиции», «Бедность» и др. добро и зло человеческих страстей воплощались в подчеркнуто-контрастном изображении бедных и богатых, наталкивали на остросоциальную оценку:

«Сердце содрогается при воззрении на печальную картину несчастья и бедности подобных нам человеков... Богачи не слышат стога убогих, веселые хоры певцов услаждают изнеженный слух их, сердце их или вовсе ожесточилось, или, живя в роскоши и не испытав никогда злополучия и нужды, они не могут постигать, сколь люто это бедности»<sup>6</sup>.

Исторические события 1812 года соединялись в сознании русского человека с его личной судьбой, «Личностное» восприятие событий было важной типической чертой рождавшегося романтизма, что находит свое отражение и в прозе декабристов.

Считая, что «историк должен быть вернейшим живописцем своего времени», Ф. Глинка вместе с тем стремился «оживотворить для потомства тех, которые пострадали смертью за Отечество», отразить «подвиги великих и малых», «примеры всех гражданских и воинских добродетелей»<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, с. 316.

<sup>6</sup> Там же, с. 291.

<sup>7</sup> Там же, с. 319, 321, 323.

Это стремление сказалось и в его романе «Зиповий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия» (1817, опубл. 1819), действие которого относится ко времени, когда гетманы польские «нарушили права народа свободного», когда, «требуя свободы Малороссии», Богдан Хмельницкий вдохновлял на подвиги сограждан. История освободительной борьбы составляет «блистательную эпоху жизни героя, которая была вместе и незабвенною эпохою освобождения Малороссии»<sup>8</sup>.

Развитие судьбы героя романа выявляется в формах драматизированных лирических монологов, «видений» (снов) и т. д. Эти черты поэтики, отвечающие задачам романтизма, были связаны с поэтикой средневековой литературы, служившей, как известно, определенным арсеналом романтизма. В форме видений средневековый писатель стремился выразить «волнующую проблему времени и тем самым привлечь высший ценностный план бытия для отклика на реально-исторические события»<sup>9</sup>. Точно так же поступали и писатели-романтики.

С пророческого сна, о котором герой рассказывает своему отцу, начинается роман Ф. Глинки:

«Сначала все бедствия Отечества нашего, как бы в некоей пространной картине, живо и совокупно представились взору моему. Бедные поселяне уныло влачили плуг под грозой бича литовского. Кровавым потом и горькими слезами орошали они землю, которой плоды расхищали у них гордые властелины. Девы отторгались сластолюбием тиранов от сердец матерей; юноши насильно влеклись из домов отеческих под кровавые знамена врагов. Цвет полей и злак наших нив пожираем был конями литовскими, — и сыны Малороссии, лишенные воли, собственности и законов, изгибались под тяжким бременем даней и налогов. Томно отзывался скрытый стон народа, глухо звучали цепи рабства. Солнце, казалось, не хотело светить стране поращенной. Ночь и безмолвие окружали Отечество наше. Вдруг блеснула молния, прогремел гром и раздался голос невидимого: «Восстаньте и бодрствуйте: час свободы

---

<sup>8</sup> Декабристы. Поэзия. Драматургия. Проза. Публицистика. Литературная критика, с. 332.

<sup>9</sup> Прокофьев Н. И. О мировоззрении русского средневековья и системе жанров русской литературы XI—XVI веков. — В кн.: Древняя русская литература, вып. 1. М., 1975, с. 34.

настал! . . .». В тысяче местах воспрянули рабы, и цепи сокрушились. . .»<sup>10</sup>.

События романа позволяют воплотить в герое «идеальную» страсть свободолюбия и наиболее возвышенно представить самую сокровенную цель его жизни — освобождение Отечества и дарование благоденствия своему народу. Герой романа — Богдан Хмельницкий — романтический герой, смысл жизни которого в единой страсти освобождения Отечества, «тайны счастья народного» волнуют его.

Деятельный характер романа Ф. Глинки, отвечающий декабристским представлениям о героическом поведении, раскрывается в столкновении с угнетателями, облик которых, как правило, социально обозначен. В дальнейшем это станет одной из существенных черт декабристского романтизма.

## 2

Интерес к истории, вызванный общеевропейским романтическим движением, был характерен для писателей-декабристов. «История принадлежит народам, — писал Никита Муравьев. — В ней находят они верное изображение своих добродетелей и пороков, начала могущества, причины благоденствия или бедствия»<sup>11</sup>. В национальном прошлом, в прошлом других народов, в фольклоре черпают писатели-декабристы преимущественную часть сюжетов для своих произведений.

Этот романтический «настрой» обнаруживается уже в «Европейских письмах» (1820) В. К. Кюхельбекера. «Испания, — пишет он, — в борьбе за свободу и независимость, за священнейшие права народов — великий и назидательный пример для потомства»<sup>12</sup>. С пламенным восторгом вспоминает он дикую Гренаду: «Люблю бродить в сих диких местах, где вся природа оживлена и говорит

---

<sup>10</sup> Декабристы, с. 333—334. Обращает на себя внимание то, что последовательность картин рабства, воссозданных во сне Богдана Хмельницкого, удивительно совпадает с аналогичными картинами пушкинской «Деревни» (1819).

<sup>11</sup> *Муравьев Никита*. Мысли об истории Государства Российского Н. М. Карамзина. — В кн.: Лит. наследство, т. 59. М., 1954, с. 582.

<sup>12</sup> Декабристы, с. 354.



воображению», или любитесь романтическими пейзажами, где развалины христианского монастыря, «вечное движение воды и вечное спокойствие сих камней представляли разительную противоположность»<sup>13</sup> и где таинственное и возвышенное сливаются в одном эмоциональном созерцании.

В письмах присутствует и романтическое ощущение времени как движения — противоборства разрушения и созидания, тирании и свободы. Национальный колорит, передаваемый через яркий пейзаж, помогает создать впечатление самобытности каждой страны, нашедшей живое воплощение в чертах характера и образе жизни ее народа.

Основным источником содержания романтической прозы декабристов была, естественно, жизнь средних веков.

В повести «Адо» (1824) Кюхельбекер обращается к Эстонии XIII в., к «прошлому народа, которому дворянская прибалтийская традиция отказывала в элементарных человеческих правах»<sup>14</sup>. В ней, как и в упомянутом ранее романе Ф. Глинки, картины народно-освободительной борьбы возникают в обстановке национального быта средневековья. Пафос вольности, сочувствие поработанному, возвышение героев-освободителей, исполненных необыкновенных страстей, — все это объединяет повесть В. Кюхельбекера с произведением Ф. Глинки.

Кюхельбекер воскрешает сказания об ушедших веках независимости и силы самобытного народа, о том, как потомки «племен пейпусских сражались с меченосцами», о тех временах, когда после немецкого нашествия эстонцы «сетовали вместе о гибели отечества и оплакивали <...> падение сынов Эстонии»<sup>15</sup>. Так сталкивается героическое прошлое, отраженное в преданиях, и прозаическое настоящее, полное обыденного уничтожения.

События происходят на фоне экзотических, созданных воображением картин древней страны, в которой все необычно: «леса дикие, угрюмые», «ели до небес восходящие, сосны темнозеленые, вековые дочери Эстонии, тундры, блата непроходимые», — и надо всем как бы вышашается суровая фигура вольного Адо, который в по-

<sup>13</sup> Декабристы, с. 355.

<sup>14</sup> *Адамс В. Т.* Эстонская повесть В. К. Кюхельбекера. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., т. XV, вып. 3, 1956, с. 258.

<sup>15</sup> Декабристы, с. 363.

следнем роковом бою, решившем судьбу Эстонии, «сражался с отчаянием раненого медведя», «сорвал трех меченосцев с коней их, вместе с частью черепа срубил шишак Мадиса, иксукулова брата (Иксукул, крещеный вождь леттов, жителей двинских, поступивших на службу к меченосцу Убалдь-Логузу. — В. Т.), прорвался через густую толпу латышей, трепетавших его голосу»<sup>16</sup>. Он встает перед читателями во всем блеске своей незаурядной силы, изображаемой в духе народных преданий.

Если в романе Ф. Глинки воскресали романтически преображенные картины далекого прошлого Украины, а в повести Кюхельбекера — идеализированные образы средневековой Эстонии, времена, полные драматических столкновений народа с завоевателями, то А. Бестужев-Марлинский в повести «Роман и Ольга» (1823) обращается к событиям, относящимся ко времени борьбы за независимость Великого Новгорода.

Драматично складывается судьба героя повести, за которого богатый новгородец Юрий Гостинный не хочет отдавать замуж свою дочь Ольгу. Роман, хотя «хорош и пригож, служил верой и правдой Новгороду, потерпел много за Русь святую», но беден. И вот он решает уговорить Ольгу обвенчаться тайно. Долго колеблется красна девица, не желая «обесславить навек родителей», и, наконец, «роковое „да“ излетело со вздохом».

Но в судьбу героев врываются «внешние» события: Литва и Москва посягают на вольность Новгорода. Преданный своему долгу, не простившись с Ольгой, едет Роман в Москву, чтобы тайком склонить на сторону Новгорода княжеских сановников. Верная любви, Ольга, отвергая сватовство отцовских избранников, тоскует о возлюбленном. Романа, между тем, ждут тяжелые испытания: по дороге попадает он в полон к разбойникам атамана Беркута, но атаман отпускает его: «Вот твои письма! — говорил он, — и твое золото: оно невредимо. Спеши, куда зовет тебя долг гражданина, и знай, что и в самом разбойнике может таиться душа новгородская»<sup>17</sup>.

В этой сцене романтическая немотивированность событий достигает своего апогея: единая страсть свободо-

<sup>16</sup> Декабристы, с. 362, 363.

<sup>17</sup> Бестужев В. Роман и Ольга. — В кн.: Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. М.—Л., 1960, с. 135.

любивой преданности отчизне объединяет всех повгородцев; даже «грешный разбойник» становится по воле автора героем-освободителем.

Достигнув Москвы, Роман пытается договориться с боярами. Ознанный москвитями, попадает в темницу. Боярин Евстафий Сыта, бывший наместник в Новгороде, желая помочь своему знакомцу, предлагает испросить свободу пленнику. «Однако ж не иначе как с условием остаться здесь навсегда». Роман гордо отвергает предложение Сыты:

«Я не продам своей родины за все блага в мире, не хочу вести переговоров с врагами Новгорода, когда не в руках, а на руках моих гремит железо! Если б я принял твое предложение бывши на воле, то я стал бы изменником, но теперь сделался бы презрительным трусом, — нет, Евстафий, мне, видно, одна невеста — смерть, и одной милости прошу у князя: не морить, а уморить меня поскорее»<sup>18</sup>.

Измена боярина Иоанна с братьями, набег воеводы Московского Андрея Албердова, безуспешное посольство в Москву посадника Богдана приближают драматическое столкновение. Новгородцы «покаялись пасть до одного. Кликнули клич: люди житые поскакали во все пятинны вооружать, собирать, одушевлять ратников, исполчить старого и малого»<sup>19</sup>.

Уходит сражаться за вольность новгородскую и дядя Ольги — Воеслав, который знает о ее уговоре с Романом. С отчаянием расстается с ним Ольга: не только разлука тяжела — ей становится известно, что отец намерен выдать ее за другого.

Новые события, порожденные благородными чувствами героев, дают иной поворот делу. Разбойники Беркута выручают Романа из темницы. По пути они встречают плененного новгородца, которому (судя по разговору охранников) грозит казнь. Роман уговаривает атамана Беркута вступить за пленника. Разбойники внезапно ринулись на стражников: «Через мгновенье уже не было ни одного противника. Самые храбрейшие разбежались; другие остались на месте от ран, от страха или хмелю... Роман развязал плененного и узнал в нем — Симеона» (дядю

<sup>18</sup> Полярная звезда, с. 139—140.

<sup>19</sup> Там же, с. 141.

Ольги. — В. Т.). Растроганный Симсон обещает выдать Ольгу за своего освободителя.

На рассвете следующего дня началась жестокая сеча вольнолюбивых новгородцев. Здесь «русские поражали и отражали русских», «победа колебалась», но, когда «труба новгородская прозвучала на отступление», «осажденные уже не имели сил на новый отпор, и крепость сдалась победителю».

Повесть заканчивается возвращением новгородцев и счастливой свадьбой Романа и Ольги: «Весь город праздновал на свадьбе Романовой с тем большим весельем, что победы доставили новгородцам выгодный мир с Василием, на всей их воле и старине»<sup>20</sup>.

Так в драматических столкновениях страстей остается непоколебим устав вольницы новгородцев, и возвышенный герой обретает заслуженное им счастье.

### 3

Среди романтических повестей первой половины 20-х годов XIX в. видное место занимают повести А. Бестужева-Марлинского ливонского цикла: «Замок Венден» (1821), «Замок Нейгаузен» (1824), «Ревельский турнир» (1824), «Замок Эйзен» (1825).

Общеромантические принципы сюжета, «условность» в развитии действия и исторических обстоятельств, заданность в столкновении страстей сочетаются в них с антидеспотической направленностью и резкой противоположностью сталкивающихся характеров. В них сила и добродетель разделены непроходимой стеною. В первой из названных повестей (это важно отметить!) даже историческое вступление социально настроено:

«Рыцари, воюя Лифляндию, покоряя дикарей, изобрели все, что повторили после того Испанцы в Новом Свете на муку безоружного человечества. Вооружаясь за священную правду, рыцари действовали по видам алчного своекорыстия или зверской прихоти»<sup>21</sup>.

Герой повести — Вигберт фон Серрат восстает против насилия. Он защищает свою оскорбленную честь и всту-

<sup>20</sup> Там же, с. 144, 145, 146.

<sup>21</sup> *Марлинский А.* Замок Венден. — В кн.: *Марлинский А.* Полн. собр. соч., ч. IV. Изд. 3-е. СПб., 1838, с. 100.

пается за простых крестьян-тружеников. Слова его (как и основной конфликт) приобретают социальную остроту. Так возникают в романтической повести некоторые предпосылки социально-исторического освещения событий. «Я молчал, — заявляет Серрат магистру Рорбаху, решительно не желая повиноваться, — когда ты тенетил серн в рощах моих, на моих заповедных лугах травил зайцев; но теперь, когда бог дает селянам погоду, а ты отрываешь руки от бесценного труда, когда топчешь конями хлеб, орошенный кровавым потом, когда, наконец, казнишь подданных за послушание к власти, я должен был высказать, что сказал»<sup>22</sup>.

Вместе с тем и казнь Серрата после убийства им Рорбаха вопреки тону авторского заключения приобретает политический оттенок.

В следующей ливонской повести А. Бестужева-Марлинского «Замок Нейгаузен» характер повествования меняется. Автор стремится здесь к зримости и наглядности изображения. Они, несомненно, сохраняют «обобщенность», свойственную романтическому колориту, ориентированы на «настроение» и ассоциации, созвучны с авторским пафосом, но тем не менее эти исторические реалии живо воссоздают колорит времени и места. Таков, например, начальный пейзаж повести (гл. I) или начало II главы и т. д. И картина замка Нейгаузен с круглыми стенами, рыцарскими теремами с остроконечными кровлями, пестреющими разноцветною черепицею, с углами, обозначенными стрелками, с башенками и неравной величины окнами, с бойницами и пр. и его внутренние залы — все описано предметно-осязуемо.

Сюжет повести характерен для романтических произведений — это «коварство и любовь», столкновение героев, наделенных противоположными страстями. Коварный садовник Конрад и неверный друг хозяина замка Эвальда фон Нордека — Ромуальд фон Мей, и благородный пленник Нордека князь Всеслав, прекрасная Эмма, жена Нордека, и его отец — справедливый и нелюбимый Отто, — вот главные герои драматических событий, доведенных «до апогея» уже на «стадии» монологов действующих лиц.

---

<sup>22</sup> Марлинский А. Замок Вевден, с. 111.

Одна из последующих повестей А. Бестужева-Марлинского — «Ревельский турнир», эпиграф из которой знаменателен: «Вы привыкли видеть рыцарей сквозь цветные стекла их замков, сквозь туман старины и поэзии. Теперь я отворю вам дверь в их жилища, я покажу их вблизи и по правде». В этой повести заметно стремление «заземлить» изображение рыцарского времени бытовыми и семейными сценами. Само по себе это стремление означало движение из мира «символического» изображения истории к исторической достоверности описаний. Обрисовка героев индивидуализируется. И доктор рыцаря Бернгарда фон Буртнека, отличавшийся тем, что «никто лучше его не разнимал индейки за обедом, никто лучше не откупоривал бутылки Рейнвейна», который забавлял ребят, «представляя на тени пальцами разные штучки и делая зайца из платка», который «старой тетушке цупал пульс и хвалил старину, а племянницу заставлял краснеть от удовольствия, подшучивая на счет какого-то милого»<sup>23</sup>, — представляет живую неидеализированную фигуру.

Но движение к историческому правдоподобию в ранних повестях А. Бестужева-Марлинского ограничено романтической условностью. Диалоги героев не носят даже тени речевой индивидуализации; принадлежность слов тому или иному лицу можно установить лишь по авторскому «распределению ролей». Речь героев не «психологична», и стиль ее не способствует выявлению индивидуальности. Создается впечатление, словно сам автор просто-напросто «говорит на два голоса», пытаясь «представлять» героев. Все это соответствовало духу романтической поэтики.

Развитие повести достигает апогея в сцене рыцарского турнира, где неизвестный рыцарь, поклонник прекрасной Минны, бросает вызов и побеждает могучего Унгерна, обидевшего Буртнека. Победитель оказывается купцом Эдвином. Столкновение рыцарей и шварценгейптеров венчает турнир. И высокомерный Буртнек выдает в конце концов свою дочь, прекрасную Минну, за незнатного героя-победителя. Социально-политический подтекст повести очевиден; для А. Бестужева-Марлинского «важно было изобразить ревельского купца так, чтобы он оказался выше и рыцарей и дворян-феодалов», тем самым высказались «симпатии декабриста к русскому купечеству»<sup>24</sup>. В этих

<sup>23</sup> Бестужев-Марлинский А. Полн. собр. соч., ч. IV, с. 119.

<sup>24</sup> Базанов В. Очерки декабристской литературы, с. 318.

симпатиях решающее значение имело то, что русский купец наряду с «крестьянским сыном» олицетворял собою народную стихию русского средневековья, в частности — «третьего сословия», представляя в русском эпосе «поэтическую апофеозу Новгорода как торговой общины»<sup>25</sup>. Не случайно В. Г. Белинский видел в ряде произведений русского эпоса воплощение удали и молодечества героев-богатырей из купцов<sup>26</sup>.

Среди романтических повестей декабристов необходимо отметить повесть Н. Бестужева «Гуго фон-Брахт»<sup>27</sup>. В ней рыцарская жизнь как бы отключена от конкретной истории, хотя и носит подзаголовок: «Происшествие XIV столетия». При этом даже средневековый тайный суд, который использует в своих корыстных целях вероломный Келлер, лишив истого рыцаря Гуго фон-Брахта чести, состояния, красавицы-жены, выступает как условность, являясь орудием скорее личных отношений, а не политических столкновений. Сюжет повести определяется столкновением благородных и жестоко-несправедливых героев. Они очерчены прямолинейно-контрастно; их психологические состояния еще статичны; события повести скорее названы, чем описаны.

Повесть Н. Бестужева, как «ливонские» повести А. Бестужева-Марлинского, примыкает к тому направлению романтической литературы 20-х годов, содержание которого развивалось на «рыцарском» материале. К подобным повестям относится и «Превратность судьбы» Никиты Муравьева<sup>28</sup>. Ее повествование буквально насыщено средневековыми романтическими картинками. Здесь и высокие кремнистые горы, и луна, и мрачные башни древнего замка, который посреди «тумана, наподобие беловатого распростертого облака, возвышался на утесистом, крутом берегу», и благородный рыцарь Рогер, которого «глас любви призвал» «на защиту страждущей невинности». Врагом Рогера выступает жестокосердный непреклонный Арольд. Его замок окружают «современные столетиям крепкие зубчатые ограды с железными затворами и ре-

<sup>25</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 417.

<sup>26</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 407, 410.

<sup>27</sup> См.: Соревнователь просвещения и благотворения, 1823, ч. XXIV, № 6, с. 3—31.

<sup>28</sup> Соревнователь просвещения и благотворения, 1825, ч. XXXI, № 7, с. 17—93.

шетками в окнах, с медными воротами и чугунным мостом». Сюжет повести: борьба Рогера с Арольдом, желавшим отдать свою прекрасную дочь Матильду замуж не по любви (она любит Рогера). Далее, бегство Матильды с Рогером, их приключения в хижине старца Лусеста (возможно, вариант пушкинского Финна), откуда Матильду похищает могучий властитель Одофрен. Рогер освобождает Матильду. Затем следуют терзания Матильды, проклятой отцом, и внезапное примирение. В этой повести, составленной как бы из сцепления «голых» событий, описания сведены до минимума.

#### 4

Романтические повести Ф. Глинки, В. Кюхельбекера, А. Бестужева-Марлинского, Н. Бестужева и Н. Муравьева имеют много общего в своей поэтике. Их действие концентрируется вокруг главного героя, наделенного возвышенной страстью; события в них предопределены столкновением «заданных» страстей и столь же «заданных» характеров. Обстановка, в сущности, не определяет развитие характера, но служит своеобразным декоративным фоном событий. Все повествование направлено к разрешению конфликтов в духе идеальных представлений писателей-романтиков.

Романтический герой декабристской прозы следует высоким нравственным представлениям, которые определяли тип поведения самих декабристов. Романтические герои — люди действия. Рефлексирующему герою нет места в романтических произведениях декабристов. Герои романтических декабристских повестей с начала и до конца остаются преданными высоким гражданским страстям, чем определяется и высота их нравственности. Тем самым, как справедливо заметила одна из исследовательниц, «были заранее предписаны нравственное решение любого сюжета, авторское отношение к любому герою, классификация добродетельных, заблуждающихся и злодеев»<sup>29</sup>. Это отвечало духу романтического мышления, ибо романтический характер так действует «в гуще громадного разнообразия случайных связей и условий», что «конфликт, которому внешние предпосылки безусловно дают повод, по существу коренится в *характере*; ему подчинены лица

<sup>29</sup> Королева Н. Декабристы и театр. Л., 1975, с. 90.



в своей страсти не в связи с субстанциальным оправданием, а поскольку они таковы, каковы они есть»<sup>30</sup>.

Выдающийся герой декабристских романтических повестей — или добродетельный гражданин, или вождь народа, вдохновленный высоким стремлением и непримиримостью к врагам отечества и вольности (Зиновий Богдан Хмельницкий, Адо, Роман и др.). Резкое деление героев на тиранов и заступников, злодеев и добрых сердцем, самоотверженных и низких предателей связано с утверждением возвышенно-неясного идеала человеческой свободы. Бескомпромиссность страстей — одна из ярких черт романтических характеров: свергнуть иго или погибнуть, отомстить или предать себя смерти и т. д. — середины нет для этих героев.

Для Ольги («Роман и Ольга» А. Бестужева-Марлинского) есть только два пути: отдать свое сердце любимому или сойти в могилу; Роман отказывается вести переговоры с врагами Новгорода, говорит, что не продаст своей родины «за все блага в мире». Герой «Изменника» А. Бестужева-Марлинского прямо заявляет: «... я не знаю середины и границ в страстях моих: ненавижу до неистовства, люблю до упоения»<sup>31</sup>.

Верность высоким чувствам составляет типическую черту романтического героя декабристов; измена с особым презрением клеймится в их произведениях. Самое бытие романтического героя декабристов — это событие «в сфере» гражданских чувств. Измена им словно лишает человека духовного бытия. Драматично переживает Адо измену соотечичей, мучительно терзается Юрий (Нор), узнав, что Сур подчинился иноплеменникам, с убежденным осуждением говорят о предателе Михаиле окружающие. Лишь под влиянием идей христианского всепрощения Мая и Юрий предают земле тело убитого («Адо»). Но самый яркий пример в этом отношении представляет повесть А. Бестужева-Марлинского «Изменник» (1825). Даже поляки, на чью сторону переметнулся Владимир, судят о погибшем Владимире с негодованием<sup>32</sup>.

«Это он, — сказал поляк своему товарищу, взглядываясь при свете луны в лицо умирающего. — Это Ситцкий. Не

<sup>30</sup> Гегель. Соч., т. XIV. М., 1958, с. 389.

<sup>31</sup> Полярная звезда, с. 696.

<sup>32</sup> В этом эпизоде также проявилась историческая условность изображения, построенного прежде всего в соответствии с идеальными представлениями писателя.

зарыть ли нам его честно, Казимир? Он был отважный молодец; наш Лисовский уважал его?

— Уважал! Можно ли уважать изменника!...

— Стащим с него долой контуш — он позорит польское платье!

— Нет, Ян, я ни за что не дотронуся до платья, обрызганного братнею кровью...

Как голос трубы Страшного суда, пробудил сей разговор полумертвого Владимира. С содроганием открыл он глаза, затекшие кровью, — и первое, что представилось его взору, было бледное, укоряющее лицо убитого им брата, на груди которого лежал он... С этим взором выкатился свет из очей изменника»<sup>33</sup>.

Патриотические чувства, уверенность, что «русский народ имеет неотъемлемое право и на уважение других европейских народов»<sup>34</sup>, сознание того, что «стон народа раздается от Петербурга до Камчатки»<sup>35</sup>, заметно отразились в декабристской романтической прозе. Одним из отличительных ее признаков является глубокое, одухотворенное романтической возвышенностью уважение к достоинству простого народа. Так, Зиновий Богдан Хмельницкий в повести Ф. Глинки выступает, несомненно, как герой, благословленный возглавить освобождение отечества, которое совершает «с пламенным рвением» сам народ. Правда, Хмельницкий за собой признает первенство в истории, мечтая быть «устроителем судеб народа»<sup>36</sup>. Но в повести В. Кюхельбекера «Адо» роль народа оттенена яснее: новгородское вече, как народное представительство, определяет судьбу государства. В той же повести решительно отражена и пассивность народа.

В бестужевской повести «Роман и Ольга» народ и герой действуют заодно: и люди разбойника Беркута, и смелые новгородцы готовы все до одного погибнуть «за свою родину», и те, кто возглавляет сражение, едины в своих стремлениях и действиях.

Итак, в романтических повестях декабристов народ, а не только одинокий герой решает судьбу отечества.

<sup>33</sup> Полярная звезда, с. 699—700.

<sup>34</sup> *Тургенев Николай*. Письмо к издателю (Сын Отечества, 1818, № 42). — Декабристы, с. 446.

<sup>35</sup> *Тургенев Николай*. (Из дневника). — Декабристы, с. 461.

<sup>36</sup> Декабристы, с. 344.

Существенной чертой романтической прозы декабристов был ее оптимизм, проистекавший из ощущения «ответственности перед историей», жаждой веры в то, что «все бескорыстное, все справедливое, все истинное должно иметь хотя какой-нибудь успех. Одна даже идея правды не может утратиться и рано или поздно должна иметь свое действие»<sup>37</sup>.

Романтической прозе декабристов органически чужды настроения безнадежности. В тех произведениях, в которых сюжетное развитие приводит к гибели героя, неизменно присутствует оптимистический пафос, воплощенный либо в авторских суждениях, либо в перспективе намеченного автором нового сюжета. Так, например, в повести В. Кюхельбекера «Адо», казалось бы завершенной смертью героев, есть воображаемая светлая перспектива: остается жить младенец, сын Юрия и Марии — Михаил.

Оптимистический пафос проявляется и в том, что изначальные идеалы, определяющие смысл и направление жизни положительных персонажей, утверждаются художественной системой произведения, тоном повествования, авторским отношением к событиям и т. д. Иногда писатель-романтик даже «забегает вперед», чтобы заранее «запрограммировать» окончательный оптимизм произведения. Так Ф. Глинка предпосылает повествованию о Хмельницком, окончившемуся пленением героя, рассказ о будущем его освобождении. Да и самый роман называется «Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия» (курсив мой. — В. Т.).

## 5

Особое место среди романтической прозы декабристов занимают фантастические произведения. К ним можно отнести прежде всего гротеск В. Кюхельбекера «Земля безглазцев»<sup>38</sup> и «Сон» А. Улыбышева, не опубликованный при жизни автора.

Первое из них — необыкновенное путешествие в удивительную страну, второе — чудесное сновидение, в котором прозреваются картины будущей жизни. Автор замечает, что не может не признать в сновидениях «предостережения

<sup>37</sup> Тургенев Николай. Мысли о составлении общества (1819). — Декабристы, с. 459.

<sup>38</sup> Мнемозина, 1824, ч. II.

неба или прообразы нашего будущего»<sup>39</sup>. Вместе с тем самые формы необыкновенного путешествия и сновидения — формы романтические. Романтическая фантазия, — писал Гегель, — охотно выражается метафорически... Образовывать таким способом как бы несобственный внешний мир посредством глубокого чувства, детальной полноты созерцания или причудливых комбинаций составляет потребность, благодаря которой романтическая поэзия осуществляет и стимулирует все новые замыслы»<sup>40</sup>.

Произведение Кюхельбекера «Земля безглавцев» — яркий романтический памфлет. Сюжет его — фантастический полет на воздушном шаре в неведомую область — служит художественным приемом, дающим возможность воссоздать черты самодержавной России как страны, где «большая часть жителей без голов, более половины — без сердца».

Дух романтизма проявляется здесь прежде всего в возвышении самобытного: «Зажиточные родители к новородившимся младенцам приставляют наемников, которые до двадцатилетнего их возраста подпиливают им шею и стараются вытравить сердце: они в Акефалии (т. е. в стране безголовых. — В. Т.) называются воспитателями... Одной черни в Акефалии позволено сохранять сердце и голову, совершенно излишние, по их мнению, части тела человеческого». В образах «Земли безглавцев» нетрудно уловить черты будущих романтических новелл Вл. Одоевского. «Одно меня поразило: с потерей головы сей народ становится весьма остроумным и красноречивым. Избавившись от голов и сердец, акефалийцы получают ненасытную страсть к палочным ударам. Получающие самые жестокие побои, ищущие их везде, где только могут, утверждают, что их ненавидят»<sup>41</sup>.

«Сон» Улыбышева — романтическая утопия, вдохновленная грезами о национальной самобытности, вольности и справедливости. Одновременно это и политический памфлет. В нем возникают сказочные картины преобразенного Петербурга: в центре города теперь возвышается «Дворец Государственного собрания». «Общественные школы, академии, библиотеки всех видов занимали место

<sup>39</sup> Улыбышев А. Сон. — В кн.: Декабристы, с. 563.

<sup>40</sup> Гегель. Соч., т. XIV, с. 197.

<sup>41</sup> Декабристы, с. 375—376.

бесчисленных казарм, которыми был переполнен город». В великолепном храме, внутри которого «благодатная простота» «соответствовала величию снаружи», проповедует «законы человечности» почтенный старец. Его филантропические призывы к состраданию находят отклик в сердцах собравшихся, и все торопятся помочь неимущим. Рассказчик узнает и о новой человеческой религии любви и помощи ближним.

В романтических тонах повествуется о величии души граждан: «Каждый гражданин делается героем, когда надо защищать землю, которая питает законы, его запрещающие, детей, которых он воспитывает в духе свободы и чести, и отечество, сыном которого он гордится быть». Так возникает сказочная картина благоденствия народа, который все средства тратит «на увеличение общественного благосостояния, на поощрение земледелия, торговли, промышленности и на поддержание бедных». Во дворце правосудия, *святылище правосудия*, каждый может найти защиту. Как символ происшедших реформ, изменен даже герб: «Мы изменили герб империи, — сказал мне мой спутник. — Две головы орла, которые обозначали деспотизм и суеверие, были отрублены, и из пролившейся крови вышел феникс свободы и истинной веры».

Звуки рожка и барабана и вопль пьяного мужика возвращают рассказчика к действительной России. «Я подумал, что исполнение моего сна еще далеко...»<sup>42</sup>, — заканчивает автор.

Проза декабристов представляла собою заметное явление литературной жизни России первой половины 20-х годов XIX в. В ней были намечены все основные направления в развитии русской романтической прозы последующих лет. Традиции декабристского романтизма были продолжены поколением русских писателей, пришедшим в литературу после событий 14 декабря 1825 года.

Идеалы свободы и достоинства личности, народности и самобытности, пришедшие в русскую прозу вместе с творчеством декабристов, еще долго остаются ведущими, определяющими характер развития русской романтической прозы.

---

<sup>42</sup> Декабристы, с. 564—566.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История европейских литератур XVIII—начала XIX в. показывает, что в каждой литературе романтизм возникал закономерно и неизбежно, вызванный к жизни прежде всего процессом национального предромантического движения, имевшего своим основанием антиклассицистскую направленность. Именно романтизм «помогал литературе сбросить с себя шелуху риторической и сухой условности псевдоклассицизма... указывал поэтическую цену народного предания и, наконец, приближал к „народности“ вообще»<sup>1</sup>.

Уже в момент своего возникновения в европейских литературах романтизм был самобытен, национально окрашен и оплодотворен народной фантазией, национальным художественным опытом, поэтическим и историческим содержанием. Не было «первичных» и не было «вторичных» романтизмов. Из этого, однако, не следует, что «в истории мы встречаемся не с романтизмом, а с романтизмами»<sup>2</sup>. Нет, мы встречаемся и с «романтизмом» как всеобщим литературным движением, и с «романтизмами» как национальными формами проявления этого движения, конкретной реализацией общих для него литературно-художественных установок.

Ощущение «первичности» одних и «вторичности» других «романтизмов» было вызвано главным образом неравномерностью общеевропейского романтического движения, где появление ярко выраженных, характерных для романтической литературы произведений, составивших определенные вехи в национальном и мировом литературном развитии, по времени — хронологически — не совпадало. Тем не менее романтизм нельзя было «привить» какой-либо литературе, в которой отсутствовали хотя бы начатки предромантического движения: романтизм мог вы-

<sup>1</sup> Пыпин А. Н. История русской этнографии, т. I. СПб., 1890, с. 218.

<sup>2</sup> Рейзов В. О литературных направлениях. — Вopr. лит., 1957, № 1, с. 94.

расти и выростал только из национального предромантического движения, выростал естественно и закономерно, а не путем «привнесения» его в данную литературу извне.

Все «романтизмы» при своем возникновении были едины в своей нацеленности на создание самобытной, оригинальной, национальной литературы, проникнутой духом, взглядом, мышлением своего народа.

Своеобразие народной фантазии, национальных поэтических традиций придавало этому единому по своей сути стремлению необыкновенную яркость, многогранность — даже известную пестроту — и неповторимость. Романтизм в каждой стране питали национальные источники вдохновения, народные поэтические формы и специфические особенности исторического содержания жизни ее народа.

Наглядный тому пример — история романтизма в русской литературе, который возникал и утверждался в ней как явление национально-самобытное по своим формам и содержанию. Народные песни и баллады А. П. Сумарокова, «Славенские сказки» М. Д. Чулкова, «Славенские древности» М. И. Попова, «Русские сказки» В. А. Левшина, «Бова» А. Н. Радищева, «Наталья — боярская дочь», «Марфа-посадница» и «Илья Муромец» Н. М. Карамзина, «Ермак» И. И. Дмитриева, «Громвал» Г. П. Каменева, «Оскольд» М. Н. Муравьева, «Добрыня» Г. Р. Державина, «народные песни» А. Ф. Мерзлякова, «русские» баллады В. А. Жуковского и «простонародные баллады» П. А. Катенина, «Зиновий Богдан Хмельницкий» Ф. Н. Глинки, «народная идиллия» Н. И. Гнедича, «Песнь о Вещем Олеге», «Руслан и Людмила», «Кавказский Пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» А. С. Пушкина, думы и поэмы К. Ф. Рыльева, повести А. А. Бестужева-Марлинского и В. К. Кюхельбекера — вот определенные вехи предромантического и романтического движения в нашей литературе XVIII — первой четверти XIX в., свидетельствующие о развитии у нас «народного» направления, которое было основным, ведущим в процессе создания самобытной, национальной, неподражательной русской литературы, что составляло главную цель и одновременно основную причину, вызвавшую к жизни это движение в нашей стране.

Патриотический подъем, охвативший русское общество в годы Отечественной войны 1812 года и заграничного похода нашей армии, плодотворно сказался и на развитии

русской романтической литературы, которая обогащается тираноборческими и свободолюбивыми мотивами и настроениями, особенным вниманием к личности активной, деятельной, способной зажечь своими идеями и идеалами других, повести за собою массы. Отсюда повышенный интерес к историческим героям — легендарным и реально существовавшим, борцам за национальную независимость народов. Это течение русского романтизма проявилось в лирике Пушкина, произведениях поэтов и писателей — декабристов, в отдельных своих моментах перекликаясь, а порой даже сливаясь с «народным» направлением.

Не остались наши поэты первой четверти XIX в. равнодушными и безучастными к тем настроениям скорби и разочарования, которые охватили европейскую литературу после поражения Французской революции XVIII в. и крушения просветительских идеалов, что со временем стало почитаться исключительной принадлежностью и сущностью романтизма, а наличие разлада между мечтой и действительностью — его единственным характерным признаком. Однако эти проявления были лишь одним звеном, одним течением внутри романтизма, которое было не свойственно предромантическому литературному движению при его возникновении в XVIII в., а вошло составной частью в романтизм на рубеже XIX в., коснувшись главным образом поэзии, окрасив ее в элегические, меланхолические и т. п. тона. В элегиях В. А. Жуковского, Е. А. Баратынского, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина и других наших поэтов того времени нашло отражение это течение русского романтизма, особенно развившееся после событий 14 декабря 1825 года.

Вместе с тем в прозе и драматической литературе тех лет возникают и утверждаются свои, особые романтические течения: историческое, фантастическое и т. п. В 20—30-е годы XIX в. романтизм выступает в русской литературе как широкое литературно-художественное движение, охватывающее все сферы литературного творчества, все области «внешней» и «внутренней» жизни человека, сохраняя при этом неизменной общую установку на народность, на создание национальной, самобытной, неподражаемой русской литературы.



# ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ (С. Е. Шаталов)	3
Глава первая У ИСТОКОВ РУССКОГО РОМАНТИЗМА	
Литературно-общественные предпосылки возникновения романтизма в России (А. С. Курилов (1), С. Е. Шаталов (2))	17
От классицизма к романтизму. Формирование нового художественного стиля (В. И. Федоров)	42
От сентиментализма к романтизму. Поиски нового поэтического содержания и форм его выражения (В. И. Федоров)	70
Глава вторая ВОЗНИКНОВЕНИЕ РОМАНТИЗМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	
Романтические веяния в русской литературе первого десятилетия XIX в. (С. Е. Шаталов) (Раздел о Дружеском обществе написан В. И. Сахаровым)	88
Романтизм Жуковского (С. Е. Шаталов)	110
Утверждение романтизма в русской литературе 1810-х годов (С. Е. Шаталов)	144
Начало теоретического осознания романтизма русской критикой (А. С. Курилов)	162
Глава третья РОМАНТИЗМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 20-х ГОДОВ XIX в. ПУШКИН (В. И. Корвин)	
Романтические настроения в пушкинской лирике 20-х годов	183
Поэтика романтической поэмы: от «Кавказского Пленника» к «Цыганам»	209
Романтизм в литературной теории Пушкина	239
Глава четвертая РОМАНТИЗМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 20-х ГОДОВ XIX в. ДЕКАБРИСТЫ	
Декабристская теория романтизма (И. Е. Усов)	255
Романтизм декабристской поэзии (И. Е. Усов)	271
Романтическая проза декабристов (В. Ю. Троицкий)	291
ЗАКЛЮЧЕНИЕ (А. С. Курилов)	309

